

PÄRKETT

KERSTIN BRÄTSCH

COLLABORATION
AND SPECIAL
EDITION PROJECT
FOR PARKETT 88



KERSTIN BRÄTSCH

REPRINT OF THE COLLABORATION FOR
PARKETT 88 WITH THE SPECIAL EDITION
PROJECT "PARASITE PATCH,"
FROM "SCHRÖDERLINE," 2011
IN FOUR VERSIONS, EACH WITH
EIGHT DESIGN PATTERNS



PARKETT PUBLISHERS, ZURICH / NEW YORK

Masthead

Kertsin Brätsch

Collaboration and Special Edition Project for Parkett 88

Texts by

Massimiliano Gioni · Beatrix Ruf · Fionn Meade
(first published in Parkett 88)

Editor **Mark Welzel**

Design **Hanna Williamson-Koller**

Copyright publication: **Parkett Publishers, Zurich/New York**
Copyright all images: **Kerstin Brätsch**

PARKETT Zürich New York

Bice Curiger Chefredaktorin / Editor-in-Chief; **Jacqueline Burckhardt** Redaktorin / Senior Editor; **Nikki Columbus** Redaktorin USA / Senior Editor US; **Mark Welzel** Redaktor / Editor; **Hanna Williamson · Simone Eggstein** Graphik / Design, **Trix Wetter** Graphisches Konzept / Founding Designer (-2001); **Catherine Schelbert** Englisches Lektorat / Editorial Assistant for English; **Claudia Meneghini Nevzadi & Richard Hall** Korrektorat / Proofreading

Beatrice Fässler Vorzugsausgaben, Inserate / Special Editions, Advertising; **Nicole Stotzer** Buchvertrieb, Administration / Distribution, Administration; **Božena Civic & Mathias Arnold** Abonnemente / Subscriptions; **Melissa Burgos** Vorzugsausgaben, Inserate und Abonnemente USA / Special Editions, Advertising, and Subscriptions US

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried Herausgeber / Parkett Board;

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried – Walter Keller – Peter Blum Gründer / Founders

Dieter von Graffenried Verleger / Publisher

www.parkettart.com

PARKETT-VERLAG AG, QUELLENSTRASSE 27, CH-8031 ZÜRICH, TEL. 41-44-271 81 40, FAX 41-44-272 43 01
PARKETT, NEW YORK, 145 AV. OF THE AMERICAS, N.Y. 10013, PHONE (212) 673-2660, FAX (212) 271-0704

TABLE OF CONTENTS

Kerstin Brätsch: Special Edition Project for Parkett 88 p. 7

Massimiliano Gioni: Notes on Abstraction / Anmerkungen zur Abstraktion p. 38/46

Beatrix Ruf: Kecke Schale, komplexer Kern / Alluring Appearance, Complex Core p. 52/58

Fionn Meade: See Reverse for Care / Bitte Pflegeanleitung beachten p. 64/70

KERSTIN BRÄTSCH & DAS INSTITUT

SPECIAL EDITION PROJECT
FOR PARKETT 88



EDITION FOR PARKETT 88

KERSTIN BRÄTSCH and DAS INSTITUT

PARASITE PATCH FROM SCHRÖDERLINE, 2011

In 4 versions each with 4 design layers / and eight patterns (front and back)

In 4 Versionen, jede in 4 Design-Variationen / mit acht Design-Muster (Vorder-Rückseite)

The group of all 4 versions includes a total of 32 design patterns /

Die Gruppe aller 4 Versionen umfasst total 32 Design-Muster

NOTHING NOTHING

THUS

Ä

Ö

Knitted textile patch with 4 design layers,
made of custom dyed yarns, each layer: 15 x 12".

Designed by DAS INSTITUT (Kerstin Brätsch, Adele Röder).

Program and digital knitwear by Stoll, New York. Cotton yarn by
Filartex, Italy, silk/merino yarn by Cariaggi and Filpucchi, Italy.

To be individually attached to clothes with three snap buttons. The
Parasite Patch can be worn displaying each of the 4 different design layers.

Ed. 18 / X for each patch version, with signed and numbered certificate.

Gestricktes Textilobjekt mit 4 Design Variationen,
hergestellt aus gefärbtem Garn, jede Design Variation 38 x 30,5 cm.

Gestaltet von DAS INSTITUT (Kerstin Brätsch, Adele Röder). Programm und digitale

Umsetzung von Stoll, New York, Baumwollgarne von Filartex, Italien, Seiden- und Merinogarn
von Cariaggi und Filpucchi, Italien.

Zur individuellen Befestigung auf Kleidungsstücken mit drei Druckknöpfen. Der Parasite
Patch kann mit jeder der 4 Design Variationen getragen werden.

Auflage 18 / X für jede Version, mit signiertem und nummeriertem Zertifikat.



NOTHING NOTHING



THUS

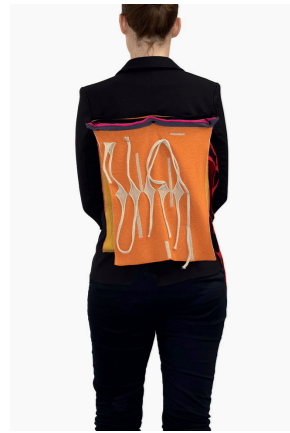


Ä



Ö

KERSTIN BRÄTSCH & DAS INSTITUT:
The four parasite patches for Parkett 88



“NOTHING, NOTHING”

1



“NOTHING, NOTHING”

2



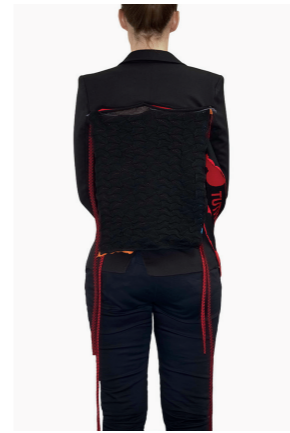
“NOTHING, NOTHING”

3



“NOTHING, NOTHING”

4



“Ä”

1



“Ä”

2



“Ä”

3



“Ä”

4



“THUS”

1



“THUS”

2



“THUS”

3



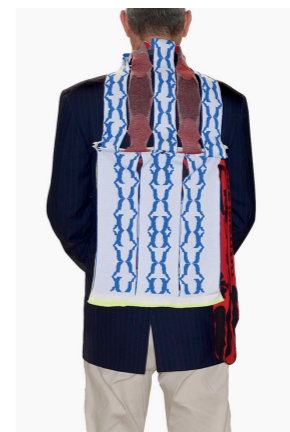
“THUS”

4



“Ö”

1



“Ö”

2



“Ö”

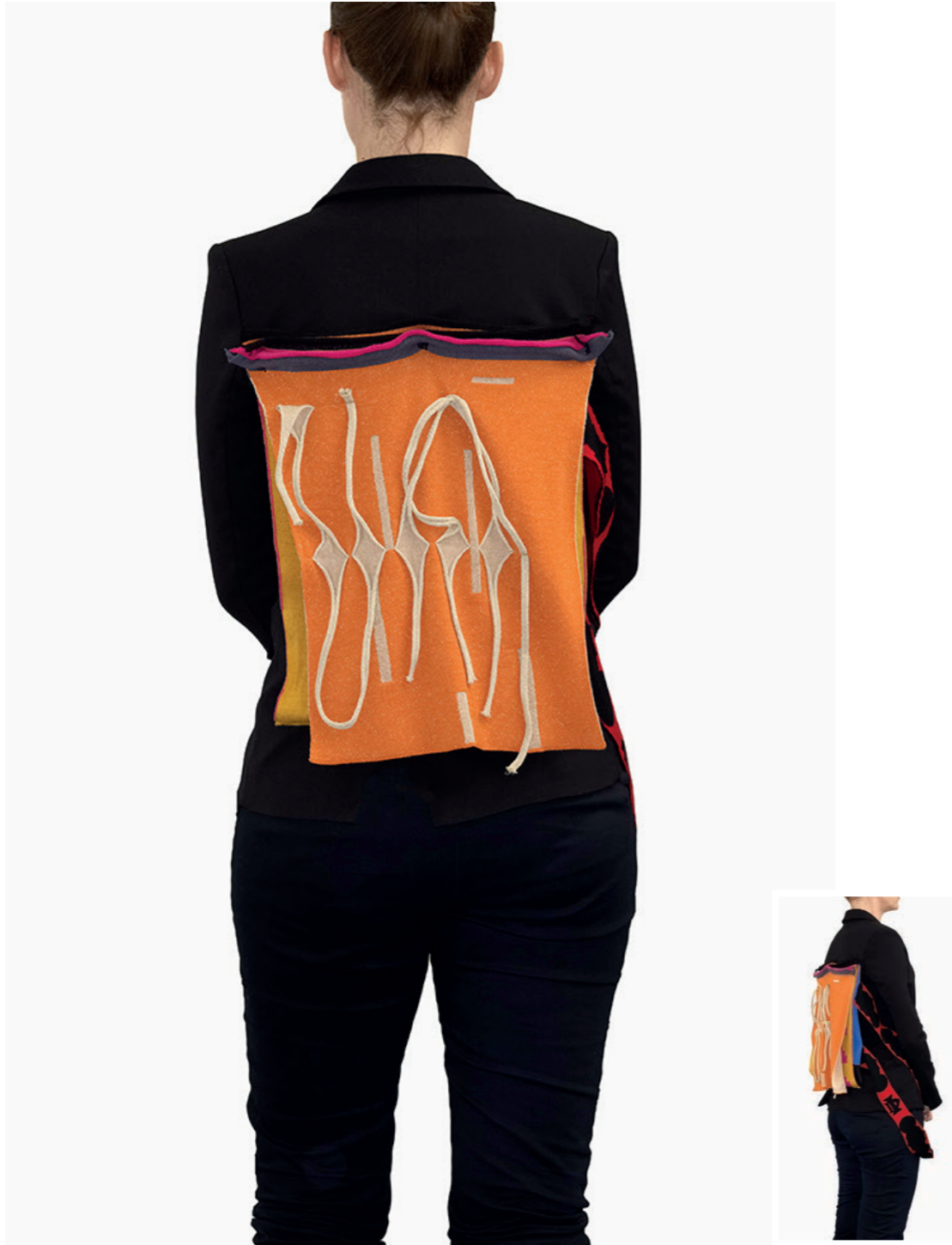
3



“Ö”

4

“NOTHING NOTHING”



PARASITE PATCH
“NOTHING NOTHING” 1



PARASITE PATCH
“NOTHING NOTHING” 2

“NOTHING NOTHING”



PARASITE PATCH
“NOTHING NOTHING” 3



PARASITE PATCH
“NOTHING NOTHING” 4



“THUS”



PARASITE PATCH
“THUS” 1



PARASITE PATCH
“THUS” 2

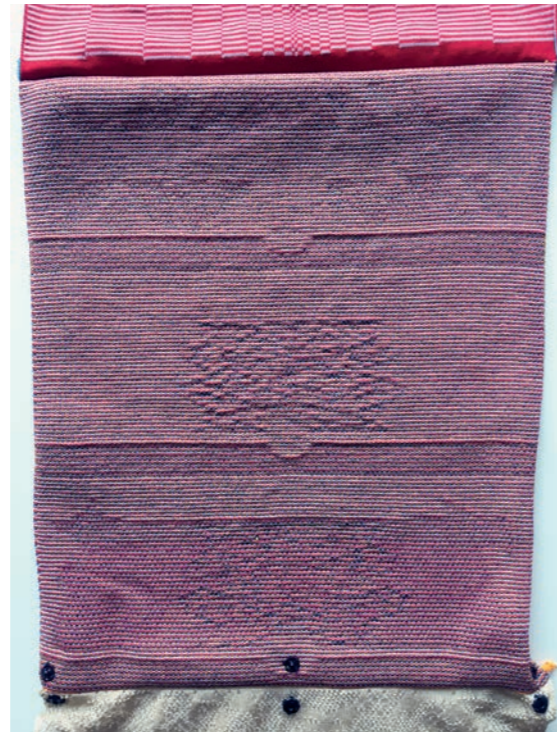
“THUS”



PARASITE PATCH
“THUS” 3



PARASITE PATCH
“THUS” 4





PARASITE PATCH
“Ä” 1



PARASITE PATCH
“Ä” 2



PARASITE PATCH
“Ä” 3



PARASITE PATCH
“Ä” 4





PARASITE PATCH
“Ö” 1



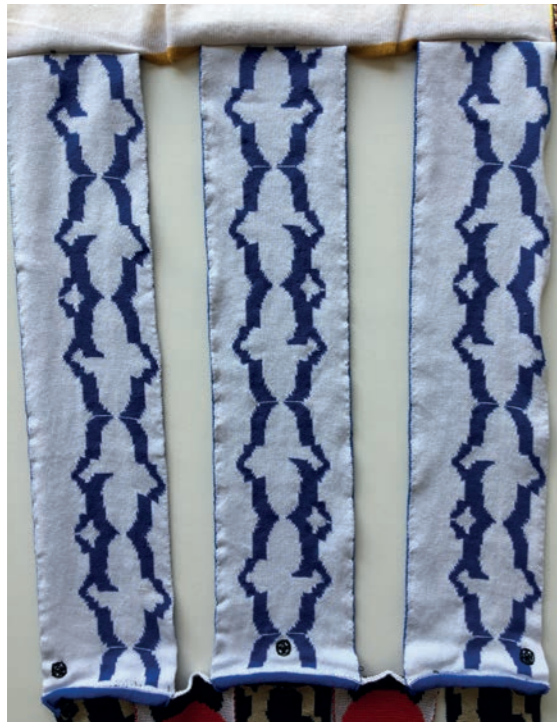
PARASITE PATCH
“Ö” 2



PARASITE PATCH
“Ö” 3



PARASITE PATCH
“Ö” 4





Kerstin
Brätsch

 MASSIMILIANO GIONI

Notes on Abstraction

For Kerstin Brätsch, painting is merely one tile in a mosaic of languages that range from drawing to performance, sculpture to design, by way of theater and fashion. Brätsch sees a painted work as a single link in a system of production and distribution. Perhaps it is the hidden influence of Franz West and his *Passstücke*—sculptures that can be used as strange theatrical props—or a return to the experimental fluidity of the 1960s, in the footsteps of Robert Rauschenberg, painter, dancer, and choreographer; unquestionably, Brätsch thinks of her work as an exercise in constant lateral shifts through which a painting can become a book, a sculpture, the set for a performance, or even turn into a phantom image of itself. And the artist's identity seems to follow a similar path, moving freely from the personal to the collective, from Kerstin Brätsch to DAS INSTITUT.

There is the echo of a great deal of twentieth-century abstract painting in Brätsch's work, and she knows how to digest entire stylistic vocabularies with the same ease, processing them into a unique mixture. There is no referentialism or historical obsession in her work; if anything, there is a pride in seeming absolutely contemporary and of the moment. With the awareness, however, that the era we live in is also based on the synchronicity and permeability of languages, as if every style were always on hand, within reach, but never completely assimilable.

Painting in the age of Wikipedia: a surfeit of information, maximum superficiality, minimum knowledge—history as assemblage.

MASSIMILIANO GIONI is Associate Director at the New Museum in New York and Artistic Director of the Trussardi Foundation in Milan. He recently curated *10,000 Lives*, the 8th Gwangju Biennale, where Kerstin Brätsch presented a selection of her paintings.

Among the artists whose traces and memories are to be found in the works of Kerstin Brätsch, one could list, almost at random: René Daniels, Hilma Af Klint, Emma Kunz, František Kupka, Sonia Delaunay, Bridget Riley, Rudolf Steiner. And this legacy is also encrusted with the enticements of much more prosaic visual languages: old advertisements, worn photocopies, decorative motifs, computer graphics, patterns from cheap fabric, photographs from mail-order catalogues.

Kerstin Brätsch's painting seems to strive for a precarious balance between diverging impulses and attitudes. It is no coincidence that many of her paintings and drawings have an irresolute way of occupying space: hung from magnets, stretched out like bedsheets in the wind, suspended on wooden frames, or left on the ground like clothes torn off in the heat of an amorous encounter. Brätsch's painting is environmental and spatial, but often takes a marginal position within the exhibition space, off to the side, as if it were somewhat insecure: her painting is first and foremost an attitude, not a style, a way of inhabiting space.

When forms become attitudes.

Brätsch's objects and artworks often trigger actions or generate other objects and products, as in a chain reaction.

Perhaps Brätsch's art is interested not so much in abstraction as in a form of obstruction, concealment, and dissimulation. She seems stubbornly determined not to be just a painter, even though painting is her vocation. In all of her work, one can sense an effort to escape from the narrow confines of painting, to instead create a form of art that cannot be immediately traced to a single genre.

In this centrifugal movement, outside the limits of painting, Brätsch's work is connected to an entire tradition of minor and decorative arts. Especially in the series of works created under the pseudonym DAS INSTITUT—a sort of fictional collective made up of Kerstin Brätsch and Adele Röder—one can feel the echo of Bauhaus, and even before that, of the Arts & Crafts Movement, but somehow debased and corroded by a new sense of urgency and immediacy, even by a certain cheapness that is very much of our present time.

DAS INSTITUT is Bauhaus by way of the sweatshops of the Far East.

DAS INSTITUT is Bauhaus meets disco design.

This tendency to mix the loftiest languages with the most hackneyed styles crops up in many of Brätsch's paintings. In the *Psychic Series*, for instance, she combines theosophy with spirituality straight out of a self-help manual. Abstract painting as a vehicle towards the absolute is one of the most burdensome legacies of the century just behind us. In the large works on paper of the *Psychic Series*, Brätsch seems to be looking for a way to deal with the sublime without falling into the snare of kitsch. The paintings in the *Psychic Series* are not aura portraits or the projections of some kind of obscure force; rather, they are an attempt to open up a pictorial space in which the absolutist urges of visionary painting can coexist with much lighter,



*KERSTIN BRÄTSCH, paintings from **Psychic Series**, thesis show, 2007, and **BOOK SHELVING UNIT**, selfmade books and booklets from unlimited edition / **Gemälde aus der Psychic Serie**, **Diplomausstellung und BÜCHERREGAL EINHEIT**, selbstgemachte Bücher und Broschüren aus unlimitierter Edition.*

(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND BALICE HERTLING, PARIS, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

more contemporary forms of notation. Strange, vaguely larval forms loom out of these large drawings: here and there, once can glimpse the oval of a face, the shape of a head. Elsewhere one finds large, wide-open, oddly animal eyes. These are paintings that swarm with protocellular life, or whose planes of color ripple like television static. The faces that sometimes float up to the surface have the gaseous substance of a revelation. These are contemporary icons—icons in the sense of religious paintings and of computer graphics. The sublime is now.

Many of Kerstin Brätsch's paintings live a double life. They exist as themselves and as ghosts of their former being. Painted on sheets of mylar and plastic, the works that Brätsch calls "ghosts" are copies of pieces the artist has painted before: the same motifs, shapes and colors that she used in her works on paper are repeated on transparent backgrounds. This repetition and dematerialization of painting is a process that demystifies and critiques Brätsch's work from the inside, as if through these transparent copies, the artist wanted to strip her previous paintings of all weight, rendering them lighter, volatile. Moreover, Brätsch's phantom copies are not faithful reproductions of the originals, but rather variations on a theme. Actually, one could say that all of Brätsch's work rests on the very negation of any difference between original and copy. All of her paintings are originals and all are copies, to the point that many of Brätsch's abstractions actually derive from patterns drawn on the computer by Adele Röder: in other words, her abstract paintings are reproductions of computer-generated graphic motifs that Brätsch diligently enlarges and reproduces on paper. Through these repetitions and endless translations across media, Brätsch—like many artists of her generation—seems to take painting to a new level of inflation, as though it were to compete with the industry of digital imaging.

In the Brätsch system, every object is interchangeable, and the borders between painting, design, sculpture are equally fluid, to the extent that for some paintings, Brätsch and DAS INSTITUT have even come up with a series of posters and commercials to promote the works as if they were commodities or design products.

Kerstin Brätsch's goal is probably to no longer be considered a painter, to finally be seen as the owner of a conceptual import/export agency, a trader in the market of pure information, an aesthete of communication.



KERSTIN BRÄTSCH, UNTITLED 2, 2007, *Psychic Series*, oil on paper, 84 x 96" /
OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 213,4 x 244 cm.
(PHOTO COURTESY THE ARTIST AND ANDREW KREPS, NY)

KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, HE WANTS TO BE A WASP, 2010,
Broadwaybrätsch Corporate Abstraction Series, oil on paper, wooden frame, magnets, 110 x 72" /
ER WILL EIN WEISSER ANGELSÄCHSISCHER PROTESTANT SEIN, Öl auf Papier,
Holzrahmen, Magnete, 279,5 x 182,9 cm. (PHOTO: JASON MANDELLA)

Anmerkungen zur Abstraktion

MASSIMILIANO GIONI

Malerei ist für Kerstin Brätsch lediglich ein Stein in einem Mosaik von Sprachen, das von der Zeichnung und Plastik über das Theater und die Mode zu Performance und Design reicht. Brätsch betrachtet ein gemaltes Werk als einzelnes Glied in einem System der Produktion und Verbreitung. Vielleicht ist es der versteckte Einfluss von Franz West und dessen *Passstücke* – Plastiken, die sich als seltsame Bühnenrequisiten verwenden lassen – oder eine Rückkehr zu den fließenden Grenzen der experimentellen 60er-Jahre, in den Fussstapfen von Robert Rauschenberg, Maler, Tänzer und Choreograph; ohne Frage versteht Brätsch ihr Werk als eine Übung in unentwegten Verschiebungen, im Zuge derer ein Gemälde zu einem Buch, zu einer Plastik oder zur Kulisse für eine Performance werden oder sich gar in ein trügerisches Abbild seiner selbst verwandeln kann. Und die Identität der Künstlerin scheint einen ähnlichen Weg zu nehmen, da sie sich nach Belieben vom Persönlichen aufs Kollektive, von Kerstin Brätsch auf DAS INSTITUT verlagert.

Es gibt in Brätschs Werk Anklänge an jede Menge abstrakter Kunst des 20. Jahrhunderts, und sie weiss mit gleichbleibender Leichtigkeit ganze stilistische Vokabulare zu verarbeiten und zu einer einzigartigen Mischung aufzubereiten. Es gibt in ihrem Werk keinen Referentialismus und keine Geschichtsbesessenheit, sondern, wenn überhaupt, nur Stolz darauf, ganz und gar heutig und jetzig zu wirken. Allerdings in dem Bewusstsein, dass das Zeitalter, in dem wir leben, ebenso auf der Gleichzeitigkeit und Durchlässigkeit von Sprachen beruht, so, als wäre jeglicher Stil jederzeit verfügbar, scheinbar griffbereit, jedoch nie vollständig assimilierbar.

MASSIMILIANO GIONI ist Associate Director am New Museum in New York und künstlerischer Leiter der Fondazione Nicola Trussardi in Mailand. Er hat kürzlich 10.000 Lives, die 8. Gwangju Biennale, kuratiert, im Rahmen derer Kerstin Brätsch eine Auswahl ihrer Gemälde zeigte.



Malerei im Zeitalter von Wikipedia: Informationsübersättigung, ein Höchstmass an Oberflächlichkeit, minimales Wissen – Geschichte als Assemblage.

Die Künstler, von denen Erinnerungsspuren in den Arbeiten von Kerstin Brätsch auszumachen sind, lassen sich geradezu wahllos aufzählen: René Daniëls, Hilma Af Klint, Emma Kunz, František Kupka, Sonia Delaunay, Bridget Riley, Rudolf Steiner. Dieses Vermächtnis ist zudem überkrustet mit den Lockungen von ausgesprochen prosaischen Bildsprachen: alte Werbeanzeigen, abgegriffene Photokopien, dekorative Motive, Computergraphiken, Schnittmuster von billigen Stoffen, Abbildungen aus Versandkatalogen.

Die Malerei von Kerstin Brätsch strebt, so scheint es, ein prekäres Gleichgewicht zwischen unterschiedlichen Impulsen und Haltungen an. Nicht zufällig wirken ihre Malereien und Zeichnungen vielfach unentschlossen in der Art und Weise, wie sie Raum einnehmen: Mal hängen sie an Magneten, mal sind sie aufgespannt wie Bettlaken im Wind, an Holzgerüsten aufgehängt oder wie in der Hitze eines erotischen Rendezvous auf dem Boden liegen gelasse Kleidungsstücke. Brätschs Malerei hat Environmentcharakter, ist räumlich angelegt, doch oft nimmt sie im Ausstellungsraum eine Randposition ein, zur Seite hin, so, als sei sie ein wenig unsicher: Ihre Malerei ist zuerst und vor allem eine Haltung und kein Stil, eine Art und Weise, sich im Raum einzurichten.

Wenn Formen Haltungen werden.

Brätschs Objekte und Kunstwerke lösen vielfach wie in einer Kettenreaktion Handlungen aus oder generieren andere Objekte und Produkte.

Vielleicht ist die Kunst von Kerstin Brätsch nicht so sehr am Abstrakten interessiert als vielmehr an einer Form von Versperrung, Verbergung und Kaschierung. Sie ist offenbar hartnäckig entschlossen, nicht nur Malerin zu sein, obwohl das ihr erlernter Beruf ist. In ihrem Werk ist immer wieder das Bemühen spürbar, aus den eng gesteckten Grenzen der Malerei auszubrechen und stattdessen eine Kunst zu schaffen, die sich nicht sofort auf eine einzige Gattung zurückführen lässt.

In dieser zentrifugalen Bewegung jenseits der Grenzen der Malerei knüpft Brätschs Werk an eine ganze Tradition der Klein- und Gebrauchskunst an. Insbesondere bei den unter dem Pseudonym DAS INSTITUT entstandenen Werkgruppen – DAS INSTITUT ist eine Art fiktives Kollektiv, bestehend aus Kerstin Brätsch und Adele Röder – lässt sich der Nachhall des Bauhauses und, noch davor, der Arts-and-Crafts-Bewegung heraushören, nur irgendwie verwässert und zersetzt durch einen neuen, ganz und gar heutigen Geist der Dringlichkeit und Unmittelbarkeit, ja sogar durch eine gewisse Billigkeit.

DAS INSTITUT ist Bauhaus unter dem Vorzeichen der Sweatshops des Fernen Ostens.

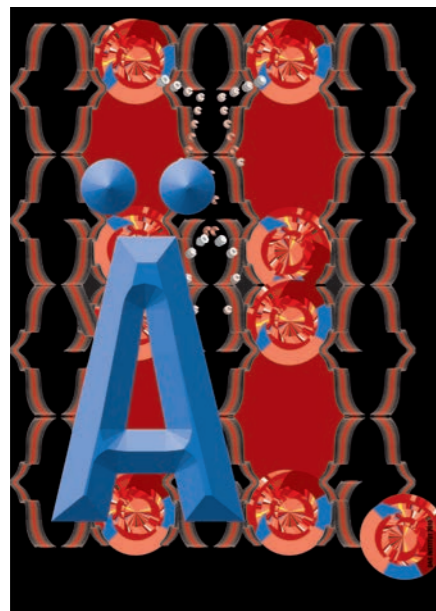
DAS INSTITUT ist Bauhaus trifft Disko-Design.

Diese Tendenz, die gehobenen Sprachen mit den trivialsten Stilarten zu vermischen, zeigt sich in zahlreichen Gemälden von Kerstin Brätsch. So verbindet sie bei den Arbeiten der

KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, *Broadwaybrätsch Corporate Abstraction Series*, 7 paintings / 7 Gemälde; ADELE RÖDER for DAS INSTITUT, *men's shirts / Männerhemden*; both works / beide Arbeiten: Cc: Corp AB Series, *Art Basel Statements*, 2010. (PHOTO: BALICE HERTLING)



Psychic Series Theosophie mit unmittelbar einem Selbsthilfebuch entnommener Spiritualität. Die Vorstellung, man könne über abstrakte Malerei zum Absoluten gelangen, ist eine der schwersten Erblasten des unmittelbar hinter uns liegenden Jahrhunderts. Bei den grossformatigen Arbeiten auf Papier der *Psychic Series* scheint Brätsch nach einer Möglichkeit zu suchen, sich mit dem Erhabenen auseinanderzusetzen, ohne in die Kitschfalle zu gehen. Die Malereien der *Psychic Series* sind keine Aura-Darstellungen oder Projektionen irgendeiner Art von dunkler Kraft, sondern vielmehr der Versuch, einen Bildraum zu erschliessen, in dem der absolutistische Drang visionärer Malerei neben wesentlich leichteren, eher heutigen Darstellungsformen existieren kann. Sonderbare, irgendwie larvenartig anmutende Formen treten uns aus diesen grossformatigen Zeichnungen entgegen: Hier und da ist flüchtig das Oval eines Gesichtes, die Form eines Kopfes zu erkennen. Anderswo trifft man auf grosse, weit geöffnete, seltsam tierische Augen. Es sind Gemälde, in denen es von protozellulärem Leben nur so wimmelt oder deren verschiedene Farbenen wie TV-Störbilder Wellen werfen. Die Gesichter, die manchmal an die Oberfläche treiben, haben die gasartige Substanz einer Of-



DAS INSTITUT, Cc: Corp AB Series, 2010, title posters, size variable, digital prints on archival paper, series of 16 posters, Art Basel Statements / Titelplakate, Masse variabel, Digitaldruck auf Archivpapier.

fenbarung. Dies sind zeitgenössische Ikonen – Ikonen im Sinne von religiösen Gemälden und Computergraphik. Das Erhabene ist jetzt.

Eine Vielzahl der Gemälde von Kerstin Brätsch führt ein Doppelleben. Sie existieren als selbst und als Geister ihrer früheren Existenz. Die auf Mylar- und Plastikfolien gemalten Arbeiten, die Brätsch als «Geister» bezeichnet, sind Kopien von Arbeiten, die bereits existieren: Die gleichen Motive, Formen und Formen, die sie bei ihren Arbeiten auf Papier verwendet hatte, werden auf transparentem Grund wiederholt. Diese Wiederholung und Entmaterialisierung der Malerei ist für Brätsch ein Weg, ihr Werk von innen her zu entmystifizieren und zu hinterfragen, so, als wollte sie mittels dieser transparenten Kopien ihren früheren Gemälden jegliches Gewicht entziehen und sie so leichter, flüchtiger machen. Brätschs Phantomkopien sind zudem keine originalgetreuen Reproduktionen, sondern eher Variationen über ein Thema. Man könnte tatsächlich behaupten, dass das gesamte Schaffen von Kerstin Brätsch gerade auf der Negierung jedweden Unterschieds zwischen Original und Kopie beruht. Alle ihre Gemälde sind Originale und Kopien: Eine Vielzahl ihrer Abstraktionen geht tatsächlich auf Vorlagen zurück, die von Adele Röder am Computer gezeichnet wurden. Das heisst, ihre abstrakten Gemälde sind Reproduktionen von computergenerierten zeichnerischen Motiven, die Brätsch sorgfältig vergrössert und auf Papier reproduziert. Mittels dieser Wiederholungen und endlosen Übertragungen über verschiedene Materialien und Techniken hinweg führt Brätsch, wie viele Künstler ihrer Generation, die Malerei zu einem neuen Niveau der Inflation, so, als würde sie mit der digitalen Bildverarbeitungsindustrie konkurrieren.

Im Brätschschen System ist jedes Objekt austauschbar und die Grenzen zwischen Malerei, Design und Plastik sind ebenso fließend. Das geht sogar so weit, dass Brätsch und DAS INSTITUT eine Reihe von Plakaten und Werbespots entwickelt haben, um für die Werke zu werben, als wären sie Verbrauchsgüter oder Design-Erzeugnisse.

Kerstin Brätschs Ziel ist es wohl, nicht mehr als Malerin, sondern endgültig als Eigentümerin einer konzeptuellen Import-Export-Agentur, als Händlerin auf dem Markt der reinen Information, als Ästhetin der Kommunikation angesehen zu werden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

BEATRIX RUF

Kecke Schale, komplexer Kern

So umwoben waren wir wohl noch nie, keine Informationsaneignung, kein Genuss, keine geistige oder körperliche Betätigung, keine Arbeit oder Freizeit ohne Werbebanner, Sideclick, Pop-up, Umhüllung mit Marken, Konsummöglichkeiten, Customizing und Identitätsprojektionen. Egal welches Medium wir nutzen, egal in welcher Realität oder Virtualität wir uns bewegen, egal welche Wahl wir treffen, eine allgegenwärtige, und nebenbei meist schlecht gestaltete, Buntheit verspricht uns ein «So soll es sein», «Das willst Du», «Das kannst Du haben», «Das bist Du» als reale Möglichkeit. Realität und Fiktion, Unerreichbares und Erwerbbares, Vorher und Nachher, Vergangenheit und Zukunft, Mangelhaftes und Perfektes scheinen darin zu verschmelzen und das Unvereinbare dieser Kategorien wird in Bild- und Text-Collagen mit Absicht, aber ohne erkennbaren Geschmack oder Stil zusammengezwungen.

Kerstin Brätsch agiert in ihrer Kunst mit einer ähnlich präsenten Buntheit der Mittel und Referenzen: Mit der Anlehnung an die Warenhaftigkeit von Bildern und durch einen Prozess kontinuierlicher Variation wird die Aufmerksamkeit für ihre grossflä-

chigen Kunst-Banner immer wieder reaktiviert. Diese ungewöhnlich grossen Papiergemälde (meist 300 x 200 cm) und die überlangen bemalten Mylarfolien sind entweder auf schrillen Plexiglasplatten in den Raum gestellt, an der Wand verankert wie Werbefahnen oder sie sind mit mörderisch starken Magneten auf das Glas eigentlicher «Kunstrahmen» montiert oder hängen drapiert wie Stoffe auf diversen Trägermaterialien im Raum.

Die Arbeiten von Kerstin Brätsch basieren auf der Kreativität eines medial forcierten Kollektivs, das die Gleichzeitigkeit der Originale mit den unüberschaubaren Parallelexistenzen von Reproduktionen und der medialen Verbreitung von Bildern als gegeben akzeptiert und uns diesen Realitätszustand in ihren Werken kritisch erlebbar macht. In einem von der Künstlerin verfassten 103 Punkte umfassenden *Psychischen Atlas* heissen Punkt 22 «Malerei ist performativer Realismus (Ich bekenne, ich zweifle)», Punkt 30 «Ein Raum mit Theaterrequisiten und gleichzeitig eine V.I.P. Lounge», 58 «Gedankenformen/Emma Kunz» und 59 «Picabia».

Brätschs Gemälde sind von vielen Geschichten, Geschichten, Originalen durchzogen: der Romantik, der Frühmoderne, dem Deutschen Expressionismus,

KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, *Broadwaybrätsch Corporate Abstraction*, 2010, Art Basel Statements, installation view / Installationsansicht.



dem Abstrakten Expressionismus, aber auch Francis Picabia spielt eine Rolle, die Malerei der 50er-Jahre und Martin Kippenberger, Sigmar Polke, Albert Oehlen, die 80er-Jahre insgesamt – Okkultismus, Esoterik und Warentrash. Generationskollegen wie Josh Smith und Seth Price, deren malerische und mediale Arbeiten Themen des Originals, der Handschrift, des medialen Vertriebs und der dadurch veränderten Bedeutungsproduktion berühren, klingen mit – und selbstverständlich ist die Werbeästhetik

roter Faden, durchdringendes Element und Leitidee ihrer auf das Display und die Präsentationsform reflektierenden Installationen.

Caterina Riva und Joshua Simon formulieren in ihrer Einleitung zum Dialog «Die Sprache der Dinge» im Showroom in diesem Dezember in London:

Als Karl Marx im Kapital den Warenfetischismus beschrieb, führte er aus, dass der Ware jenseits ihres Handels- und Nützlichkeitswertes ein dritter Wert eigen ist: «Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches,

triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, dass sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken.» (Das Kapital, Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis) In den seither vergangenen hundertfünfzig Jahren ist die Ware zu einem historischen Subjekt in der Gegenwartskultur geworden. Fast jedes Objekt betritt die Welt als Ware und als solches fühlt es sich in ihr sehr zu Hause (man denke zum Beispiel an IKEA ...). Durch verschiedene Strategien der Komposition, Appropriation und Re-Kontextualisierung unterschiedlicher Waren versuchen Künstler heutzutage Kunst zu machen und zu verstehen. Von einer Assemblage von Produkten bis zu einem abstrakten Gemälde, könnte man argumentieren, dass einige Waren Kunstobjekte sind, aber alle Kunstobjekte schlussendlich Waren: Die Ware geht nicht nur der Warenhaftigkeit des Kunstwerks im Kunstmarkt voraus, sondern

dem Kunstwerk selbst. Es ist das Material aller Materialien. Es ist die fundamentale Technik jeder Technik, das Medium aller Medien.¹⁾

Metaphysische Spitzfindigkeiten und theologische Mucken durchdringen auch das Werk Kerstin Brätschs. Die so offensichtlich im Warensinn durch-deklarierte Präsentation und Distribution der Arbeiten bietet Testfälle für Vermutungen, Erwartungen, Möglichkeiten, Spekulationen erweiterter Werte der Kunst an.

Zusammen mit Adele Röder hat sie folgerichtig 2007 die nicht minder aufgeputzt genannte Firma DAS INSTITUT gegründet. Eine Import/Export Agency, die in einem unauflösbaren Hinein und Hinaus von Original und Variation, Individualisierung und Multiplikation, Authentifizierung und Analyse

KERSTIN BRÄTSCH, left COME BYE – GHOST; right GIVE ME STRENGTH – GHOST, New Images – Unisex Series;
exhibition view "Buybrätschwörstghosts" at Hermes und der Pfau, Stuttgart, 2009 / links KOMM AUF WIEDERSEHEN – GEIST,
rechts GIB MIR KRAFT – GEIST, Ausstellungsansicht. (PHOTO: BERNHARD KAHRMANN)



KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT,
GIVE ME STRENGTH, 2009,
New Images – Unisex Series, oil on paper, 72 x 110" /
GIB MIR KRAFT, Öl auf Papier, 182,9 x 279,4 cm.

von Identität, der Verwertung der Bildmotive beider Künstlerinnen dient.

Brätsch und Röder produzieren mit/für/durch DAS INSTITUT sowohl individuelle wie kollaborative Arbeiten. Ihre Bilder durchwandern im INSTITUT multiple Variationen von Erscheinungsformen, sie werden zu Stoffmustern, Strickmode, Modekollektionen, Diaprojektionen, Piktogrammen, Bühnensets, Indexlisten und Gebrauchsgegenständen, zu Aufklebern und Abziehbildern, zu Büchern und Kunst-

ausstellungen (I) und was es sonst noch so zum Vertrieb geben kann. Geister und Parasiten der Kunst in allen möglichen Erscheinungsformen, alles «zertifiziert» durch einen Firmennamen. Die grandiose Namensgebung federt die Wägbarkeiten individuell-subjektiver Äusserungen ab, sie steht für alle Forschungs- und Bildungsanstalten der Erkenntnis- und Güterwelt – entlarvt sich aber auch selbst polemisch, humorvoll und kritisch als strategisches Schachzug- und Versicherungsmodell.

HEY DU KUNST, HEY KERSTIN BRÄTSCH – die Titel der Arbeiten und das, was die Künstlerin an Text in ihren Werken zur Sprache bringt, setzen das absichtsvoll Aufreizende und das immer haarscharf an der Bedeutungsfrage schlingende Werben der Arbeiten in grandioser Ambivalenz ins Bild: New-Images-UNISEX-SERIES; PSYCHICS SERIES; ÄTSCH BRÄTSCH; MR. EYE GIVES YOU A DEAL; MADE IN CHINA; WER ICH WIRKLICH BIN, JA HALLO?, HELLO, YES HELLO!; DOUBLE DEBO; GIB MIR KRAFT; ARE YOU GAME?; FÜRST FÜRST SERIES; BUYBRÄTSCHWÖRST; DI WHY RELAX! SWISS SPA CAVA SERIES; GENRES, PERHAPS, OR TACTICS, MAYBE?, STARS AND STRIPES SERIES; LA TECHNIQUE DE BRÄTSCH SERIES; BROADWAY-BRÄTSCH_CORPORATE ABSTRACTION (II); KERSTIN KOPY KOMMERZIAL; WHO'S KERSTIN BRÄTSCH?, WHEN YOU SEE ME AGAIN IT WON'T BE ME ... Pompöse Fragen an die Identität, pompöse Erwartungsansprüche der Kunst, pompös benutzerfreundliche Produktionen. (III)

Bei Kerstin Brätsch und bei DAS INSTITUT ist die Erscheinungsform eines Kunstwerks immer eine Möglichkeit von vielen, Identität eine von vielen möglichen und sogar das Authentizität verheissende handgemalte Original der technikvirtuosen Kerstin Brätsch kann zahlreiche «Geister» evozieren und produzieren.

2009 hat Brätsch in zwei zeitgleichen Ausstellungen die Originale und die Geister gezeigt: In der Pariser Galerie Balice Hertling fand «BUYBRÄTSCHWÖRST» statt und in der Stuttgarter Galerie Hermes und der Pfau sah man sämtliche Exponate der Pariser Ausstellung als Variationen, Mutationen und Übertragungen unter dem Titel «BUYBRÄTSCHWÖRSTGHOSTS». Auch DAS INSTITUT hat seine Geister produziert und in Stuttgart die Schwarzweiss-Kopien der farbigen

Hefte präsentiert, die in der Galerie Balice Hertling Kerstin Brätschs Ausstellung dokumentierten.

Kerstin Brätsch und Adele Röder bemühen mit ihrem INSTITUT absichtsvoll etwas ausgeleierte Vorstellungen- und Erwartungsbereiche und gelangen so zu möglichen neuen Spannungsmodellen. Dies tun sie nicht im Sinne einer Erweiterung künstlerischer Aktivitäten und Formulierungen aus der Kunst hinein in die Welt, das Design, den Gebrauch, so wie es etwa in den 90er-Jahren als Erweiterung der Produktions- und Bedeutungsbedingungen der Kunst realisiert und thematisiert wurde. Stattdessen geht es ihnen um Problematisierungen der Authentifizierung von Kunst in einer durchkommodifizierten Weltoberfläche, um Performanzen von Dingen und ihren Bedeutungen, um mögliche Instrumente zur Abstraktion, aber auch um das, was Kunst, Mode, und Design im Rahmen einer Produktwelt insgesamt an Modellen, Information und Sinnübertragungen leisten können – sie nennen das für die Vorgehensweise des INSTITUTS: Design, Werbung, Distribution.

I: In zwei Ausstellungen «Thus! Unit # 1-3» im Ausstellungsraum New Jersey in Basel und «Thus! Unit # 4» in der Ausstellung Greater New York, P.S.1 in New York (beide 2010) spielen die Künstlerinnen das gesamte Repertoire ihrer Zusammenarbeit durch: «Originale» von Kerstin Brätsch finden ihre digitalen Doppelgänger als Textilien von Röder und erscheinen wiederum von Brätsch gemalt in Variationen als «authentische» Papiergemälde an der Wand. Bildmotive von Adele Röder sind als Stoffdrucke am Boden auf den Ingredienzien der Präsentationsformen von Malerei ausgelegt (Holzrahmenelemente und Glas etwa), aber sie kommen auch als Stoffe, Kleider, Gebrauchsobjekte vor. Ineinanderverwobene Motive beider Künstlerinnen, hängen als Drapagen von Prints auf Werbefolien von Stangen wie auch weitere Stoffdrucke von Röder und handgemalte Mylargeister-Brätscher-Bilder. Für die Ausstellungen haben die beiden Künstlerinnen auch eine Werbekampagne entwickelt, in der beide vor ihren Arbeiten zu sehen sind, beide halten eine Schrifttafel hoch, auf denen die Initialen der Firma «DI», DAS INSTITUT, eher als «ID», Identity gelesen werden kann.

II: Auch bei BROADWAYBRÄTSCH_CORPORATE ABSTRACTION, Kerstin Brätsch für DAS INSTITUT, gezeigt in den Art Statements der Art Basel (2010), dekliniert Kerstin Brätsch Präsentationsformen der Kunst mit Vermarktungsmodellen und Mode. Ihre Präsentation bestand aus einer grossen Gruppe von sieben Papiergemälden, die gestapelt präsentiert wurden, im jeweiligen Wechsel, sodass jeweils drei Bilder sichtbar waren, die grossformatigen Papiere waren wie immer mit Magneten auf die Vorderseite der Gläser in massiven Holzrahmen fixiert. Die gemalten Bilder enthielten Motive zahlreicher früherer Gemälde Brätschs, in einer grandiosen Mischung entstand ein Remix von eigenen Arbeiten und Evokationen von abstrakten Werken der Kunstgeschichte. In der täglichen Neumischung der Bilder zueinander wurde zudem eine Ausstellungssituation als permanenter Remix von Bildern in erweiterter Form geschaffen (Punkt 22. «Malerei ist performativer Realismus (Ich bekenne, ich zweifle)»). DAS INSTITUT hatte Werbeposter mit einem Motivmix beider Künstlerinnen und Stoffdrucke hergestellt, die als Wandposter (DAS INSTITUT, 2010) und als Hemden der Galeristen (Adele Röder für DAS INSTITUT, 2010) ebenso im permanenten Wandel die Gesamtinstallation in einen beschleunigten Zirkus der Begriffsdeflationen verwandelte: Was ist die Kunst? Wer vermarktet? Wer performt? Wo ist das Original? Who is Kerstin Brätsch?

III: In ihrer neuesten Werkgruppe nehmen die beiden Künstlerinnen sich selbst als Material und machen das, was man ein photographisches «Porträt» nennen könnte. Mit Malerei, Modeaccessoires, mit Drucken, Stoffen und anderen Produktionen von DAS INSTITUT und individuellen Arbeiten der beiden Künstlerinnen schaffen sie ein graphisches, alles verwebendes Gesamtprodukt Mensch.

1) «The Language of Things», in The Showroom, 4. Dezember 2010, ein Gespräch mit Luigi Fassi, Stefano Harney, Julia Mortiz, Andrea Phillips und Joshua Simon. <http://www.theshowroom.org/programme.html?id=101,355>

DAS INSTITUT, «Greater New York,» exhibition view PS 1, New York, 2010 / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: LUKAS KNIPSCHER)



BEATRIX RUF

Alluring Complex Appearance, Core

Never have we been so wantonly wooed. No quest for information, be it for business or pleasure, work or leisure, comes without a banner ad, a sideclick, a pop-up, a barrage of brand names and consumer temptations, customization and projected identities. No matter what medium we use, real or virtual, no matter what choice we make, there is an omnipresent and often shoddily designed parade of all things bright and shiny telling us how life could be, how much we want this or that, how readily something is within our grasp, that we can be whoever we want to be, or are told we want to be. Reality and fiction, the unattainable and the obtainable, before and after, past and future, inadequacy and perfection all seem to fuse in collages of text and image, forcibly uniting the incompatible, with great purpose, but with no discernible taste or style.

Kerstin Brätsch deploys a similarly motley mix of media and references in her art. Exploiting the status of the visual image as a marketable commodity, and using a process of continuous variation, the allure of her large-scale art banners is constantly reactivated. These extraordinarily large paper paintings (most of

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.

them 300 x 200 cm) and extra-long sheets of painted mylar are either installed on the floor of the gallery, on strident Plexiglas panels, anchored to the wall like advertising banners, mounted with super-strong magnets on the glass panes of bona-fide "art frames," or draped like swathes of fabric over a variety of objects in the gallery space.

Kerstin Brätsch's works draw upon the creativity of a media-driven collectivity that accepts, as given, the simultaneity of the original with the inevitable parallel existence of reproductions and the media dissemination of images, and they reveal this state of reality to us both critically and tangibly. In her 103-point *Psychischer Atlas* (Psychic Atlas), the artist lists Point 22 as "Painting is performative realism. (I declare that I doubt)," Point 30 as "A theatre-requisite room and a V.I.P. Lounge at the same time," Point 58 as "Thought Forms/Emma Kunz," and Point 59 as "Picabia."

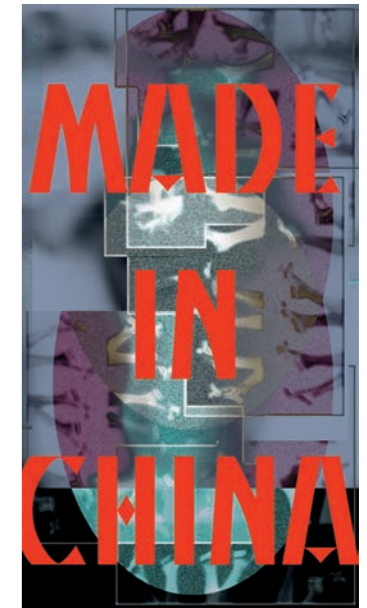
Brätsch's paintings are teeming with histories, stories and originals: Romanticism, Early Modernism, German Expressionism, Abstract Expressionism, and even Francis Picabia all play a role, as does the painting of the 1950s, and the 1980s in general, from Martin Kippenberger, Sigmar Polke, and Albert



KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, MY PENIS HAS THE SHAPE OF MY HEART ON THE PILLOWS, 2009, painting and poster, exhibition view "Buybrätschwörst," Balice Hertling Paris / MEIN PENIS HAT DIE FORM MEINES HERZENS AUF DEM KISSEN, Gemälde und Plakat, Ausstellungsansicht.



DAS INSTITUT, WHO I REALLY AM, 2009, title poster, digital print on archival paper, 39 3/8 x 27 1/2" / WER ICH WIRKLICH BIN, Titelplakat, Digitaldruck auf Archivpapier, 100 cm x 70 cm.



DAS INSTITUT, MADE IN CHINA, 2009, title poster, digital print on archival paper, 39 3/8 x 27 1/2" / Titelplakat, Digitaldruck auf Archivpapier, 100 cm x 70 cm.



DAS INSTITUT, EAT AND DRINK VARIABLE FROM
DI WHY RELAX!, 2009, Swiss Spa ca va Series,
silkscreen on mylar, each 39 3/8 x 51 1/8" /
ISS UND TRINK VARIABLE VON DI WARUM ENTSPANNUNG!,
Siebdruck auf Mylarfolie, je 100 x 130cm.



DAS INSTITUT, QUIET PLEASE VARIABLE FROM
DI WHY RELAX!, 2009, Swiss Spa ca va Series,
silkscreen on mylar, each 39 3/8 x 51 1/8" /
RUHE BITTE VARIABLE VON DI WARUM ENTSPANNUNG!,
Siebdruck auf Mylarfolie, je 100 x 130cm.

Oehlen to the occult, the esoteric, and consumer trash. The work of her own contemporaries, such as Josh Smith and Seth Price, whose paintings and media-based works address issues relating to the original, the hand of the artist, media distribution, and the way these affect the production of meaning, are also referenced—and, needless to say, the aesthetics of advertising runs like a red thread throughout, a leitmotif permeating her installations reflecting on aspects of display and presentation.

Caterina Riva and Joshua Simon, in their introduction to the dialogue "The Language of Things" at the Showroom, London, in December 2010, state:

When Karl Marx described commodity fetishism in Capital (1867), he mentioned that beyond its exchange and use values, the commodity has a third implied quality, or as he put it: "A commodity appears, at first sight, a very trivial thing, and easily understood. Its analysis shows that it is, in reality, a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties." Since the past 150 years the commodity has become the historical subject in contemporary culture. Almost every object enters the world today as

a commodity and as such it feels most at home in this world (think of IKEA ...). Through various strategies of composition, appropriation and re-contextualization of different commodities, artists try to make and understand artworks today. From an assemblage of consumer products to an abstract painting, one could argue that some commodities are art objects, but all art objects are commodities. The commodity not only precedes the commodification of artworks in the art market, but it precedes the artwork itself. It is the material that is in all materials. It is the basic technique of every technique, the fundamental medium of all mediums.¹⁾

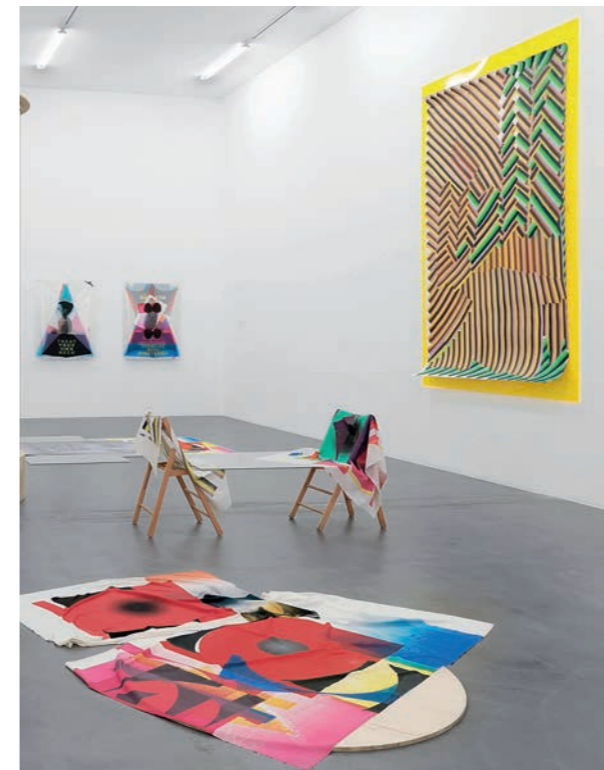
Metaphysical subtleties and theological niceties also permeate the work of Kerstin Brätsch. The presentation and distribution of her works are so obviously and explicitly informed by the spirit of commodification that they provide test cases for the assumptions, expectations, possibilities, and speculation relating to the expanded values of art.

In 2007, true to form, she and Adele Röder founded the suitably ostentatiously named company DAS INSTITUT as an import/export agency serving to promote the visual motifs of both artists in an inex-

tricable to and fro of original and variation, individualization and multiplication, and authentication and analysis of identity.

Brätsch and Röder produce both individual and collaborative works with, for, and through DAS INSTITUT. Within DAS INSTITUT, their images undergo multiple variations of appearance and form, becoming textile patterns, knitwear, fashion collections, slide shows, pictograms, stage sets, index lists, functional everyday objects, stickers and transfers, books, and art exhibitions (I)—and indeed, just about anything else that might lend itself to distribution. The ghosts and parasites of art appear in every conceivable form, all duly certified, as it were, by a brand name. The grand title buffers the ponderables of individual subjective statements, standing as it does for all the research and educational institutes that popu-

DAS INSTITUT, "Non-Solo Show, Non-Group Show,"
Swiss Spa ca va, installation view / Installationsansicht,
Kunsthalle Zürich, 2009.
(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, UNTITLED, 2010,
spraypaint, New York Times advertisements, Plexiglas, metal
clamps, each 19 3/8 x 27 1/2", exhibition view "Rien Rien!,"
Parc Saint Léger / OHNE TITEL, Sprühfarbe, New York Times
Reklamen, Plexiglas, Metallklammern, je 50 x 70 cm,
Ausstellungsansicht. (PHOTO: PARC SAINT LÉGER)



late the world of knowledge and commodities. At the same time, it is a strategic move and a form of insurance that is as polemical and critical as it is witty.

HEY DU KUNST, HEY KERSTIN BRÄTSCH—the titles of the works and what the artist expresses in them highlight, with grandiloquent ambiguity, the deliberate allure of the works and their oblique yet pertinent allusion to questions of meaning: UNISEX SERIES; PSYCHICS SERIES; ÄTSCH BRÄTSCH; EYE GIVES YOU A DEAL; MADE IN CHINA; WER ICH WIRKLICH BIN, JA HELLO, HELLO, YES HELLO; DR. DEBRO; GIB MIR KRAFT; ARE YOU GAME?; FÜRST FÜRST SERIES; BUY-BRÄTSCHWÖRST; DI WHY RELAX! SWISS SPA CAVA SERIES; GENRES, PERHAPS, OR TACTICS, MAYBE?; STARS AND STRIPES SERIES; LA TECHNIQUE DE BRÄTSCH SERIES; BROADWAYBRÄTSCH/CORPORATE ABSTRACTION (II); KERSTIN KOPY KOMMERZIAL; WHO'S KERSTIN BRÄTSCH?; WHEN YOU SEE ME AGAIN IT WON'T BE ME ... Pompous questioning of identity, pompous expectations of art, pompously user-friendly productions. (III)

In the oeuvre of Kerstin Brätsch and DAS INSTITUT the outward appearance of the artwork is invariably only one of many possibilities; its identity is one of many possible identities and even the promise of authenticity embodied in the hand-painted original by an artist as technically skilled as Kerstin Brätsch can invoke and produce many "ghosts."

In 2009, Brätsch mounted two simultaneous exhibitions featuring originals and their ghosts. All the works in her “BUYBRÄTSCHWÖRST” exhibition at the Balice Hertling gallery in Paris were presented in her “BUYBRÄTSCHWÖRSTGHOSTS” show at the Hermes und der Pfau exhibition space in Stuttgart in the form of variations, mutations, and transpositions. Ghosts were also produced by DAS INSTITUT: the color brochures documenting Kerstin Brätsch’s exhibition at Balice Hertling in Paris were available in Stuttgart in the form of black-and-white copies.

With DAS INSTITUT, Kerstin Brätsch and Adele Röder trawl through hackneyed areas of imagination and expectation to dredge up potentially new and highly-charged forms. They do not do so in the sense of expanding artistic activities and formulae from the world of art into the world of design and use, the way artists did in the 90s, by creating or addressing, for instance, the conditions by which the production and meaning of art are expanded. Instead, they focus on the problems of the authentication of art in a thoroughly commodified world, on possible instruments of abstraction, and also on what art, fashion, and design are capable of achieving within the world of products in terms of creating models, spreading information, and conveying meaning. For the purposes of DAS INSTITUT, they describe this approach as design, advertising, and distribution.

I: In two exhibitions—“Thus! Unit # 1-3” at the New Jersey gallery in Basel and “Thus! Unit # 4” in the Greater New York exhibition at MoMA PS1 in New York (both 2010)—the artists play through the entire repertoire of their collaborative effort: originals by Kerstin Brätsch, computer-digitalized by Röder, appear in variations painted by Brätsch as “authentic” paper paintings on the wall, while motifs by Adele Röder are presented as textile prints on the floor, referencing the basic ingredients (such as wooden frames and glass) that are involved in the presentation of paintings, or taking the form of fabrics, clothing, or everyday objects. Interwoven motifs by both artists are hung from rails as draped prints on advertising banners, along with textile prints by Röder and hand-painted mylar ghosts of works by Brätsch. For the exhibitions, the two artists also developed

an advertising campaign in which they can both be seen in front of their own works, holding up a sign on which the company initials DI (DAS INSTITUT) can be read as ID, in reference to identity.

II: In “Broadwaybrätsch/Corporate Abstraction,” created for DAS INSTITUT and shown at Art Basel’s Art Statements (2010), Brätsch used marketing models and fashion elements to systematically break down the presentational modes of art into their component parts. Her presentation consisted of a large group of nine paper paintings stacked in alternating order so that three different pictures were visible at any one time, and affixed to the front of the glass in solid wooden frames by her hallmark magnets. The paintings included motifs from several of Brätsch’s earlier works, in a grandiose amalgam that formed a remix of her own oeuvre and evoked abstract works from art history. By changing the order of the paintings on a daily basis, she created an expanded form of exhibition involving a constant remix of images. Cf. Point 22: “Painting is performative realism (I declare that I doubt).” DAS INSTITUT had produced advertising posters featuring a mix of motifs by both artists and textile prints for shirts worn by the gallery staff. Together with the constantly changing images, these wall posters and shirts transformed the overall installation into an accelerated circus of conceptual deflation: What is art? Who markets it? Who performs it? Where is the original? Who is Kerstin Brätsch?

III: In their latest group of works, the two artists use themselves as material to create what might be described as a photographic “portrait.” Using painting, fashion accessories, prints, fabrics, and other productions by DAS INSTITUT, as well as works by both artists, they create a graphic and all-inclusive image of the individual as product.

(Translation: Ishbel Flett)

1) “The Language of Things” in The Showroom, 4 December 2010. Conversation with Luigi Fassi, Stefano Harney, Julia Mortiz, Andrea Phillips, and Joshua Simon. <http://www.theshowroom.org/programme.html?id=101,355>



KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, MY LIFE AS FRAU COW WILL SHOW YOU HOW TO CHEW THE LEFT OVER GRASS ON THE FIELDS, 2009, Fürst Fürst Series, oil on paper, 110 x 72" / MEIN LEBEN ALS FRAU KUH WIRD DIR ZEIGEN WIE DAS AUF DEM FELD ÜBRIGGEBLIEBENE GRAS ZU KAUEEN IST, Öl auf Papier, 279,4 x 182,9 cm.

FIONN MEADE

SEE REVERSE FOR CARE

The time of fashion, therefore, constitutively anticipates itself and consequently is always too late. It always takes the form of an ungraspable threshold between a “not yet” and a “no more”.
—Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*¹⁾

To encounter a painting by Kerstin Brätsch is to enter into a space of exhibition design where images behave according to a tailored logic of distribution, mutation, and mischief. From the thick paper employed for the majority of Brätsch's outsized oil paintings to cousin paintings the artist refers to as “ghosts” (translations of previous works onto industrial sheets of mylar), the conventional material setting for painting is repeatedly sidestepped through choices of scale and surface. Often draped or hung by magnets, the paintings curl, warp, and unfurl from intermediary supports integral to the kinesthetic demands of

FIONN MEADE is Curator at SculptureCenter, NY, where recent group exhibitions include “Knight's Move,” and “Leopards in the Temple.” He received a 2009 Arts Writer Grant from Creative Capital and the Andy Warhol Foundation. He teaches at the Center for Curatorial Studies, Bard College, and in the MFA in Visual Arts Program at Columbia University.

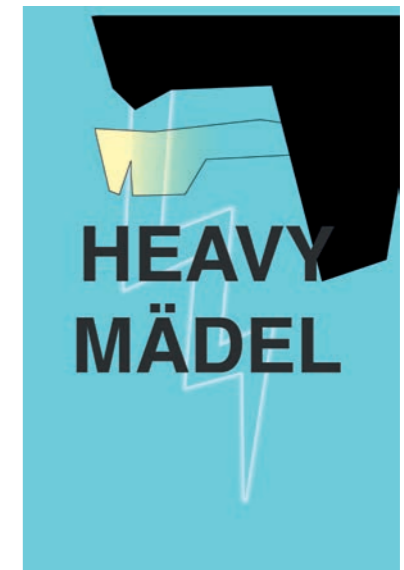
Brätsch's presentation. Painting is provisional here, beta-like. Affixed to temporary freestanding walls, protruding sheets of colored plexiglass and lattice-like beam structures evocative of Minimalism, the paintings engage varying support structures to reiterate and underscore a compositional dictum of her own: “Question the wall itself.”²⁾

For a recent exhibition at Kunsthalle Zürich, this interrogative stance took the form of sheets of colored plexiglass inserted into the gallery wall at a perpendicular angle in order to suspend and frame Brätsch's *Stars and Stripes Series* (2010); murky void-like washes of oil paint striated with a surface geometry of American coins were countered by the stark detours of shifting, multicolored stripe compositions. While a group exhibition at SculptureCenter, New York, found works from the geometrically inclined *New Images/Unisex Series* (2009), adorning three temporary walls erected close together in the middle of the exhibition space. Both installations are examples of Brätsch pushing away from a pre-existing architectural context in order to compress and moderate the viewing experience of painting, referencing in the process not only the slideshow and preview functions of contemporary screen culture but also the rotating display structures of trade fairs and showrooms.



KERSTIN BRÄTSCH and DAS INSTITUT, “Non-Solo Show, Non-Group Show,” *Swiss Spa ca va*, installation / Installationsansicht, Kunsthalle Zürich, 2009. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

The support becomes part of the composition in Brätsch's design, mimicking the placement, sorting, and stand-in qualities of display products and digital imagery. As another of Brätsch's maxims indicates, such strategies embrace “painting as performance or as performative backdrop.”³⁾ Indeed, her solo exhibitions often deploy a re-shuffling of the paintings themselves, as in her 2009 show “BUY-BRÄTSCHWÖRST” at Galerie Balice Hertling, Paris, and “BroadwayBrätsch/Corporate Abstraction” at ArtBasel Statements 41. Sequencing is reconsidered, juxtapositions are played with, and the perceptual status of each painting is made contingent to a series of editorial decisions and performative gestures within her restive mode of display. At Balice Hertling, for instance, each of Brätsch's eighteen rough-hewn, large-scale abstractions took turns hanging suspend-



DAS INSTITUT, HEAVY MÄDEL, 2009, title poster, digital print on archival paper, 27 1/2 x 39 3/8" / Titel Plakat, Digitaldruck auf Archivpapier, 70 cm x 100 cm.

ed in the main window of the storefront alongside a title poster featuring such appropriated or collapsed phrases as “SEE REVERSE FOR CARE” printed over an image of a bandaged hand or “HEAVY MÄDEL” atop a rudimentary digital abstraction. For the ArtBasel Statements presentation (also with Balice Hertling), a new series of Brätsch’s large-scale abstractions was housed in wooden frames and plexiglass—the frames designed so as to provide a transparent margin around the paintings—that allowed the works to lean in two-deep stacks against the wall and rotate into visibility according to a pre-determined schedule.

Recalling to a certain extent the dismantling of the hierarchy of armature and support in the Support/Surfaces movement of early 1970s France, the uneasy role of abstraction in Brätsch’s exhibition design also brings to mind El Lissitzky’s “Demonstration Rooms” of the 1920s. Constructed by Lissitzky primarily with expo-type scenarios in mind, the rooms evinced a potential synthesis of architectural support and artwork via an encompassing design that took into account not only the corporeal movement and perceptual shifts of the viewer, but also the ma-



nipulation of the support structure itself. A not dissimilar emphasis upon the place of exhibition as a “transfer station,” to borrow Lissitzky’s own description of his initial PROUN ROOM (1923), is productive in considering the host of references and stylistic influences that inflect Brätsch’s fast-paced, hybrid approach.⁴⁾ Indeed, viewers are often encouraged



KERSTIN BRÄTSCH, UNTITLED, BOOK SHELVING UNIT 2, 2008, edition of selfmade and found books, xeroxed booklets, catalogs, acetate, Plexiglas, 60 x 60 x 66” / OHNE TITEL, BÜCHERREGAL EINHEIT 2, Edition aus selbstgemachten und gefundenen Büchern, Kataloge, kopierte Bücher, Acetat, Plexiglas, 152,4 x 152,4 x 167,5 cm.

DAS INSTITUT, UNTITLED, 2009, edition of selfmade books and booklets, marzipan fruits, metal boxes, Plexiglas folds, dimensions variable, installation view Kunsthalle Zürich / OHNE TITEL, Edition selbstgemachter Bücher und Broschüren, Marzipanfrüchte, Metallschachteln, Plexiglasstruktur, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

to look through kiosk-like structures (as well as shelving units and poster racks) housing Brätsch’s far-ranging interest in comic gesture, consumer lingo, pattern, and prefab surface materials. In BOOK SHELVING UNIT #1 (2008) and BOOK SHELVING UNIT #2 (2008), Brätsch’s oblique humor steps forth in a vertical vitrine-like display archiving images of bratwurst

and hamburgers alongside images of men hunting and practicing archery, a book on Emma Kunz’s abstraction, diagrammatic images of absurd hairstyles, and a self-help book titled *Treat Your Own Neck* (2008), among other items. Promoting a kind of “fair use” clause into her practice, Brätsch’s version of a transfer station brings abstraction squarely into contact and contamination with a makeshift pop iconography that resurfaces throughout her practice.

Exposure to Brätsch’s abiding interest in image-sourcing and branding strategies quickly moves an overall consideration of her work away from the endgame heritage of abstract painting or the totalizing motivations of a utopian model that would seek to envelop the viewer in a synthesis of support and surface. For Brätsch, demonstrative style has more to do with the mix-and-match borrowings of high fashion, DIY subculture, and the manufacturing of persona found in advertising and online viral campaigns, which is not to say that avant-garde tropes and the spectral desire for a collective aesthetic are left entirely behind. Rather, the untethered place of painting is shifted away from its most common territorial codes and introduced into a self-fashioned, recombinant method of distribution and wry fanfare. In making visible the various modes of production, applied techniques, image sources and surface materials at play, Brätsch asserts a kind of curatorial stance by donning and trading upon multiple guises, including her role as producer, performer, persona, exhibition designer and long-time collaborator with fellow German artist, Adele Röder.

Founded in New York in 2007 by Brätsch and Röder, DAS INSTITUT is the collaborative entity that receives and mediates the majority of Brätsch’s production. Often described by the artists as a fictitious “import/export” company (readily encouraging the ironic connotations of trafficking in knockoff replica products, shady deals, etc.), the loose narrative conceit of DAS INSTITUT seems of less importance than the structuring of a network that adopts and articulates a visibility of production while emphasizing the techniques and applied expertise of its invited participants and contributors.⁵⁾ As the attribution of a given piece indicates, works are ascribed as being for use and presentation by DAS INSTITUT. WHEN YOU

SEE ME AGAIN IT WON’T BE ME (2010)—KERSTIN BRÄTSCH FOR DAS INSTITUT (2010), for example, evinces how authorship is simultaneously acknowledged yet displaced into the artists’ brand. And though the collaboration can and often is extended to include other artists via invitation, DAS INSTITUT is first and foremost Brätsch and Röder, who likewise contributes her own digitally designed projections, posters, textile works, advertisements, and support designs to the exhibition platform that is DAS INSTITUT.

Here art historian and critic David Joselit’s recent proposition that “Painting is beside itself” precisely in “practices in which painting sutures a virtual world of images onto an actual network composed of human actors, allowing neither aspect to eclipse the other,” seems particularly resonant in considering DAS INSTITUT’s method.⁶⁾ Through allowing and promoting a transitive potential whereby the body of painting becomes a form of translation once it is extended into a specific yet mutable network, painting can begin to resist or at least delay its assumed stance as the most readily collectible, reified art form. Existing not unlike a beta test for a new line of product, a Brätsch oil painting will often enter into the DAS INSTITUT circuit by taking up motifs from a digital image of Röder’s only to be subsequently fragmented and transposed back onto a new textile design by Röder and then further corrupted and dispersed into a collaborative poster, zine, or kiosk display. *Starline Necessary Couture*—ADELE RÖDER FOR DAS INSTITUT (2009), for example, is an index of abstract digital imagery created by Röder for DAS INSTITUT that promotes just such a transitive dynamic. Made entirely in Adobe Photoshop without importing any source material, Röder’s series of digital abstractions recall Constructivist and Futurist paintings and typographic design even as they are imbued with the limited sense of shadow and gradient possible within the parameters of a consumer-grade digital program. The longer you look, the more the layered abstractions seem to exist only on one plane, unable to pull you in or out of a convincing experience of depth—distorted instead into the unitary false mimesis of digital abstraction. Selected by Röder from a larger pool of images as a sampling source for Brätsch’s

New Image/Unisex Series, the digital series oscillates between subtle, garish, minimal, busy, seductive, and overwrought—qualities that Brätsch then borrows freely from, translates, and often compresses into a single composition.

Brätsch's unique style of painterly distortion is perhaps even more evident in recent compositions. *THE IF* (2010), for example, from the *Broadway Brätsch/Corporate Abstraction* series, appears to introduce a figurative apparition toward the top of the painting in the form of an oval, forehead-like shape that emerges only to remain incipient. Undone by what appear to be brightly-hued, overlaid cutouts, a gestural grid-work is revealed upon closer inspection of the floating fragments, just as a thick granular application of paint builds up a competing ridge of attention along the right edge of the composition. With the undulant green pattern that intervenes between as yet another potential substratum, the various motifs repeatedly mis-register, fragment, and cancel each other, failing to achieve the implication of an all-over effect. Similarly, *WHO'S KERSTIN BRÄTSCH?* (2010), from the same series, siphons from competing modes of abstraction—a swirling Op-Art effect of flesh tones, the welling up of black, cartoonish teardrops, and the noisy centrality of a pink geometric shape—all applied as if they were transposed from a hallucinatory clip-art file.

While Brätsch's paintings constantly reference past modes of advanced abstraction, they do so within the display network of DAS INSTITUT, embodying what Giorgio Agamben recently termed the "caesura of fashion" and its perpetual attempt (and inevitable failure) to demarcate what is in and out of style, the distinctive manner in which "fashion can therefore 'cite,' and in this way make relevant again, any moment from the past (the 1920s, the 1970s, but also the neoclassical or empire style). It can therefore tie together that which it has inexorably divided—recall, re-evoke, and revitalize that which it has declared dead."⁷⁾ The tacking nature of Brätsch's practice is under constant revision and alteration—exhibition-making as studio practice—and the caesura of fashion is repeatedly claimed, occupied, and then displaced. An advertisement for a recent exhibition in 2010 ("THUS!" DAS INSTITUT at New Jersey, Basel

featuring: *La Technique de Brätsch/DI Why Relax! Raincoats & Röder Desert Capes* in cooperation with a DAS INSTITUT My Favorite Artworks As Cakes Baking Workshop") makes the DAS INSTITUT process of citation quite clear. A photo features the two artists as models (Brätsch standing, Röder seated), paintings on the wall and floor behind, a hanging textile in between, and the artists up front, each holding a small monogram insignia for DI before them. A fashion shoot stripped bare, the network is up and running, authorship is dispersed, abstraction is corrupted, and the place of painting is on the move.

1) Giorgio Agamben, "What is the Contemporary?" in *What is an Apparatus?* (Stanford; Stanford University Press, 2009), p. 48.

2) Kerstin Brätsch, "My Psychic Atlas," artist writing (No. 66), 2008.

3) *Ibid.* (No. 29).

4) As Benjamin H. D. Buchloh remarks in his essay, "From Faktura to Factography," the installations that Lissitzky began in the 1920s eventually gave way to large-scale photographic displays that incorporated the perceptual shifts of his earlier experiments in abstraction with an iconographic repertoire of imagery more effective in relating politicized content to mass audiences—relegating the potential for a participatory, perceptual abstraction to State campaigns. "Already in 1923 in his *PROUNENRAUM* for the Grosse Berliner Kunstausstellung, Lissitzky had transformed tacitly and perceptual movement still latent in Rodchenko's *Hanging Construction* into a full-scale architectural relief construction. For the first time, Lissitzky's earlier claim for his *Proun Paintings*, to operate as transfer stations from art to architecture, had been fulfilled." Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography," *October*, Vol. 30 (Fall 1984), p. 91.

5) While shades of Russian Productivism's laboratory aesthetic come to mind—along with the temporary exhibition designs of Lily Reich and Mies van der Rohe and the collaborative efforts of Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp, including the couple's collaboration with Theo van Doesburg on *Café de l'Aubette* in Strasbourg, which opened in 1928—it should also be noted that there is an obvious response in Brätsch's work to German Expressionism and the related response of so-called "bad painting" (from Martin Kippenberger back to Sigmar Polke and forward to Albert Oehlen, etc.), just as Brätsch's practice is very much in dialogue with a wider circle of New York artists, including the installation tactics of Seth Price, Blake Rayne, and Cheyney Thompson, among others.

6) David Joselit, "Painting Beside Itself," *October*, No. 130 (Fall 2009), p. 125.

7) See note 2, p. 50.

KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, *THE IF*, 2010,
Broadwaybrätsch Corporate Abstraction Series, oil on paper, wooden
frame, magnets, 110 x 72" / DAS WENN, Öl auf Papier,
Holzrahmen, Magnete, 279,4 x 182,9 cm.





KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, RETROSPECTIVE, 2010, Stars and Stripes Series, oil and coins on paper, wooden frame, magnets, 110 x 72" / Öl und Münzen auf Papier, Holzrahmen, Magnete, 279,4 x 182,9 cm. (PHOTO: EMMANUEL ROSETTI)

FIONN MEADE

BITTE PFLEGE- ANLEITUNG BEACHTEN

Aus diesen Gründen antizipiert sich die Zeit der Mode dauernd und ist in der Folge immer zu spät. Sie nimmt die Form einer unerreichbaren Schwelle an, zwischen einem «noch nicht» und einem «nicht mehr».
– Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?*¹⁾

Sich auf ein Gemälde von Kerstin Brätsch einzulassen heisst, ein Stück Ausstellungsdesign zu betreten, in dem Bilder einer präzisen Logik der Verteilung, Verwandlung und Hinterlist gehorchen. Von den grossflächigen Papierbögen der Ölmalereien bis zu den breiten Transparentfolien der «Geister», doppelgängerischen Repliken bereits entstandener Werke, wird die Malkonvention immer wieder zugunsten ungewöhnlicher Formate und Materialien umgangen. Die drapierten oder an Magneten hängenden Gemälde wellen, krümmen und entrollen sich von verteilten Befestigungspunkten gemäss der kinästhetischen

FIONN MEADE ist Kurator am SculptureCenter in New York; letzte Gruppenausstellungen waren «Knight's Move» und «Leopards in the Temple». Auszeichnungen von Creative Capital und der Andy Warhol Foundation (beide 2009). Er unterrichtet am Center for Curatorial Studies des Bard College und am MFA des Visual Arts Program der Columbia University.

Regie der Künstlerin. Wir erleben ein Provisorium, eine Beta-Version der Malerei. Stellwände, farbige Plexiglasscheiben, minimalistische Gitterstrukturen und andere Konstruktionen unterstreichen ein Grundprinzip von Brätschs Installationsdesign, «die Wand selbst infrage zu stellen».²⁾

Bei einer Ausstellung kürzlich in der Kunsthalle Zürich nahm diese Kritik die Form farbiger Plexiglasscheiben an, die im rechten Winkel von der Wand ragten, als Träger und Rahmen für Brätschs *Stars and Stripes Series* (Serie Sterne und Streifen, 2010): Amorphen Öllasuren mit Konstellationen aus aufgeklebten US-Münzen standen Schichtungen aus farbigen, scharf konturierten Streifen gegenüber. Bei einer Gruppenausstellung im SculptureCenter, New York, errichtete sie für einige Arbeiten der geometrisierenden *New Images/Unisex Series* (Serie Neue Bilder/Unisex, 2009) drei Stellwände in der Mitte des Raums. Beide Installationen zeigen, wie Brätsch sich von der existenten Architektur abwendet, um die Erfahrung der Bildbetrachtung zu kontrollieren und zu komprimieren. Dabei verweist sie nicht nur auf die Vorschau- und Diashow-Funktionen der modernen Bild-

verarbeitung, sondern auch auf die Drehständer für Verkaufsräume und Messen.

Der Ausstellungsbau wird bei Brätsch Teil der Komposition. Die Faktoren Platzierung, Arrangement und Imitation spielen wie in der Computergraphik und Produktpräsentation eine Schlüsselrolle. Sie instrumentalisieren, wie ein weiteres Prinzip der Künstlerin fordert, die «Malerei als Performance oder als performative Kulisse».³⁾ Tatsächlich werden die Gemälde für jede Einzelausstellung neu aufgemischt, so etwa für «BUYBRÄTSCHWÖRST» (2009) in der Galerie Balice Hertling, Paris, und für «BroadwayBrätsch/Corporate Abstraction» (2010) im Rahmen der Art Statements der Art Basel. Brätsch überdenkt die Abfolge, spielt Kontrastmöglichkeiten durch und definiert den Wahrnehmungsstatus jedes Exponats mittels einer Serie kuratorischer Entscheidungen und performativer Gesten innerhalb ihrer

eigenwilligen Präsentationsstrategie. Während der Pariser Ausstellung wurde jede der achtzehn grossformatigen Abstraktionen abwechselnd in das Galerieschaufenster gehängt, neben einem Plakat mit Slogans oder Wortkombinationen wie «BITTE PFLEGEANLEITUNG BEACHTEN» auf dem Bild einer verbundenen Hand oder «HEAVY MÄDEL» auf einem digitalen abstrakten Kürzel. Für die grossformatigen Abstraktionen ihres Auftritts auf der Art Basel (ebenfals mit Balice Hertling) fasste sie die Arbeiten in Holzrahmen mit Plexiglas, sodass zwischen Rahmen und Bild ein transparenter Streifen blieb. Je zwei dieser Werke lehnten hintereinander an der Wand und wurden nach einem festen Zeitplan dem Betrachter zugewendet.

Die widersprüchliche Rolle der Abstraktion in Brätschs Ausstellungsdesign erinnert nicht nur an die Auflösung der Hierarchie von Bildträger und

KERSTIN BRÄTSCH and DAS INSTITUT, from left to right, GIB MIR KRAFT, DEN MOCH MA!,

AND LET ME KNOW WHAT YOU THINK, exhibition view, "Leopards in the temple," SculptureCenter, New York, 2010 / von links nach rechts, GIB MIR KRAFT, DEN MOCH MA! UND SAG MIR WAS DU DENKST, Ausstellungsansicht. (PHOTO: SCULPTURECENTER)



Bildoberfläche durch die französische Gruppe Support/Surfaces in den 70er-Jahren, sondern auch an El Lissitzkys «Demonstrationsräume» der 20er-Jahre. Primär für Schauzwecke konzipiert, deuten Lissitzkys Räume die Möglichkeit einer Synthese zwischen Rahmenarchitektur und Kunstwerk an. Sein umfassender Entwurf berücksichtigt Körperbewegungen und Positionswechsel des Betrachters ebenso wie Veränderungen der grundlegenden Raumstruktur. Die Sicht des Ausstellungsraums als «Umsteigestation», wie sie El Lissitzky für den ersten PROUNENRAUM (1923) formulierte, kann uns helfen, die Querverbindungen und stilistischen Einflüsse, die Brätschs energische, hybride Vorgehensweise prägen, in ihrer Vielfalt zu erfassen.⁴⁾ In der Tat sieht sich der Betrachter nicht selten gezwungen, durch kioskartige Aufbauten (oder Regale oder Plakatständer) zu blicken, in denen die Vorliebe der Künstlerin für Situationskomik, Werbejargon, Muster und Fertigteile zur Geltung kommt. So etwa in den Werken BOOK SHELVING UNIT #1 (Bücherregal-Einheit Nr. 1, 2008) und BOOK SHELVING UNIT #2 (Bücherregal-Einheit Nr. 2, 2008), in denen Brätschs schräger Humor sich in einer vertikalen Vitrine manifestiert, in der unter anderem Bilder von Bratwürsten, Hamburgern, Jägern und Bogenschützen, ein Buch über die Zeichnungen von Emma Kunz, Darstellungen absurder Frisuren und ein Selbsthilfebuch mit dem Titel *Treat Your Own Neck* (2008) untergebracht sind. Brätsch, die in ihrer Praxis spezifische Übertretungen des Urheberrechts sanktioniert, «kontaminiert» die Abstraktion in ihrer Version eines Umschlagplatzes mit einer improvisierten Pop-Ikonographie, die wiederholt in ihrer künstlerischen Produktion in Erscheinung tritt.

Wird man Brätschs konsequenter Beschäftigung mit Bildbeschaffungs- und Markenstrategien gewahr, verwirft man unverzüglich alle Assoziationen ihrer Kunst mit dem Endspiel der abstrakten Malerei oder mit den absoluten Ansprüchen eines utopischen Modells, das den Betrachter mit einer Synthese von Bildträger und Bildoberfläche vereinnahmen will. Ihre rigorose Ausdrucksweise nimmt freie Anleihen bei der Haute Couture und der Do-it-yourself-Subkultur wie auch bei der Identitätskonstruktion durch Werbung und virale Online-Kampagnen. Damit sei nicht gesagt, dass avantgardistische Zielsetzungen und das

unterschwellige Verlangen nach einer verbindenden Ästhetik gänzlich wegfallen. Vielmehr driftet der unverankerte Ort der Malerei weg von den konventionellen territorialen Codes hin zu einer selbst erfundenen, rekombinanten Methode des Vertriebs und der gemischten Freuden. Indem sie die Produktionsweisen, Techniken, Bildquellen und Materialien ihres Prozesses sichtbar macht, nimmt Brätsch eine Art kuratorische Pose ein, in der sie ein Repertoire von Masken (unter anderem Produzentin, Performerin, Akteurin, Ausstellungsdesignerin und Langzeit-Atelierkollegin der deutschen Künstlerin Adele Röder) benutzt und vertauscht.

Brätsch und Röder gründeten 2007 in New York ihr Gemeinschaftsprojekt DAS INSTITUT, das den Grossteil von Brätschs Schaffen aufnimmt und vertreibt. Von den Künstlerinnen als Import-Export-Firma lanciert (man denkt bei diesem Namen wohl nicht ungewollt an den Handel mit Produktfälschungen und ähnlich dubiose Geschäfte), geht es bei diesem Projekt weniger um die Etablierung einer fiktiven Gesellschaft als um die Errichtung eines Netzes, das die Sichtbarkeit der Produktion gewährleistet und zugleich die Verfahren und Kenntnisse aller Mitwirkenden herausstellt.⁵⁾ Einzelne Arbeiten werden dem INSTITUT zur Weiterverwendung und -verwertung überschrieben. Ein Titel wie WHEN YOU SEE ME AGAIN IT WON'T BE ME – KERSTIN BRÄTSCH FOR DAS INSTITUT (Wenn du mich wieder siehst, bin ich eine andere, Kerstin Brätsch für Das Institut, 2010) nennt die Urheberin des Werks, nicht ohne sie sofort in die Künstlermarke zu überführen. Obwohl das Kollektiv häufig Einladungen an andere Künstler vergibt, ist und bleibt DAS INSTITUT primär eine Initiative von Brätsch und Röder (die gleichfalls ihre Digitalprojektionen, Plakate, Textilarbeiten, Werbeanzeigen und Präsentationsentwürfe der gemeinsamen Ausstellungsplattform überlässt).

Die Bemerkung des Kunsthistorikers und -kritikers David Joselit, die Malerei sei «ausser sich», speziell in «Praktiken, in denen die Malerei eine virtuelle Bildwelt in ein reales Netz menschlicher Akteure einschreibt, ohne dass ein Aspekt den anderen in den Schatten stellt», scheint für die Methodik des INSTITUTS besonders zutreffend.⁶⁾ Durch Kultivierung eines Übertragungspotenzials, das einen Korpus von

Malwerken, sobald dieser in ein spezifisches, doch flexibles Netz eingespeist wird, in eine Art Übersetzung verwandelt, kann die Malerei beginnen, ihren Status als Sammelobjekt par excellence und traditionell konkrete Kunstform abzulegen oder zumindest aufzuschieben. So kommt es zum Beispiel vor, dass ein Ölgemälde von Brätsch Motive einer Computergraphik von Röder aufnimmt und wie der Prototyp einer neuen Produktlinie in die Kanäle des INSTITUTS einfließt, nur um sogleich wieder fragmentiert und nun von Röder für ein neues Textildesign verwendet zu werden, das dann weiter demontiert und modifiziert als Plakat, Magazin oder Kiosk des Kollektivs endet. STARLINE NECESSARY COUTURE (Starline Gebrauchs-Couture, 2009), ein Katalog abstrakter, von Röder für das INSTITUT entworfener Computergraphiken, folgt einer solchen Transfer-Dynamik. Ohne Vorlagen direkt in Photoshop erzeugt, erin-

net Röders Kollektion an konstruktivistische und futuristische Gemälde und Typographien, obwohl das Computerprogramm nur einfache Schatteneffekte und Farbabstufungen zulässt. Je länger man sie betrachtet, desto mehr scheinen sie einzig in der Fläche zu existieren, ausserstande, eine überzeugende Tiefenwahrnehmung hervorzurufen, verzerrt zur falschen Mimese der digitalen Abstraktion. Die Graphiken, die Röder aus einem grösseren Bildfundus als Quellmaterial für Brätschs *New Images/Unisex Series* ausgewählt hat, oszillieren zwischen subtil, krass, minimal, überladen, verführerisch und exaltiert – Attribute, die Brätsch frei übernimmt, übersetzt und oft in einer einzigen Komposition konzentriert.

Brätschs Stil der malerischen Deformation macht sich in neueren Werken noch drastischer bemerkbar. So erscheint im oberen Bildbereich von *THE IF* (Das Wenn, 2010) aus der *BroadwayBrätsch/Corporate*

DAS INSTITUT, "Thus! La Technique de Brätsch, DI WHY RELAX! Raincoats and Röder Desert Capes," exhibition view / Ausstellungsansicht, New Jersey Basel, 2010. (PHOTO: EMMANUEL ROSETTI)



DAS INSTITUT, DI WHY RELAX!, 2010, silkscreened raincoats, edition / Siebdruckte Regenmäntel, Edition.

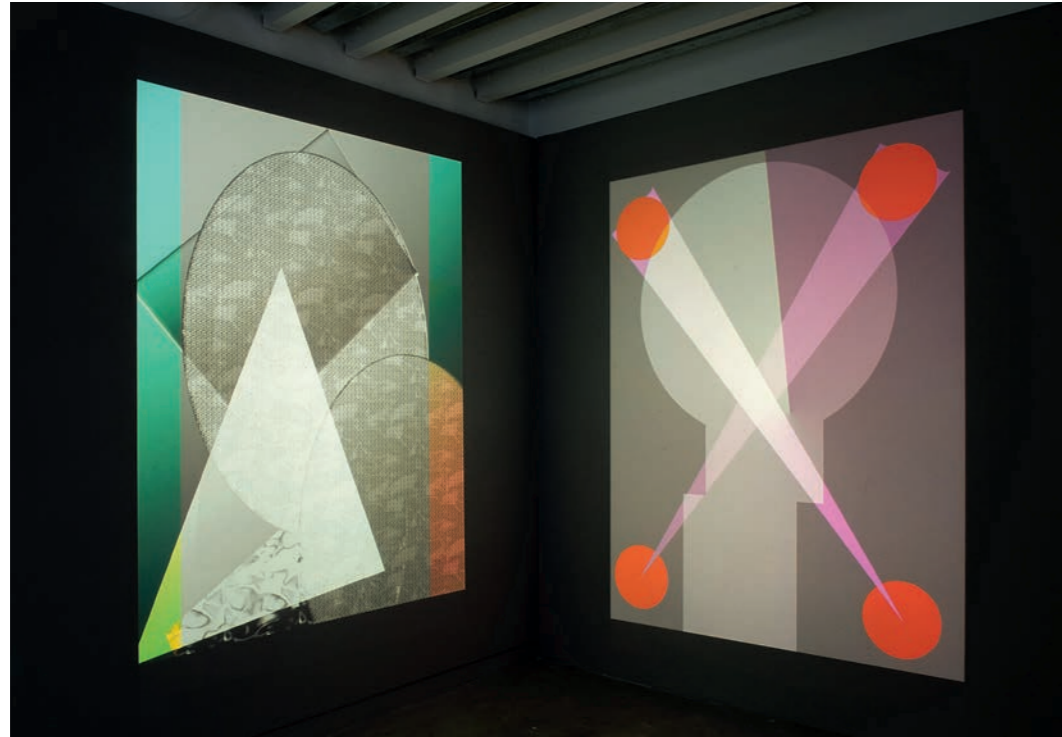


DAS INSTITUT, My Favorite Artworks as Cakes, baking workshop, installation view / Installationsansicht, exhibition view / Meine liebsten Kunstwerke als Kuchen, Back-Workshop, Ausstellungsansicht, New Jersey Basel, 2010.

Abstraction Series ein figürliches Motiv, vielleicht das Oval einer Stirn, das jedoch nicht klar herausgearbeitet ist. Bei genauerer Betrachtung der schwebenden Bildelemente wird ein gestischer Raster sichtbar, über den grelle Farbinseln gelegt sind, die wie mit der Schere ausgeschnitten wirken. Entlang des rech-

ten Bildrands verläuft ein körniges Impasto. Dazwischen schiebt sich als weiterer potenzieller Bildgrund ein grünes Wellenmuster. All diese Motive erzeugen Dissonanzen, Bruchstellen, wechselseitige Auslöschungen. Ein einheitlicher Gesamteindruck bleibt aus. WHO'S KERSTIN BRÄTSCH? (Wer ist Kerstin

ADELE RÖDER for DAS INSTITUT, STARLINE, 2010, slide projection, 160 slides, dimensions variable, exhibition view "Rien, Rien!", Parc Saint Léger / STARLINE, Diaprojektion, 160 Dias, Masse variabel, Ausstellungsansicht.



Brätsch?, 2010) aus derselben Serie lässt gleichfalls konkurrierende Schulen der Abstraktion gegeneinander antreten. Die Karambolage aus inkarnatfarbenen Op-Art-Girlanden, schwarzen Plakat-Tränen und der geometrischen Knallrosa-Form in der Bildmitte wirkt wie der Auszug einer halluzinatorischen Clipart-Datei.

Brätsch zitiert in ihren Gemälden laufend aus der Geschichte der abstrakten Avantgarde. Dass dies im Rahmen der Präsentationsplattform des INSTITUTS geschieht, steht im Zeichen dessen, was Giorgio Agamben die «Zäsur der Mode» nennt. Die Mode will ständig (wenngleich vergeblich) bestimmen, was «in» und was «out» ist, und «deshalb kann sie zitieren und jeden Moment zwischen den 20er- und 70er-Jahren (aber auch den Neoklassizismus und den Empire-Stil) wieder relevant werden lassen. Sie kann verbinden, was getrennt wurde und wiederbeleben, was für

modisch tot erklärt wurde.»⁷⁾ Brätsch steuert einen wechselhaften Kurs, unterwirft ihre Kunst unablässig neuen Korrekturen und Änderungen – die Ausstellung als Atelierpraxis. Die Zäsur der Mode wird wiederholt eingefordert, besetzt und dann an eine andere Stelle verlegt. Die Anzeige für eine jüngste Ausstellung bei New Jersey in Basel ist exemplarisch für die Zitierkonvention des INSTITUTS. Sie zeigt das Künstlerinnenduo als Photomodelle, Brätsch stehend, Röder sitzend. Hinter ihnen Bilder an der Wand und auf dem Boden, zwischen ihnen ein hängendes Textilobjekt. Beide halten ein Abzeichen mit den Initialen DI vor die Kamera. Bares Minimum einer Photosession. Das Netz ist komplett, die Urheberchaft zerstreut, die Abstraktion korrumpiert und der Ort der Malerei in Bewegung.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Giorgio Agamben, «What Is the Contemporary?», in *What Is an Apparatus?*, Stanford University Press, Stanford, 2009, S. 48. Aus dem Engl. übersetzt.

2) Kerstin Brätsch, «My Psychic Atlas», *artist writing* Nr. 66, 2008. 3) Ebd. Nr. 29.

4) Wie Benjamin Buchloh in seinem hochinteressanten Aufsatz «From Faktura to Factography» nachweist, ging El Lissitzky nach den Installationen der 20er-Jahre zu grossen Photoschauen über, in denen er die Wahrnehmungskritik der vorhergehenden abstrakten Experimente mit einem ikonographischen Bildrepertoire anreicherte, das besser zur massenhaften Verbreitung politischer Inhalte geeignet war. Die Möglichkeit einer partizipativen, perzeptuellen Abstraktion wurde der staatlichen Propaganda geopfert. «Schon im Jahr 1923, in seinem Prounenraum für die Grosse Berliner Kunstausstellung, hatte Lissitzky Taktilität und bewegte Wahrnehmung, die in Rodtschenkos Hängender Raumkonstruktion erst angedeutet waren, zu einem grossen Raumrelief ausgestaltet. Was Lissitzky für seine früheren Proun-Bilder in Anspruch genommen hatte, dass sie eine Umsteigesta-

tion von Malerei nach Architektur seien, war hier zum ersten Mal Wirklichkeit geworden.» Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», *October* 30, S. 91.

5) Man denkt vor allem an die Laborästhetik des russischen Produktivismus, aber auch an das Ausstellungsdesign von Lilly Reich und Ludwig Mies van der Rohe sowie an die Gemeinschaftsprojekte von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, etwa die Ausstattung der Strassburger Aubette (eröffnet 1928), an der auch Theo van Doesburg mitgewirkt hat. Zu erwähnen sind ferner Brätschs offensichtliche Reaktion auf den Expressionismus und auf das sogenannte «Bad Painting» (von Martin Kippenberger zurück bis Sigmar Polke und wieder vorwärts bis Albert Oehlen usw.) und ihr Dialog mit einem breiteren Kreis New Yorker Künstler, einschliesslich der Installationsstrategien von Seth Price, Blake Rayne und Cheyney Thompson.

6) David Joselit, «Painting Beside Itself», *October* 130 (Herbst 2009), S.125.

7) Siehe Fussnote 1, Agamben, 2008, S. 50. Aus dem Engl. übersetzt.

DAS INSTITUT, DI Advertisement, Kerstin Brätsch, Adele Röder, 2010. (PHOTO: JASON SCHMIDT)



