

Made in China

Stipendiaten der Stiftung GegenwART

Marc Bauer, Cyril und Gregory Chapuisat,
Pierre-Philippe Freymond, Shahryar Nashat,
Ana Roldán, Christian Vetter

20. November 2009 bis 14. Februar 2010

Die Ausstellung *Mahjong* (2005) und der Wunsch nach einem künstlerischen Austausch mit China gaben den Anstoss zu einem Stipendiaten-Programm, dessen Früchte die Gruppenausstellung *Made in China* nun präsentiert. In Zusammenarbeit mit dem chinesischen Künstler Ai Weiwei wurde ab 2006 bis Anfang 2008 ein Wohnatelier in Beijing eingerichtet, das jungen Schweizer Künstlern jeweils für sechs Monate zur Verfügung stand. Während zweier Jahre hat die Stiftung GegenwART und ihr Mäzen Dr. h.c. Hansjörg Wyss diese Initiative des Kunstmuseums Bern mitgetragen und sechs Künstlern den Aufenthalt in der chinesischen Hauptstadt ermöglicht.

Made in China wurde als Titel für diese Ausstellung gewählt im Bewusstsein, dass er zunächst in die Irre führt. Es ist eine Formel, die man einerseits gemeinhin mit billig und massenhaft produzierten Industrieprodukten von geringer Qualität in Zusammenhang bringt, andererseits aber auch mit Massenphänomenen in Kultur und Gesellschaft. Die Formel steht auch für Ideologie und Staatskultur verbunden mit dem Verlust des kulturellen Selbstbewusstseins des Einzelnen, der Missachtung der Rechte des Individuums und der Gleichschaltung der öffentlichen Meinung. Diese Gruppenausstellung stellt eine Neuinterpretation dieses Labels zur Diskussion. Denn so wenig die präsentierten Künstler ansonsten gemeinsam haben, so verbindet sie doch diese Ateliererfahrung, welche für manche von ihnen einem Kulturschock gleichkam. Sinnvoll und begehrt wie Auslandateliers sind, bedeuten sie immer auch Konfrontation mit Unbekanntem und das Risiko einer Schaffenskrise ob all der neuen und zum Teil verwirrenden Eindrücke.

Entsprechend der unterschiedlichen Schwerpunkte, welche die Künstler in ihrer Arbeit während der Zeit in Beijing und danach gesetzt haben, werden ihre Werke nicht in einer Abfolge gezeigt, die eine bestimmte These illustriert – ausser vielleicht derjenigen, dass es genauso viele Möglichkeiten gibt, mit einer neuen geografischen und kulturellen Situation umzugehen, wie es Künstler gibt. Die verschiedenen Techniken, in denen die Atelierstipendiaten arbeiten, und die voneinander abweichenden künstlerischen Ansätze garantieren stattdessen eine abwechslungsreiche, heterogene Abfolge von individuellen Arbeiten. Man kann das Schaffen jedes Künstlers also primär für sich betrachten. Doch ergeben sich in der Ausstellungssituation auch spannende und aufschlussreiche Beziehungen zwischen den einzelnen Werken, welche dem Thema „kultureller Austausch“ anhand wiederkehrender Motive erst Gestalt geben.

Katalog

Made in China – Stipendiaten der Stiftung GegenwART. Marc Bauer, Cyril und Gregory Chapuisat, Pierre-Philippe Freymond, Shahryar Nashat, Ana Roldán und Christian Vetter, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, mit Texten von Kathleen Bühler und Isabel Fluri, Bern 2009, 80 Seiten, deutsch / englisch, Preis: CHF 20.-

**Wir danken für die Unterstützung der Ausstellung und des Katalogs
Stiftung GegenwART, Dr. h.c. Hansjörg Wyss**

Agenda

Öffentliche Führungen

Dienstag, 24.11.2009, Dienstag 8.12.2009, Dienstag 26.1.2010 und Dienstag 9.2.2010, jeweils 19h

„Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung“

Abendvortrag des Kulturphilosophen PD Dr. Byung-Chul Han, Berlin (auf Deutsch). Dienstag, 1. Dezember 2009, 19h-20h30

„The Artist as Ambassador: Sponsored Travel in a Global Age“

Symposium und Round Table in englischer Sprache u.a. mit Künstlern der Ausstellung, organisiert in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für zeitgenössische Kunstgeschichte, Institut für Kunstgeschichte und dem Center for Cultural Studies CCS der Universität Bern.

Freitag/Samstag, 12./13. Februar 2010

*Detailprogramm ab Januar 2010 abrufbar unter
www.kunstmuseumbern.ch*

**KUNST
MUSEUM
BERN**

CREDIT SUISSE

Partner des Kunstmuseum Bern

Cyril und Gregory Chapuisat

Squelette, 2009. Rauminstallation, verschiedene Materialien. Courtesy die Künstler

Die Gebrüder Chapuisat (*1972 und 1976 in Founex, leben und arbeiten in Genève und an Ort und Stelle) waren die letzten „Berneer“ Stipendiaten in Beijing. Anfang 2008, rund ein halbes Jahr vor der Eröffnung der Sommerolympiade, war die Stadt noch mehr als zuvor geprägt von zahlreichen Grossbaustellen, was die beiden Künstler, die stets im Grenzbereich von Skulptur, Rauminstallation und Architektur und immer ortsspezifisch arbeiten, natürlich besonders fasziniert und beeinflusst hat. Die Installationen der Chapuisats sind bisweilen Anlehnungen an naturwissenschaftliche Modelle oder sie spielen mit der Formensprache zeitgenössischer Architektur. So erweitern die Künstler auch die Möglichkeiten der Bildhauerei. Sie verwenden unterschiedlichste Materialien – meistens gerade das, was ihnen vor Ort zur Verfügung steht. Nicht nur formal und materiell erobern sie neue Terrains, sondern auch indem sie die Raumschliessung des Öfteren in einen unsichtbaren Bereich verlegen.

Die den Raum verändernden und auf ihn einwirkenden Kräfte waren in der chinesischen Metropole besonders spürbar und verkörpern die geradezu gewalttätige Konfrontation verschiedener Epochen und urbanistischer Auffassungen, aber auch den beschleunigten Prozess städtischen Wachstums, der selbst Wände aus Stein über Nacht «verflüssigt» und zum Verschwinden bringt. Als Reaktion auf diese Umstände haben Gregory und Cyril Chapuisat für das Kunstmuseum Bern ein mit speziellen Styropor-„Backsteinen“ und Zement gepflastertes Gemäuer konstruiert, welches den Ausstellungsraum durchtrennt und innerhalb desselben einen neuen Raum definiert. Nachempfunden ist der so entstandene Raum den Proportionen der Kleinstwohnungen – oft gleichzeitig als Werkstätten benutzt – die im Beijing der 1980er-Jahre für die vielen aus den ländlichen Provinzen zugezogenen Arbeiter eiligst errichtet und im Zuge der Olympiade-Vorbereitungen zum Teil abgerissen wurden. Allerdings wird der Kunst-Raum der Chapuisats bereits unmittelbar nach seiner Fertigstellung wieder teilweise zerstört: Übrig und sichtbar bleibt, nach dem Entfernen der Styroporblöcke, nur noch das Zementskelett. Mit diesem bildhaft-skulpturalen Kommentar stellen Cyril und Gregory Chapuisat nicht bloss eine kulturelle Erfahrung dar, sondern vollziehen diese für die Betrachter nach, sowohl in ihrer materiellen als auch in ihrer symbolischen Dimension.

Pierre-Philippe Freymond

Visible Man, 2007-2009 (in Zusammenarbeit mit Florence Vuilleumier). Vektorzeichnung, gelasert auf Plexiglas, Metall. Courtesy die Künstler

Glowing Bodies, 2009. Fluoreszierendes Plexiglas, mit Laser geschnitten. Courtesy der Künstler

Toute l'histoire de l'art en images subliminales, 2007-2009. Holz, bemalt, zerschnittene Spiegel, Monitor, Video, Loop. Courtesy der Künstler

Détails, 2007. Graphit und Kohle auf Papier. Courtesy der Künstler

Lysozyme, 2007. Graphit und Kohle auf Papier. Courtesy der Künstler

Das Werk von Pierre-Philippe Freymond (*1961 in Morges, lebt und arbeitet in Genf), der vor seinem Kunststudium in Mikrobiologie

promoviert hatte, entwickelt sich aus der Perspektive des Forschers, der Natur und Kultur gleichermaßen in den Fokus nimmt. Während des Stipendienaufenthaltes in Beijing, nicht die erste Reise des Künstlers nach China, sah er sich konfrontiert mit einer veritablen Schaffenskrise, die er in den sechs Monaten zu ergründen und bewältigen suchte. Was darauf folgte, war eine intensive Auseinandersetzung mit der chinesischen Kultur im weitesten Sinne, welche ihm schliesslich eine Vielzahl von neuen künstlerischen Perspektiven eröffnete.

Visible Man heisst eine der Arbeiten, die der Künstler im Jahr 2007 in Beijing gedanklich entwickelt und nun für die Präsentation im Kunstmuseum realisiert hat. Das Langzeitprojekt ist Resultat einer Zusammenarbeit mit seiner Partnerin Florence Vuilleumier, mit der er – nicht erst seit dem Berner Stipendium – mit künstlerischen Mitteln die kulturellen Unterschiede zwischen Ost und West untersucht. Der Ausgangspunkt der Arbeit bildet das in den 1990er Jahren gestartete Forschungsvorhaben "The Visible Human Project". Dieses bestand darin, einen menschlichen Körper digital zu reproduzieren, indem man einen Körper in 1871 millimeterdicke Stücke schnitt und diese nummerierte. Die daraus gewonnenen Daten sind inzwischen im World Wide Web frei verfügbar. Auch Pierre-Philippe Freymond hat sich an dieser Quelle bedient und die Daten für seine Arbeit verwendet, zu welcher ihn nicht zuletzt die in China stark von der europäisch-abendländischen abweichende „Körperkultur“ ange-regt hatte. Die lasergefrästen Vektorgrafik-Strukturen in Plexiglasscheiben, die für **Visible Man** aneinandergereiht werden, definieren – aus einem spezifischen Blickwinkel betrachtet – einen Menschenkörper, der, obschon als solcher unkörperlich, mit einem Mal eine unerwartet starke physische, räumliche Präsenz entfaltet und in seinem Volumen fassbar wird.

Toute l'histoire de l'art en images subliminales bezieht sich sehr konkret auf Verfahren der Aneignung „fremder“ Kultur(en). Ausgehend von der Beobachtung, mit welcher Geschwindigkeit beispielsweise in China Meisterwerke der europäischen Kunstgeschichte aufgenommen, kopiert und so vereinnahmt werden, hat Pierre-Philippe Freymond diese Installation entwickelt. Der Trichter, eine Art grosses Kaleidoskop, liefert subliminale Bilder, die fürs Auge zwar sichtbar sind, wegen der hohen Geschwindigkeit der Bildabfolge aber nicht bewusst wahrgenommen werden können. So gelangen diese Bilder nur unterschwellig in unseren Bewusstseinsapparat. Die sichtbaren nebulösen Bilder verraten nichts über die anderen, nur unbewusst aufgenommenen. Insofern funktioniert diese Arbeit als Sinnbild für die faszinierende Wirkung von Kunst, die sich im Moment des ersten Betrachtens noch nicht erschöpft.

Neben Experimenten zum Prozess der sinnlichen Wahrnehmung zeigt Freymond zwei Zeichnungen, deren Bildgegenstand nicht leicht zu erkennen ist. Die Referenz in **Détails** ist zwar eindeutig der Kupferstich „Melencolia I“ von Albrecht Dürer, aus dem Freymond zwei Bildelemente isoliert, am Computer nachgezeichnet und über eine Diaprojektion auf Papier übertragen hat. **Lysozyme** zeigt ein Gebilde, das man am Ehesten noch als Darmschlinge identifizieren könnte. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die x-fache Vergrösserung eines Enzyms zur Tränenproduktion. Bei diesem Prozess der Schematisierung und Abstraktion geht es für den Künstler weniger um die Zeichnung an sich, sondern um eine Reflexion über die Zeichnung als künstlerisches Verfahren. Daneben sind die beiden Blätter Allegorien der problematischen, manchmal sogar unmöglichen Vereinbarkeit von künstlerischem, ästhetischem und wissenschaftlichem Anspruch.

Marc Bauer

History of Masculinity – Epilogue, 2007. Graphit und Ölkreide auf Papier. 26-teilig. Collection du Fonds Cantonal pour l'art contemporain de Genève

Marc Bauer (*1975 in Genf, lebt und arbeitet in Amsterdam und Berlin) war zusammen mit Shahryar Nashat der erste Künstler, der dank des Stipendiums der Stiftung GegenwART Ende 2006 nach Beijing reisen konnte. Bereits vor seinem Aufenthalt war ihm klar, dass er sich nicht spezifisch künstlerisch mit der Situation in China auseinandersetzen oder primär ein fertiges neues Werk nach Hause bringen würde. Eher wollte er sich der neuen Situation möglichst unvoreingenommen stellen, daneben jedoch seine Arbeit weiterführen. Daher hat er auch während der Monate in Beijing an seinem 2005 begonnenen Zeichnungs-Zyklus *History of Masculinity* gearbeitet, aus dem nun die jüngste Serie *Epilogue* in der Ausstellung zu sehen ist. Wie schon Marc Bauers früher entstandene Zeichnungsserien und die Videoarbeiten aus den letzten Jahren behandelt *Epilogue* die Themen Macht und deren Missbrauch, Sexualität und Geschlechteridentität, Familien-, Kindheits- und Jugendtraumata. Doch weder sind die Zeichnungen blosse Illustrationen, noch fügen sich die einzelnen Blätter zu einer fassbaren Geschichte zusammen. Mehrdeutiges und vermeintlich Nebensächliches kommen zur Darstellung und eindeutige Motive stehen neben ambivalenten „Gegenbildern“. Die Ordnung an der Wand gibt keine eindeutige Seherichtung und Erzählung vor, vielmehr suggeriert die Hängung eine Gleichzeitigkeit der verschiedenen dargestellten Szenen.

In Marc Bauers *Epilogue* sind wie in vielen anderen Zeichnungen des Künstlers meist menschliche Figuren, Landschaften oder Details aus Interieurs dargestellt. Dennoch dominiert in ihnen immer der Strich oder die Linie als solches: Ausgefranste Flächen und verschiedenste Schraffuren, die gleichermassen etwas sichtbar zu machen und etwas zu überdecken scheinen, lassen die Bildgegenstände geradezu plastisch anmuten. Spuren der Künstlerhand sind zu erkennen, was manchen Randbereichen eine zentrale Bedeutung für die Gesamtwirkung eines Blattes verleiht. In Umkehrung des gängigen zeichnerischen Verfahrens ist bisweilen die Figur, das zentrale Motiv, der einzige Bereich, in welchem das Weiss des Papiers durchscheint. Umriss und Hintergrund dagegen sind so dicht schraffiert, dass sie als schwarze Fläche wahrgenommen werden. Ein wichtiger Aspekt der Blätter ist auch die Verbindung von Text und Bild. Diese besteht zumeist in einem losen Nebeneinander oder dann in Form der Substitution, wo der Text *statt* des Bildes figuriert.

Das Idyllische kontrastiert in Marc Bauers Zeichnungen mit den Zeichen zwischenmenschlicher Spannung und Gewalt. Insbesondere die Kleinfamilie wird in ihnen immer wieder als abgründiges soziales Geflecht und als Nukleus einer das Individuelle unterdrückenden Gesellschaft dargestellt. Damit einher geht eine Kritik der moralischen und kulturellen Werte, die den Künstler zur Frage nach der geschichtlichen Entwicklung und den psychischen Voraussetzungen bestimmter Wertvorstellungen und dem Wert von moralischen Systemen überhaupt führt. So bleibt in den *Epilogue*-Szenen weitestgehend unklar, wer von den dargestellten Personen ein Opfer und wer ein Täter ist. Diese Vagheit ist allerdings keine Unentschiedenheit im negativen Sinne – im Gegenteil: Sie verweist auf die Fragilität aller zwischenmenschlichen Beziehungen und bewirkt, dass wir beim Betrachten der Blätter weniger schockiert, sondern vielmehr empfindlich berührt und nachdenklich gestimmt werden.

Ana Roldán

one in one is one too, 2008. Metall, geprägt, Holz. Sammlung Carola und Günther Ketterer-Ertle, Bern

Lachender Polizist, 2008. C-print auf Büttenpapier, gerahmt. Courtesy annex14 und die Künstlerin

no yes yes no no yes no, 2008. Metallmünzen, gerahmt. Courtesy annex14 und die Künstlerin

Ein Bein gegenüber dem anderen (Kampf-Schritte / Tanz-Schritte / Glaubens-Schritte / Liebes-Schritte), 2008. Ton, Holz. Courtesy annex14 und die Künstlerin

Moderner Sessel, 2008. MDF, schwarz, geölt. Courtesy annex14 und die Künstlerin

Die an der Hochschule der Künste in Bern ausgebildete Ana Roldán (*1977 in Mexico City, lebt und arbeitet in Zürich) war im Jahre 2008 Stipendiatin im Atelier der Stadt Zürich in der südchinesischen Grossstadt Kunming. Ihre Erfahrungen als Künstlerin in einem anderen Landesteil ergänzen die Erlebnisse der ausschliesslich männlichen Stipendiaten der Stiftung GegenwART in der chinesischen Hauptstadt. Ana Roldáns Werk ist äusserst vielgestaltig, sowohl was die Themen als auch was die künstlerischen Techniken anbelangt. Doch eint die Arbeiten ein konsequent konzeptueller Ansatz und die Beschäftigung mit Sprache – besonders auch mit Formensprache und Design.

Moderner Sessel ist kein traditioneller chinesischer Stuhl, obschon er die Formtradition der Qing-Dynastie (1644–1911) zitiert; fast ebenso offensichtlich ist nämlich die Bezugnahme auf die Gestaltungsprinzipien des Konstruktivismus von Piet Mondrian. Eine solche Verschmelzung der Stile und Formen verschiedensten kulturellen Ursprungs im selben Objekt zu einer quasi globalisierten Formensprache ist typisch für die Arbeit der Künstlerin: Sie ist die logische Konsequenz einer „multikulturellen“ Biografie. Darüber hinaus belegt das kulturelle Zwitterding aber auch Ana Roldáns spezifisches Interesse an Dingen und ihrer Funktionsweise: Welches sind die Faktoren, die uns eine Gestalt als Utensil, als Mensch oder als Kunstwerk wahrnehmen lassen? Wie bei vielen anderen Werken der Künstlerin ist es bei *Moderner Sessel* – der von der Figur in *Lachender Polizist* observiert oder vielmehr verlacht zu werden scheint – unmöglich zu beurteilen, ob es sich um einen Gebrauchsgegenstand oder eher um ein Bild, ein Modell oder eine Idee desselben handelt.

Ähnliche Probleme und Fragen wirft auch *Ein Bein gegenüber dem anderen* auf. Bei den Objekten handelt es sich nicht um antike Vasen, sondern um maschinell fabrizierte, von einem Billiglohnarbeiter in China nach digitalen Entwürfen Ana Roldáns hergestellte Gebrauchsware. Die Darstellungen auf den einzelnen Vasen wurden verschiedenen YouTube-Videos entnommen. Der Betrachter erschliesst sich diese Szenen im Umschreiten der Vasen. Die vier Objekte verweisen somit nicht nur auf scheinbar wertvolle, aber stereotype Innenraumausstattungen, sondern funktionieren überdies als Träger von Bewegungsstudien à la Eadweard Muybridge und als rudimentäres Kino. Ihre Untertitel verdeutlichen die Bildmotive, sind aber nicht zuletzt auch Handlungsanweisungen an den Betrachter.

Die beiden sich ergänzenden Arbeiten *one in one is one too* und *no yes yes no no yes no* schliesslich lassen sich als politischen Kommentar zur (fehlenden) Meinungsfreiheit in China verstehen. Die Münzenserie besteht aus sieben von Ana Roldán entworfenen „fiktiven“ Geldstücken, auf denen jeweils eine Seite mit der Prägung „yes“, die andere Seite dagegen mit der Prägung „no“ versehen ist. Willkürlich wie in einem Glücksspiel kann mit diesen Münzen eine Entscheidung für oder gegen eine Sache gefällt werden – und letztlich ist die Antwort, sei sie zustimmend oder ablehnend, auf jedwede Frage einerlei, nämlich bloss die sprichwörtliche andere Seite der Medaille.

Christian Vetter

Between Here And Infinity, 2008. Video, Ton, 7 Min. 30 Sek. Courtesy Yvon Lambert Paris / New York

Mauer (#1-#5), 2007. Öl auf Leinwand. Courtesy Yvon Lambert Paris / New York

Chinese Ghost Story, 2007. Pigmentdruck auf Barytpapier. 12 Aufnahmen aus einer 19-teiligen Serie. Courtesy Yvon Lambert Paris / New York

Das Arbeiten in China erwies sich für Christian Vetter (*1970 in Zürich, lebt und arbeitet in Zürich) als Katalysator für radikale Umwälzungen, die sich in seinem Werk seit gewisser Zeit anbahnten und die ihn letztlich auch zum Videofilm führten. Das Video *Between Here and Infinity* erscheint wie ein Symbol für die ambivalenten Gefühle, welche der Künstler mit seinem Atelieraufenthalt in Beijing verbindet: ein Schwanken zwischen hoffnungsvollem Aufbruch in die Ferne und Isolation im Atelier. Der Neujahrstag wird in China jeweils mit tagelangen Feiern gewürdigt und zu seinen Höhepunkten gehört ein stundenlanges Riesenfeuerwerk. Im Videofilm zeigt Christian Vetter während mehrer Minuten die Explosionen und Detonationen, die er von seinem Wohnquartier in Beijing aus aufgezeichnet hat. Die traumhafte Atmosphäre und der ästhetische Reiz des fliegenden Lichterregens werden durch die herausgefilterten Knallgeräusche mit einem irritierenden und unheilvollen Grundton unterlegt.

Am deutlichsten erkennbar wird Christian Vetters sprunghafte Werkentwicklung während und nach der Zeit in Beijing jedoch in den Gemälden der Serie *Mauer*, in denen sich eine radikale Abkehr nicht nur von der Farbe, sondern auch von der Dominanz der Gegenständlichkeit abzeichnet. Neben den inhaltlichen Assoziationen, die der Künstler öffnet, schafft er eine prekäre Balance zwischen (Bild-)Fläche und illusionistischem Raum: er greift damit die Jahrhunderte alte Debatte innerhalb der Malerei auf, die nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit klassischen westlichen und östlichen Gemälden neue Nahrung bekam. Von dieser grundlegenden malerischen Fragestellung aus führt ein direkter Weg zu philosophischen Fragen nach dem kulturellen und sozialen Raum, den man als Individuum einnimmt, wie auch nach dem Vorgang der Wahrnehmung und Bewusstwerdung von Raum. Wann wird ein Aussenraum zu einem Innenraum, wann nimmt etwas Gestalt an im Raum und in welchem Moment wird der physische Raum zu einem Erfahrungsraum? Dies sind die Fragen, welche Christian Vetter mit seinen scheinbar flächigen Bildgegenständen erkundet und für deren Beantwortung er stets neue Herangehensweisen sucht.

Auch die in Beijing entstandenen Fotografien *Chinese Ghost Story* kreisen um den Begriff des Raumes. Der Künstler hat bevorzugt sogenannte Un-Orte, etwa zugemauerte Häuser, leer geräumte Zimmer, menschenleere Parks oder Ränder von Stadtquartieren, aufgenommen: verlassene Orte, die ihrer Funktion beraubt wurden oder diese womöglich noch nicht gefunden haben. Wie in der Malerei handelt es sich auch hier um im kulturellen und sozialen Sinne im Werden oder in Auflösung begriffene Räume – die Aufnahmen der Serie *Chinese Ghost Story* ordnen sich also ein in Christian Vetters grundlegende Beschäftigung mit dem Raum und dessen Verweiskarakter.

Shahryar Nashat

Kegel, 2008. HD-Videoprojektion, Farbe, Ton, Loop, 9 Min. 20 Sek. Courtesy der Künstler und SCHAU ORT / Elisabeth Kaufmann + Christiane Büntgen, Zürich

Shahryar Nashat (*1975 in Teheran, lebt und arbeitet in Berlin) hat die Videoprojektion *Kegel* im Anschluss an seinen Aufenthalt in Beijing realisiert. Nachdem er zunächst mit der Absicht, nichts zu produzieren, nach China gereist war, versuchte er während des halbjährigen Stipendiats dennoch – freilich erfolglos – eine konkrete Arbeit zu realisieren. *Kegel* ist Teil eines ganzen Werkkomplexes, zu dem auch eine Rauminstallation und ein kegelförmiges Objekt zählen. Inspiriert wurde der Künstler dazu unter anderem von dem bei seiner Ankunft noch unfertigen, mit Baugerüsten verstellten Atelierraum – wie dem Künstler das Beijing des Jahres 2006 überhaupt als eine einzige grosse Baustelle vorgekommen ist.

Kegel, von Shahryar Nashat als „Verwirklichung einer Idee im Werden“ bezeichnet, ist nicht nur die Dokumentation eines etwas seltsamen Ereignisses, der Konstruktion eines kegelförmigen Objekts aus Beton. Immer in ständiger treten im Video die menschlichen Körper und die Sprache in den Vordergrund – sie scheinen sich gleichsam zu lösen von dem gezeigten Prozess als einer nachvollziehbaren, zu einem eindeutigen Ziel hin-führenden Handlung. Vieles in *Kegel* ist lediglich angedeutet, wie etwa die zwischen den Protagonisten wechselnden Blicke, welche die Szene erotisch aufladen, oder die körperliche Herausforderung, die der Bau des Kegels erfordert. Letztere wird allerdings etwas verdeutlicht in der Gegenüberstellung des statischen, distanziert bleibenden Kommentators mit den beiden in die körperliche Tätigkeit involvierten Handwerkern. Der Sprecher ist gleichzeitig Zuschauer und Hauptakteur, setzt das zu Sehende mit der literarischen Quelle – Thomas Bernhards Roman „Korrektur“ – in Beziehung und verweist auf Shahryar Nashat als Auftraggeber.

Wie auch in „Korrektur“ der namenlos bleibende Erzähler, rückt so in *Kegel* die Erzählerfigur und damit deren Körper ins Zentrum, obschon beide ihre Funktion als blasse Vermittler unterstreichen. Die getragene Musik des Konzerts für vier Cembali in a-moll von J. S. Bach korrespondiert mit der ruhigen, unspektakulären Kameraführung der übrigen Sequenzen. Wie viele frühere Arbeiten von Shahryar Nashat – seit seinem Beitrag für den Schweizer Pavillon an der Biennale di Venezia 2005 besonders als Videokünstler, aber auch für seine Skulpturen, Fotocollagen und Installationen bekannt – ist *Kegel* ein poetisches Werk, in welchem sich verschiedene Ebenen bis zur Ununterscheidbarkeit hin miteinander verbinden: Was ist schliesslich das *eigentliche* Werk, das Bild? Der Kegel, der immer nur ausschnittsweise und in Entstehung sichtbar wird und dessen endgültige Form somit stets Möglichkeit und Verheissung bleibt? Das Gesicht des Protagonisten? Der graue „Zwischenraum“ der musikalischen Intermezzi? Oder der Roman Bernhards, dessen letzte Sätze am Schluss des Videos zitiert und suggestiv in Szene gesetzt werden? Obwohl durch zahlreiche Bezüge miteinander verbunden, bleibt ungewiss, in welcher Hierarchie sich die Bilder positionieren, welches dieser Bilder denn eigentlich „Thema“ der Arbeit ist und welche „Geschichte“ erzählt wird. Die alles überlagernde implizite Frage, die *Kegel* aufwirft, ist diese: Wo hört die Realität auf, wo beginnt die Fiktion?