

Portfolio

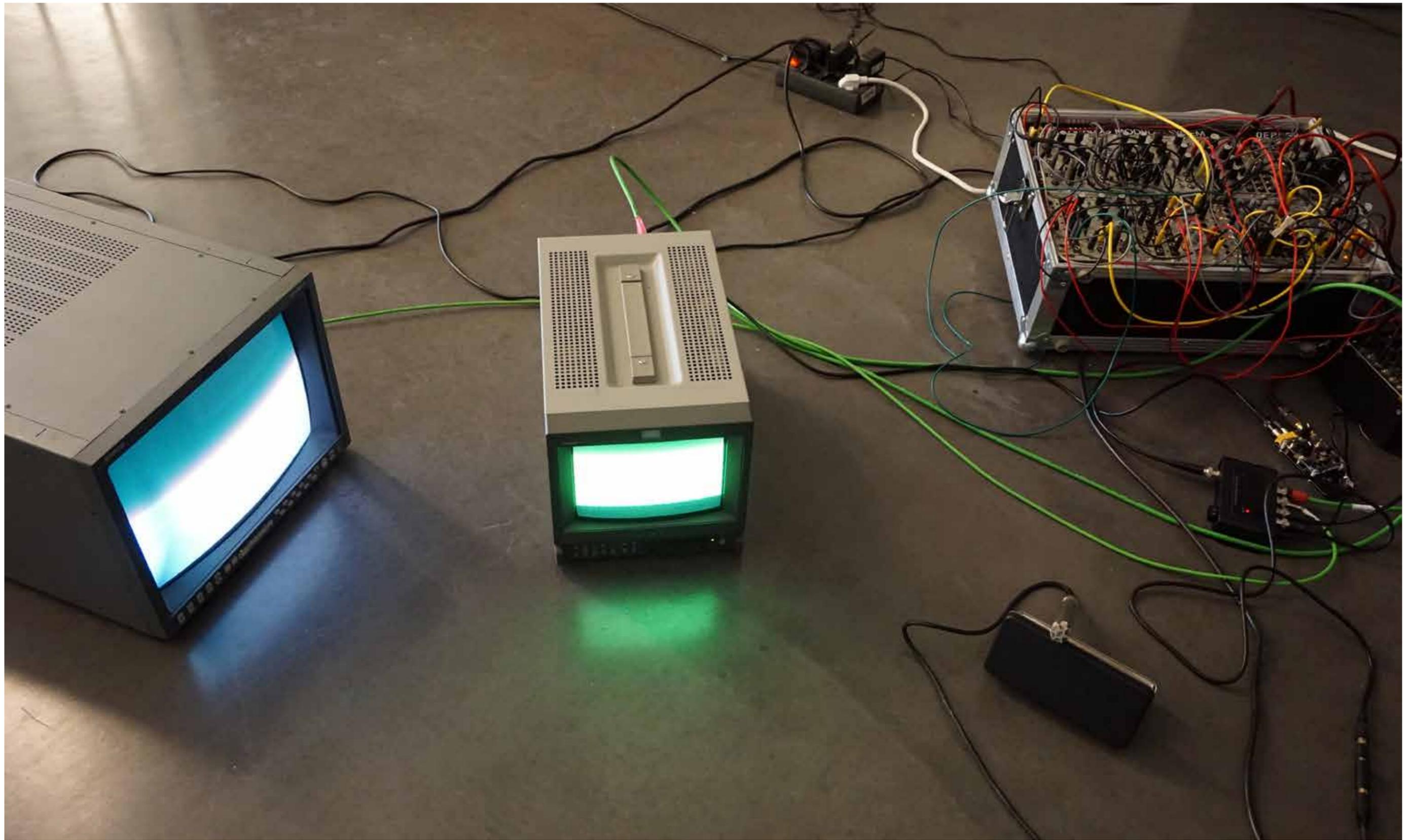
Ursula Döbereiner

www.ursuladoebereiner.de

ursula@ursuladoebereiner.de

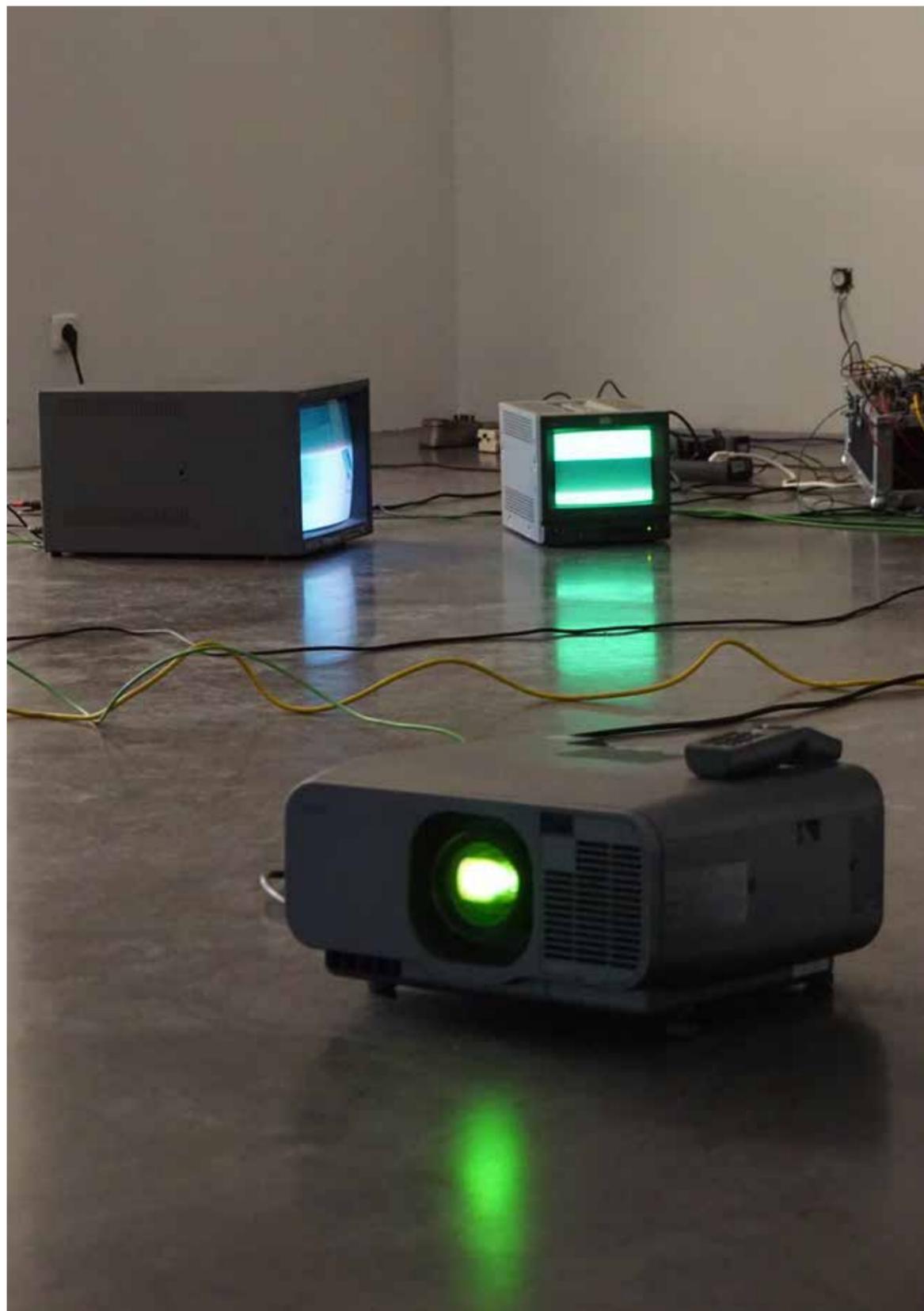


Ihr. Sentimentalitäten aus Deutschland. Kunstraum Potsdam, 2020
Wärme. Gemeinschaftsarbeit mit Thomas Rehnert, audiovisuelle Rauminstallation, 2020



Ihr. Sentimentalitäten aus Deutschland. Kunstraum Potsdam, 2020

Wärme. Gemeinschaftsarbeit mit Thomas Rehnert, audiovisuelle Rauminstallation, 2020



Wärme

Für die Ausstellung ‚Ihr. Sentimentalitäten in Deutschland‘, eine Gruppenausstellung zu 30 Jahre Wiedervereinigung im Kunstraum Potsdam haben wir gemeinsam die Klang- und Videoinstallation ‚Wärme‘ entwickelt. ‚Wärme‘ ist eine komplexe Verschaltung miteinander kommunizierender und sich gegenseitig beeinflussender Prozesse aus analoger Audio- und Videotechnik in Verbindung mit mechanischen Antrieben und tapezierten Plakaten. Bild, Klang und maschinengesteuerte Bewegung überlagern, zerdehnen und modulieren sich wechselseitig. ‚Wärme‘ nutzt die performativen Eigenschaften von Maschinen, von Überwachungstechnik um kommunikative, sich gegenseitig beeinflussende Prozesse zu untersuchen.

In der Installation ‚Wärme‘ nutzen wir das Potential und den Überschuss von Störungen, Glitches, Manipulation und Feedback elektronischer Signale. In diesem Prozess haben Video und Audio die gleiche Wichtigkeit bei der Herstellung und der Transformation von Klang und Bild.

Im Entstehungsprozess der Arbeit haben wir von projizierten Videobildern Scans mit einem manipulierten Handscanner gemacht. Diese Scans geben die Bewegung der scannenden Hand wieder und zugleich wird im Zusammenwirken von digitaler und analoger Technik etwas sichtbar das mit bloßem Auge nicht zu sehen ist. Diese Bilder haben wir ausgedruckt, als Plakate an die Wand tapeziert und in der Installation von einer Videokamera gefilmt. Die Kamera erfasst in einer horizontalen Drehbewegung die Plakate. Die Bewegungsmechanik für die Kamera nutzt die in Echtzeit aus den Video- und Audioprozessen des gesamten Systems gewonnene Steuerspannung. So werden aus den statischen Bildern der Plakate dynamische Videobilder. Diese Bilder werden durch das Videosignal der Kamera und durch systemimmanente Syntheseprozesse transformiert und zeitlich strukturiert. Bildgebende Verfahren und die akustischen Eigenschaften des Raumes werden in Klangereignisse umgewandelt und als verschiedene Stimmen über Körperschallwandler, die an Wände montiert sind hörbar.

‚Wärme‘ ist ein sich selbst generierendes System und bleibt trotzdem nach aussen hin offen: Über einen Körperwärmesensor, optische und akustische Sensoren moduliert die Anwesenheit von Besucher*innen das System. Die akustischen Eigenschaften des Ausstellungsraums werden über Körperschallwandler hörbar gemacht. Der Titel bezieht sich einerseits auf die physikalische Größe Wärme, die der Beschreibung von Prozessen dient, bei denen sich der Zustand eines Systems ändert. Gleichzeitig ist mit ‚Wärme‘ auch die Zustandsbeschreibung von Körpern gemeint wie Körperwärme oder soziale Wärme etc. ‚Wärme‘ entsteht durch die Interaktion verschiedener Systeme und durch die Auseinandersetzung mit Andersheit. Wärme entsteht durch Störung.

Ursula Döbereiner und Thomas Rehnert

Staying with the trouble requires oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. We become-with each other or not at all.

Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*



Scan/Signalstörung 200201 - 200218

Ursula Döbereiner setzt sich in ihren Zeichnungen und Drucken mit der Automatisierung des gestalterischen Prozesses auseinander und nimmt dabei oftmals sowohl auf Orte im Stadtraum Bezug, an denen sie sich häufig aufhält, als auch auf die räumlichen Gegebenheiten, die sie am jeweiligen Ausstellungsort vorfindet. Dabei macht sie nicht nur von unterschiedlichen Druckverfahren und Materialwiderständen, sondern auch den Möglichkeiten eines gezielten Zulassens und Provozierens von „Fehlern“ Gebrauch. In der seriellen Arbeitsweise tritt die technische Matrix, innerhalb derer die einzelnen Werke produziert werden, in den Vordergrund. So basiert die raumbezogene Wandarbeit Scan/Signalstörung 200201 - 200218 einerseits auf der Kombination von Scanner und Drucker, andererseits auf der Software zum Anzeigen von Bilddateien auf dem Computer. Die Drucke, welche durch Manipulation der Scanvorlage auf der Scannerplatte unterschiedliche Störungsmuster und Verwischungen aufweisen, sind in der Ausstellung in einer Hängung angebracht, die dem zufälligen Öffnen mehrerer Dokumente und deren Fensteranordnung auf dem Computerbildschirm nachempfunden ist.

Arkadij Koscheew
Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.)

www.nbk.org/ausstellungen/tatotyhk.html



These Are the Only Times You Have Known. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 2020
Scan/Signalstörung 200201 - 200218. Digitaldrucke, jeweils 118,9 x 84,1 cm, 2020



Fotokopie/Scan/Signalstörung

Ich suche nach einer Arbeitsweise und einer Herstellungsökonomie die gezielt Fehler, Ungenauigkeiten und Materialwiderstände nutzt, die aus Differenzen und Störungen Potential schöpft. Für die Ausstellung „verzeichnen“ in der Galerie Vincenz Sala in Berlin habe ich eine Reihe von Zeichnungen mit dem Fotokopierer und Scanner gemacht. Beim Kopieren und Scannen entstehen ja oft diese meist ungewollten Nebeneffekte wie weisser Rand, schief draufgelegt, Finger mit drauf, auf die falsche Stelle gelegt, Klappe nicht zugemacht, verschmierte Flächen, Streifen, Dreck usw. Ich bin sehr an solchen Phänomenen interessiert und habe angefangen diese Störungen zu provozieren und in meinen Arbeitsprozess zu integrieren. Kopierer und Scanner sind so zu meinem Zeichenwerkzeug geworden. Ich arbeite damit an einer Feedback-Schleife zwischen digital und analog, Kopie, Scan und Realraum, Idee und Material, Plan und Störung usw. Dabei folge ich den Fragen die sich aus dem Umgang mit den Bedingungen und Möglichkeiten von Kopierer und Scanner und aus dem Transfer zwischen den digitalen Dateien und dem Realraum ergeben. Motiv, Idee, Medium, Methode, Technik und Material bedingen sich gegenseitig.

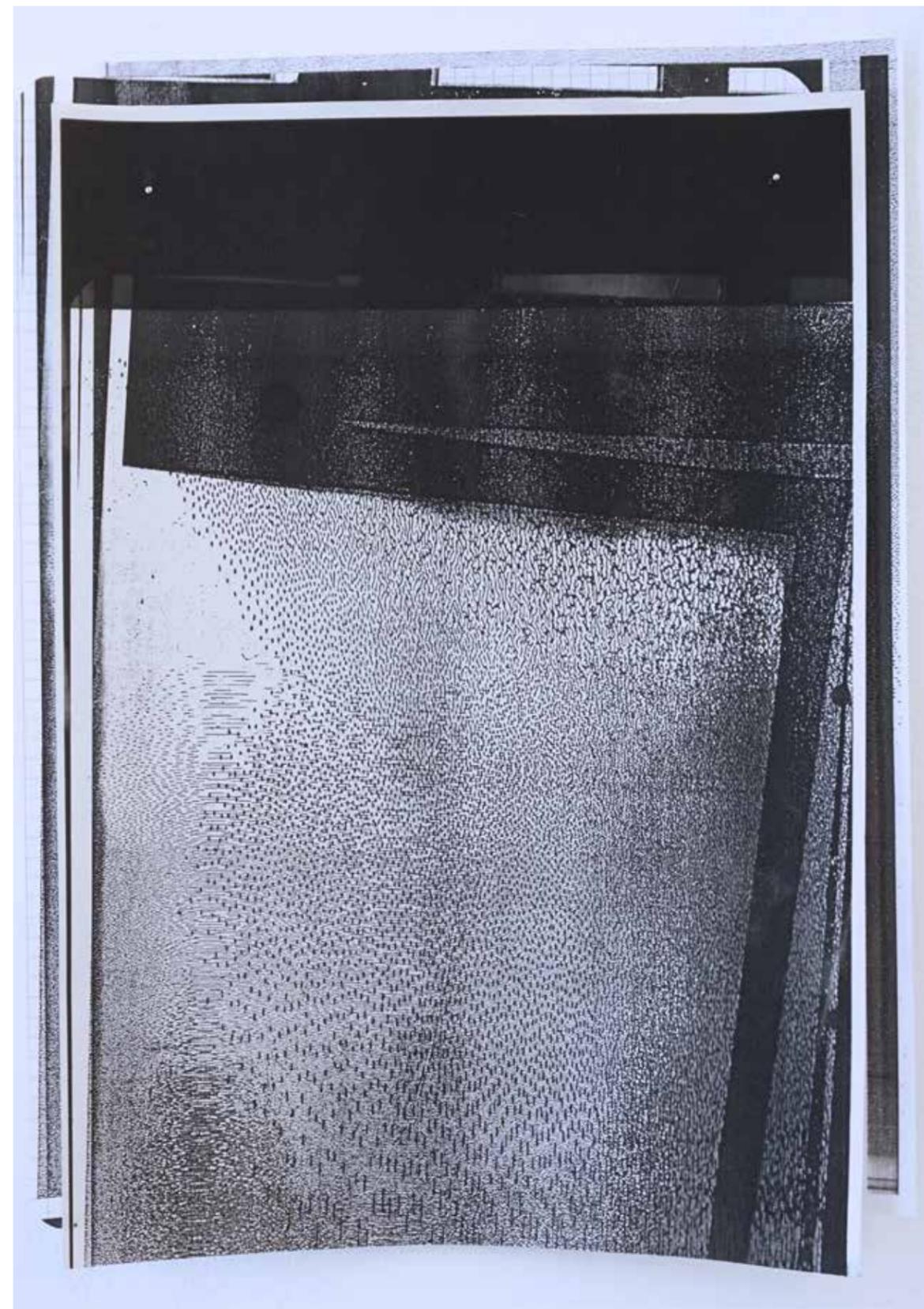
Ursula Döbereiner

verzeichnen, Galerie Vincenz Sala, Berlin, 2019

Fotokopie/Scan/Signalstörung (Detail), tapezierte Digitaldrucke, 84,1 x 59,4 cm, 2019



verzeichnen, Galerie Vincenz Sala, Berlin, 2019
Fotokopie/Scan/Signalstörung (Detail), tapezierte Digitaldrucke, 84,1 x 59,4 cm, 2019
Fotokopie/Signalstörung, Fotokopien, Monotypien, 29,7 x 21 cm, 2019



verzeichnen, Galerie Vincenz Sala, Berlin, 2019
Fotokopie/Signalstörung, Fotokopien, Monotypien, 29,7 x 21 cm, 2019



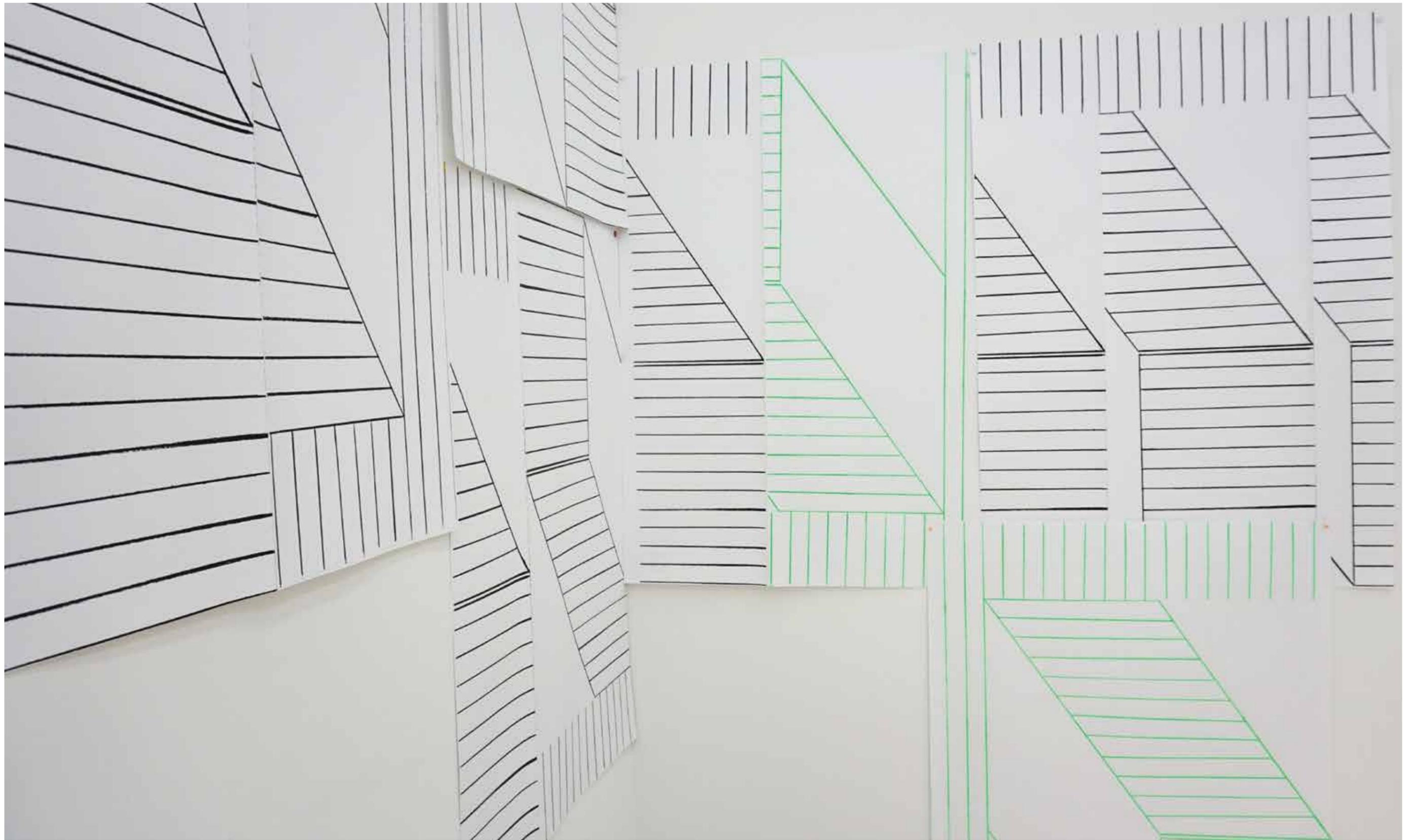
MÄDCHEN MIT SCHALLPLATTE / NOT SO A WHITE CUBE 2. LAGE EGAL [GW34/35], Berlin, 2019

Falten / Signalstörung. Alu- und Paketklebeband auf Papier, gefaltet,
jeweils 84,1 x 59,4 cm und 29,7 x 21 cm, 2019

1703071524/1703071150. Offsetdruck 84,1 x 59,4 cm, 2017

Falten / Signalstörung. Siebdrucke, 84,1 x 59,4 cm, gefaltet, 2019

Kiosk, Holzlatten, Größe variabel, Höhe ca 220 cm, 2017



MÄDCHEN MIT SCHALLPLATTE / NOT SO A WHITE CUBE 2. LAGE EGAL [GW34/35], Berlin, 2019
Falten / Signalstörung. Siebdrucke, jeweils 84,1 x 59,4 cm, gefaltet, 2019

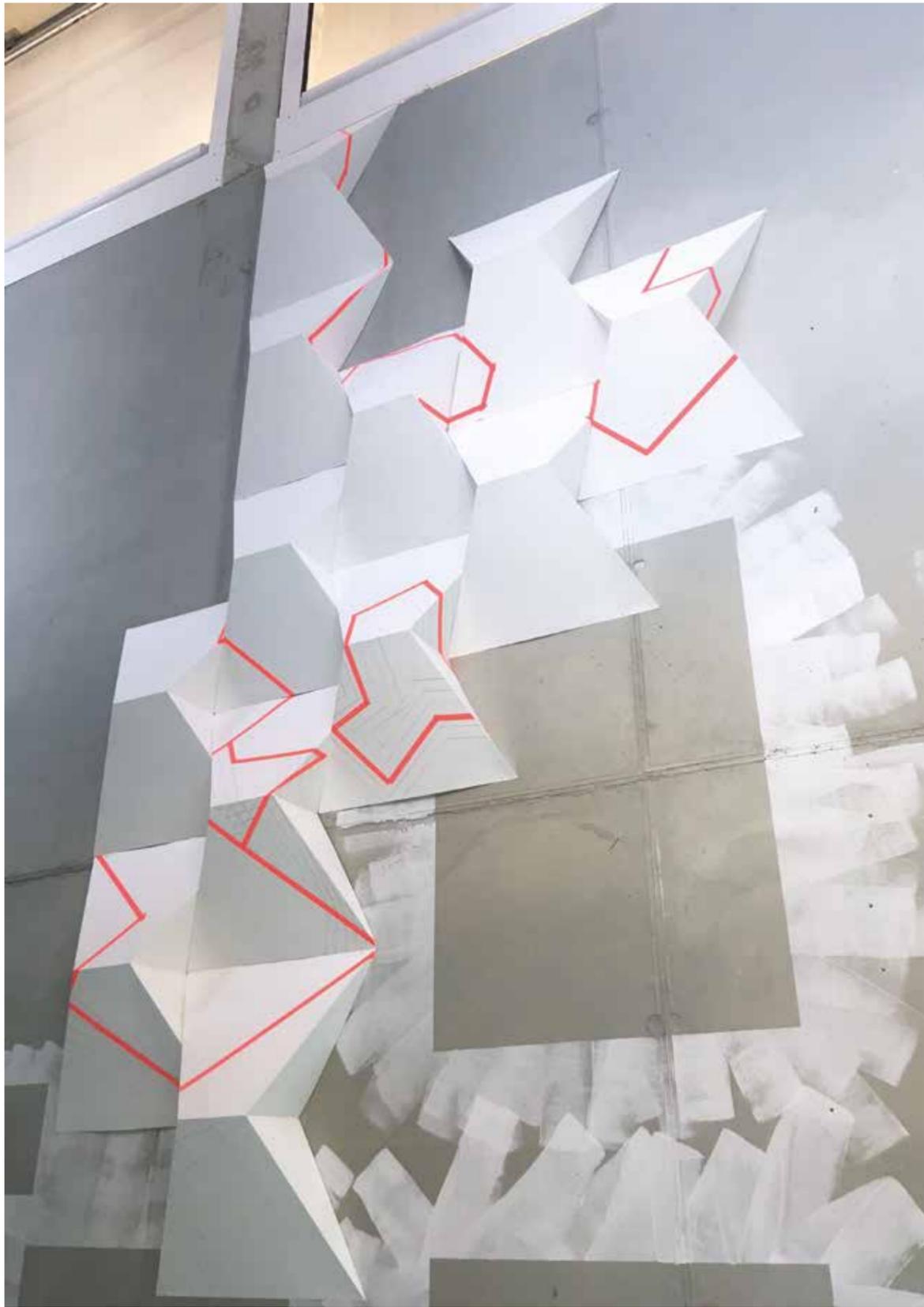


Für meine Beteiligung in der Ausstellung **vielschichtig - Von der Räumlichkeit der Flächenteilung** im Brandenburgischen Landesmuseum für moderne Kunst in Cottbus habe ich eine Reihe von Arbeiten entwickelt, die sich auf Kunst am Bau in der DDR beziehen. „Architekturbezogene Kunst“ war in den neu gebauten Zentren der DDR von Anfang an fester Bestandteil von Bauprojekten. Ich interessiere mich besonders für die, ab den 1960er Jahren entwickelten Wände aus Formsteinen. Als Gegenstück zu den glatten, flächigen Plattenbauten wurden plastisch gestaltete Betonformsteine zu ornamentalen Wänden zusammengefügt um die Außenräume vieler Großwohnsiedlungen zu gliedern und zu schmücken. Mich fasziniert dabei der Umgang mit gemeinschaftlichen Räumen und öffentlichen Flächen in der DDR. Anders als in der BRD wurde in der DDR der öffentliche Raum als ein kollektiv genutzter Raum gedacht, gestaltet und genutzt.

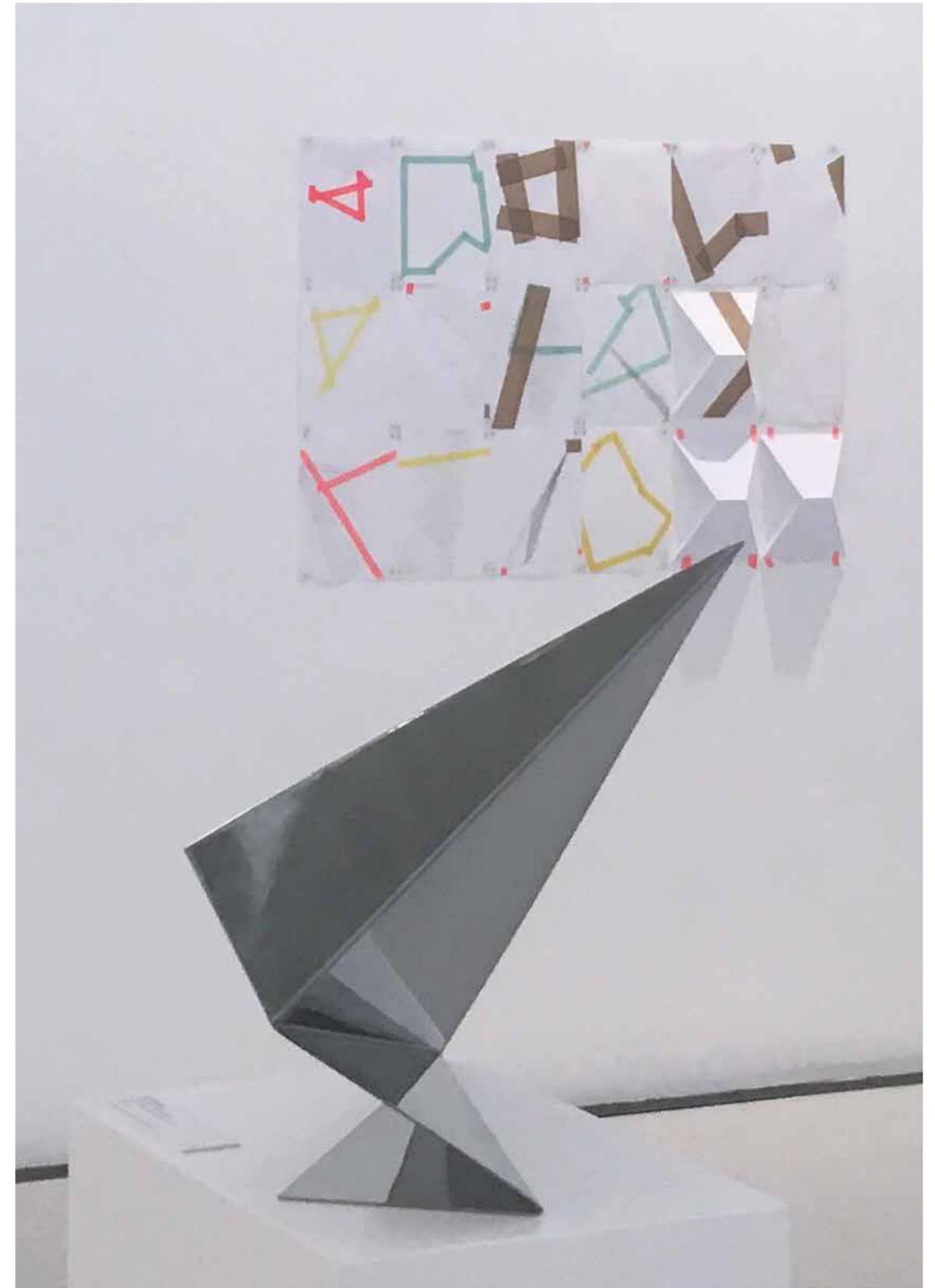
Was mich daran in Bezug auf meine Arbeit, neben dem Umgang mit dem Gemeinschaftsflächen im öffentlichen Raum interessiert, ist der Herstellungsprozess und die Logik im Umgang mit dem Material und dabei besonders die Ökonomie im Verhältnis von Motiv, Ornament, Herstellung und Material. Herstellungsspuren, Gusskanten, Grate in den Betongüssen bleiben sichtbar, sie halten den Herstellungsprozess transparent und nachvollziehbar. Die serielle Herstellungsweise, modulare Systeme, das Verhältnis zum Körper, zum Raum, zum Stadtraum und die Maßstäblichkeit von Körper werden Teil des Gestaltungsprozesses. Mich begeistert, dass das alles in der Gestaltung der damaligen Gemeinschaftsflächen ablesbar ist. Die produktionsbedingten Ungenauigkeiten, Fehler und der pragmatische und ökonomische Umgang mit dem Material und seinen Bedingungen bei der Herstellung der Betonformsteine sind, neben den Faltungen von Hermann Glöckner der zentrale Ausgangspunkt für meine Serie **Falten / Signalstörung**.

Ursula Döbereiner

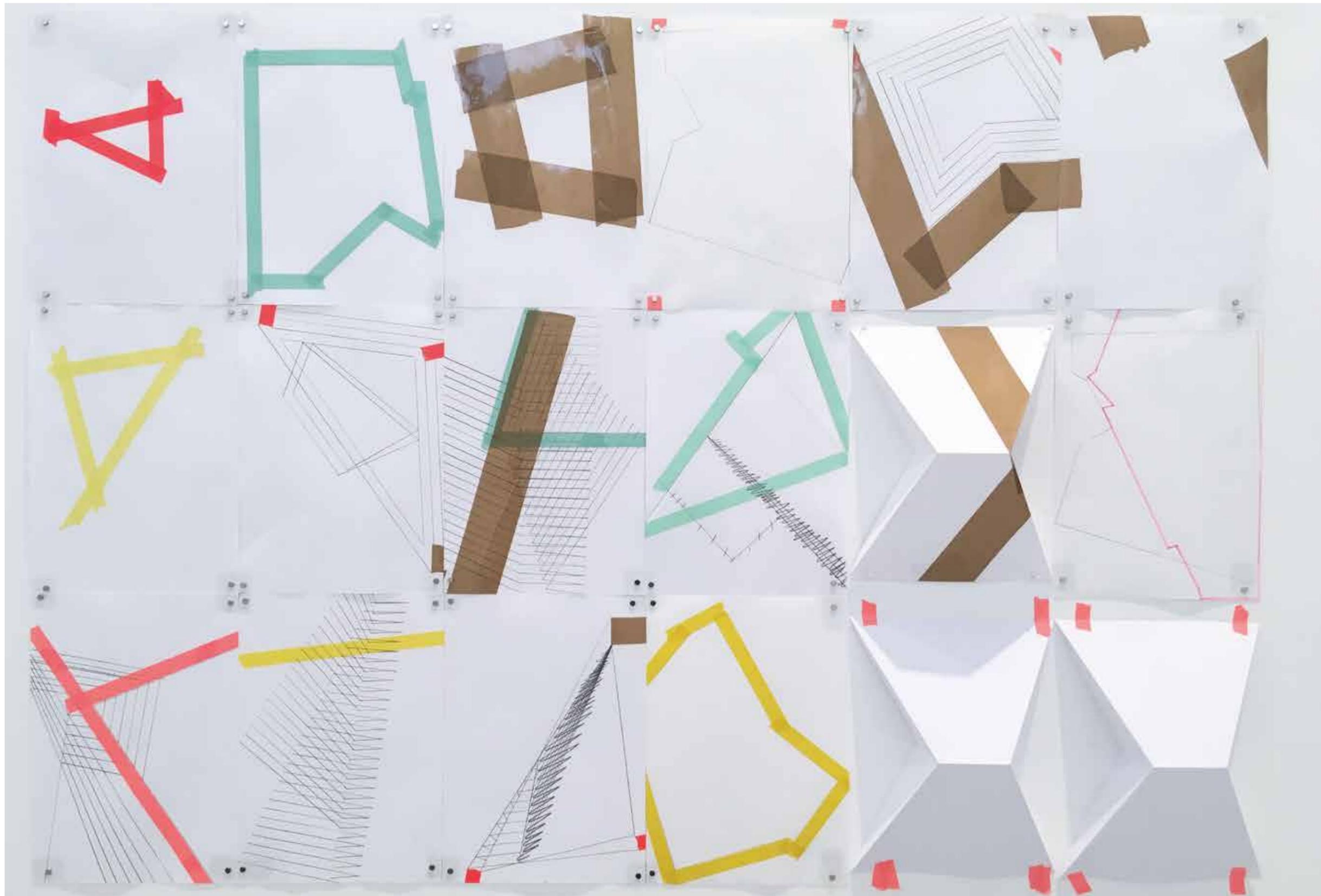
Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus, 2019.
Falten / Signalstörung. Zeichnung mit Faltungen und Klebeband auf Papier, jeweils 59,4 x 84,1 cm, 2019



Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus, 2019.
Falten / Signalstörung. Zeichnung mit Faltungen, Bleistift und Klebeband auf Papier, jeweils 59,4 x 84,1 cm, 2019
 Wandmalerei: Katharina Schmidt



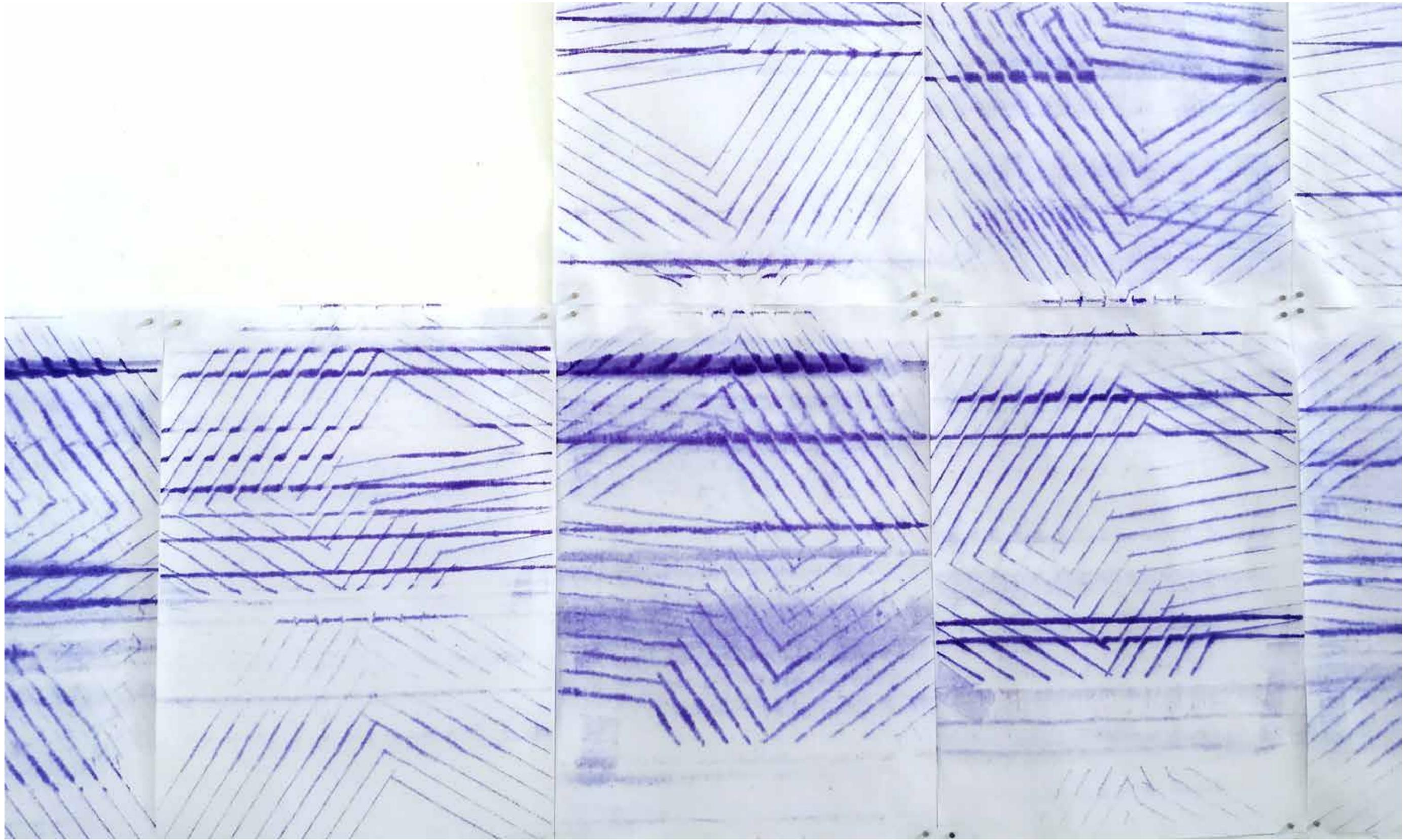
Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus, 2019.
Falten / Signalstörung. manipulierte Hektographien / Monotypien, jeweils 29,7 x 21 cm, 2018/19 und Zeichnungen und Faltungen mit verschiedenen Stiften und Klebebändern auf Papier, jeweils 29,7 x 21 cm, 2019
 vorne: Hermann Glöckner



Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus, 2019
Falten / Signalstörung. Zeichnungen und Faltungen mit verschiedenen Stiften und Klebebändern auf Papier, jeweils 29,7 x 21 cm, 2019



Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus, 2019
Falten / Signalstörung. manipulierte Hektographien / Monotypien, jeweils 29,7 x 21 cm, 2018/19
weitere Arbeiten: Katharina Schmidt, Hermann Glöckner



Vielschichtig. Von der Räumlichkeit der Flächenteilung. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus, 2019
Falten / Signalstörung. manipulierte Hektographien / Monotypien, jeweils 29,7 x 21 cm, 2018/19



Ursula Döbereiner im Gespräch mit Hermann Öchtering

H.Ö.: *Ich erinnere mich an Figuren und Architektur, die aus Linien, einer Zeichnung bestehen, ein Stilleben von verlassenem Räumen, das Erinnern an Werbetafeln und an Orte, die mir nichts bedeuten, die ich aber dennoch erinnere. Ist das Erinnern für dich ein Werkzeug?*

U.D.: *Eigentlich ist es mehr die Vorstellung von Etwas. Also nicht so sehr Erinnern im Sinne von an etwas denken, das vorbei ist, sondern mehr sich etwas vorstellen. Es gibt von Oswald Wiener eine schöne Beschreibung des inneren Bildschirms, den wir hinter der Stirn haben. Er benutzt diese Idee als Beweis dafür, dass wir alle Maschinen sind.*

H.Ö.: *Eine „Projektionsmaschine?“*

U.D.: *Ja. Wir können an diesen inneren Bildschirm unsere Vorstellung von irgendwas projizieren, um es zu visualisieren. Sein Experiment: Man sieht die Zeichnung eines einfachen Knotens und soll sich vorstellen wie man diesen Knoten lösen würde. Dabei schaltet sich automatisch der innere Bildschirm ein und wir stellen uns ganz genau und bildlich vor, wie an welchem Ende der Schnur wir ziehen oder schieben müssen, um den Knoten lösen zu können. Für mich ist der Computer eine Verlängerung dieses Denkprozesses und des inneren Bildschirms. Mit der Maus kann ich direkt in den Computer hinein zeichnen, und dann sehe ich das alles schon ein bisschen klarer, als hinter meiner Stirn. Und es ist physisch dann immer noch nicht richtig da, sondern das sind erstmal nur digitale Daten.*

H.Ö.: *Welche Idee hat das Overdubbing der Zeichnungen für dich?*

U.D.: *Wenn ich mir was vorstelle, ist das in meinem Kopf nicht statisch. Ich stelle mir eine Person, ein Gebäude oder einen Raum aus verschiedenen Perspektiven vor. Ich suche nicht nach der idealen Perspektive, sondern nach einer Gleichzeitigkeit und Vielstimmigkeit der Ansichten.*

H.Ö.: *Das eigentliche Motiv verschwindet dadurch häufig. Es geht dir nicht primär um das Motiv selbst?*

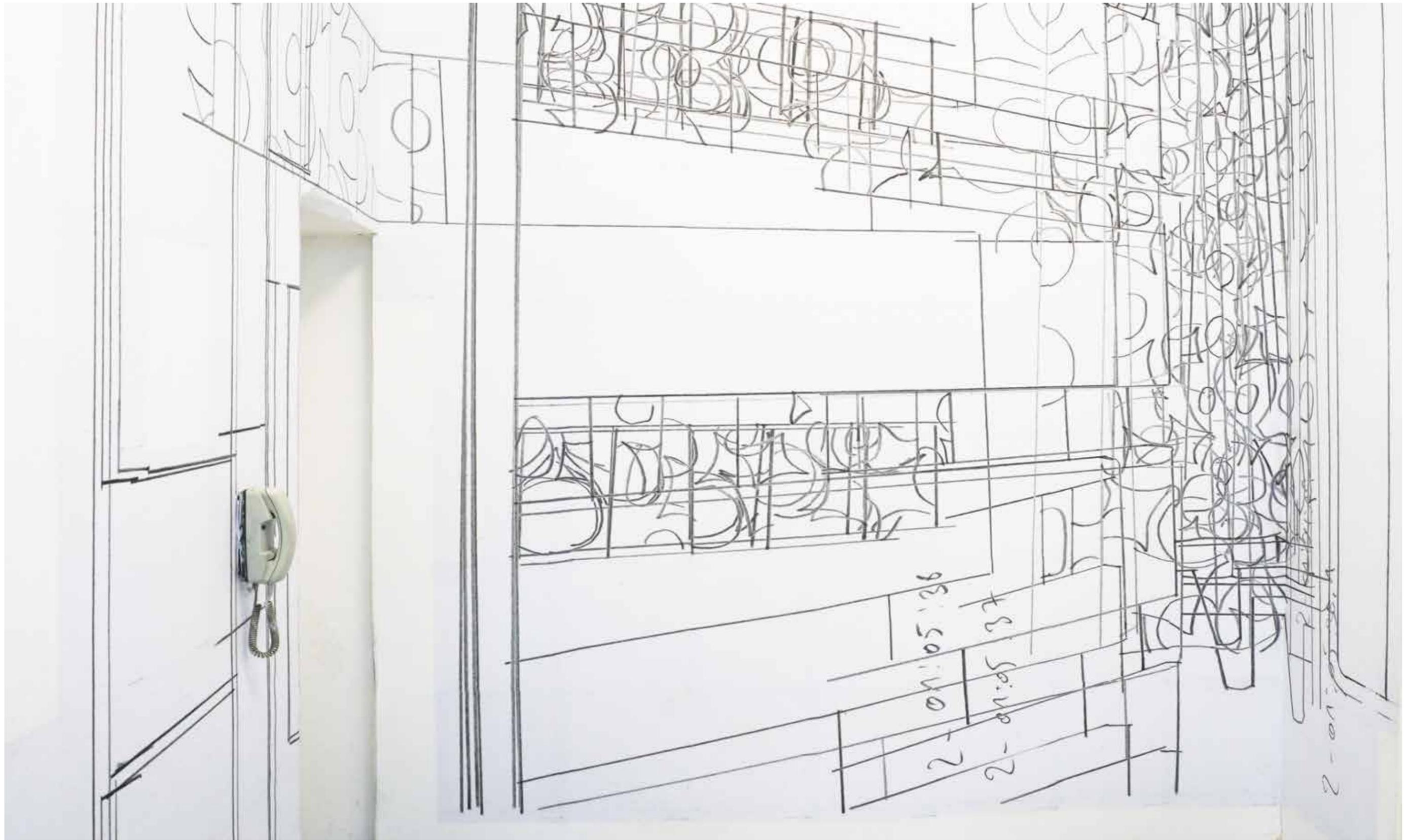
U.D.: *Nein. Das Motiv tritt hinter der Zeichnung zurück. In der Überlagerung verschiedener Zeichnungen. Man sieht das Material, eine Bleistiftzeichnung z.B. oder die Pixel einer Computerzeichnung, das Papier usw. Die Art wie es gezeichnet ist kommt in den Vordergrund. Das gefällt mir, weil mich das oft sehr widersprüchliche Verhältnis von Dargestelltem und Darstellungsweise viel mehr interessiert als die erzählerische Seite eines Motivs. Die Überlagerung, die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeichnungen ist eine Möglichkeit dieses Verhältnis sichtbar zu machen.*

H.Ö.: *Wie gehst du für diese Ausstellung mit den sehr speziellen Räumlichkeiten um?*

U.D.: *Ja, in deinen Räumen ist das Wohnen sehr präsent. Die Räume sind sehr hoch und im Verhältnis dazu sehr schmal. Die Zeichnungen, die ich hier zeige basieren auf dem Film „Welt am Draht“ von Rainer Werner Fassbinder. Mich begeistert an dem Film die Erzählweise, das extrem tolle Verhältnis zwischen den Filmbildern, der Erzählung, der Kamerabewegung und den Dialogen. Die Kamera fährt ganz ruhig und gleichmäßig an diesen glitzernden Oberflächen, irren Einbauten und Spiegelungen entlang und gleichzeitig wird im Hintergrund über persönliche Ängste oder berufliche Aufgaben gesprochen. Der Blick auf das Geschehen ist oft verdeckt oder es ist im Spiegel gefilmt und es entsteht eine irre Orientierungslosigkeit und räumliche Verwirrung in den Bildern. Das mag ich.*

H.Ö.: *Dienen dir die Widrigkeiten der Ausstellungsräume als willkommene Grundlage der Raumzeichnung?*

U.D.: *Ich versuche die Zeichnungen, die ich ausgehend von den Filmbildern gemacht habe, in diesen realen Raum zu übersetzen. Dabei beziehe ich die realen Gegebenheiten des Raums mit ein. Ecken, Türen, Fenster, Steckdosen alles wird Teil der Zeichnung.*



Welt Am Draht, Galerie Vincenz Sala, Berlin, 2015
Welt Am Draht (Detail), tapezierte Computerausdrucke

Die Entscheidungen treffe ich also während ich die Zeichnungen im Computer hin und her schiebe. Türen z.B. schneiden ja ein relativ grosse Stück aus der Zeichnung raus, oder eine Raumecke verändert die Lesbarkeit des Motivs usw. Ich mag z.B. formale Übereinstimmungen, wie die Streifen der Heizung und die Streifen auf der Zeichnung. Oder es gibt auf der Zeichnung Darstellungen von räumlichen Situationen, also einer Ecke z.B. die dann aber eben genau nicht in der Ecke des Realraums platziert wird usw. Also da überlagern sich eben zwei verschiedene Räume. Der fiktive gezeichnete Raum und der reale Ausstellungsraum. Da sind immer wieder Stellen, wo sich der Realraum durch die Zeichnung durchbohrt und dabei oft auch viel sichtbarer wird als ohne die Zeichnung. Und weil die Räume hier eher eng sind und man auch nicht soviel Abstand zu den Zeichnungen einnehmen kann spielt natürlich die Unübersichtlichkeit bei der Platzierung auch eine Grosse Rolle.

H.Ö.: *In dem von dir erwähnten Fernsehfilm „Welt am Draht“, der Namensgeber der Ausstellung ist, wird ein Lebensraum durch ein Supercomputer simuliert, in der „Identitätseinheiten“ leben. Deine Arbeit am Computer generiert ebenfalls eine neue Identitätseinheit der Räume. Man könnte also meinen, du würdest „Computerkunst“ schaffen.*

U.D.: Der Computer ist schon ein sehr zentrales Werkzeug für mich und er erweitert extrem die Möglichkeiten, die ich mit den Zeichnungen habe. Digital, analog, Original, Kopie oder keines von beiden, unterschiedliche Materialität und Zustände der Zeichnungen. Die Arbeit mit dem Computer kommt einfach meiner Idee von Zeichnung sehr nahe. Zeichnung kommt mit ganz wenigen Mitteln aus und kann fast immateriell sein. Schalte ich den Computer aus ist alles weg. Das ist sehr beruhigend. Ähnlich wie die Tatsache, dass die tapezierten Arbeiten temporär sind. Ist die Ausstellung vorbei, werden sie von der Wand genommen und sind wieder weg. Und ich habe auch kein grosses Lagerproblem, weil die meisten meiner Zeichnungen auf DIN A4 Papier oder digital sind. Letztlich ist der Computer einfach ein Werkzeug wie ein Bleistift auch. Also: Nein. Eigentlich würde ich doch nicht von Computerarbeit oder Computerkunst sprechen wollen.

H.Ö.: *Warum nicht direkt auf die Wand zeichnen?*

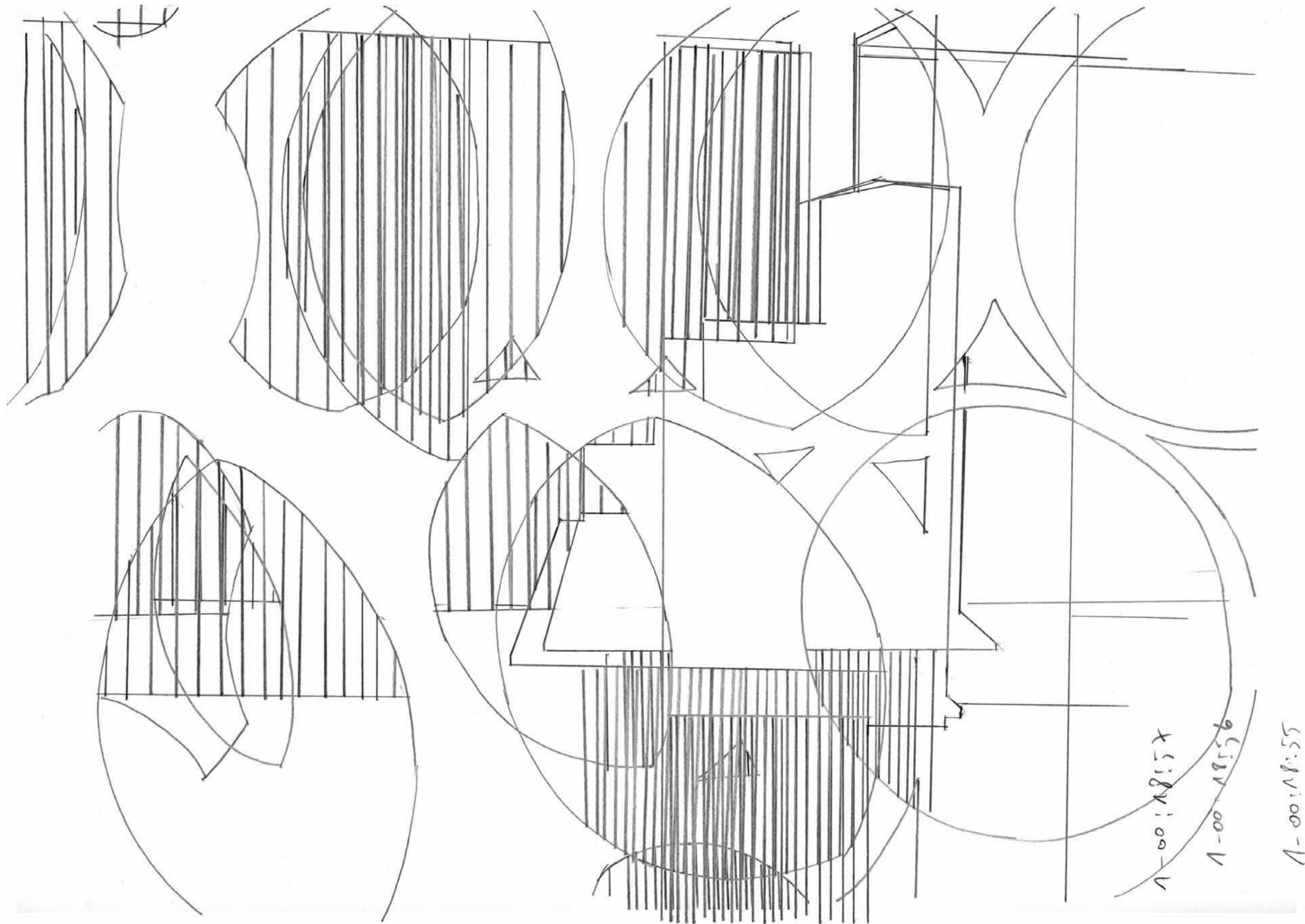
U.D.: Hab ich auch schon gemacht. Das geht schneller als das Tapezieren, aber es entspricht im Moment nicht meiner Arbeits- und Denkweise. Die ganze Planung für die Wandarbeiten passiert im Atelier. Da kann ich mich am besten konzentrieren, das macht mir am meisten Spass. Und eigentlich zeichne ich ja direkt auf die Wand. Das ist oft nicht so glatt, wie das auf den Fotos aussieht. Manche Linien sehen im Raum anders aus, als ich mir das am Computer vorgestellt hatte. Dann schneide ich einfach irgendwo ein paar Linien raus und klebe sie an eine andere Stelle und zeichne also so ganz direkt und vor Ort weiter.

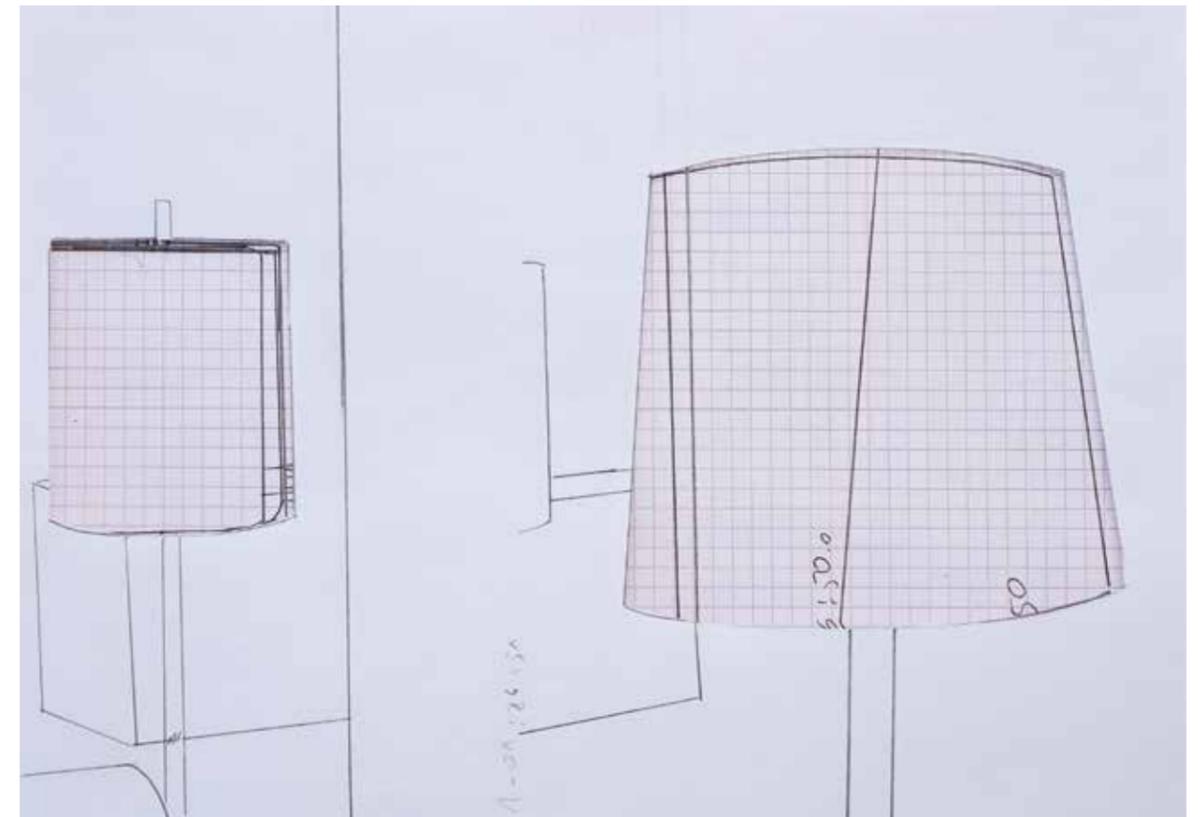
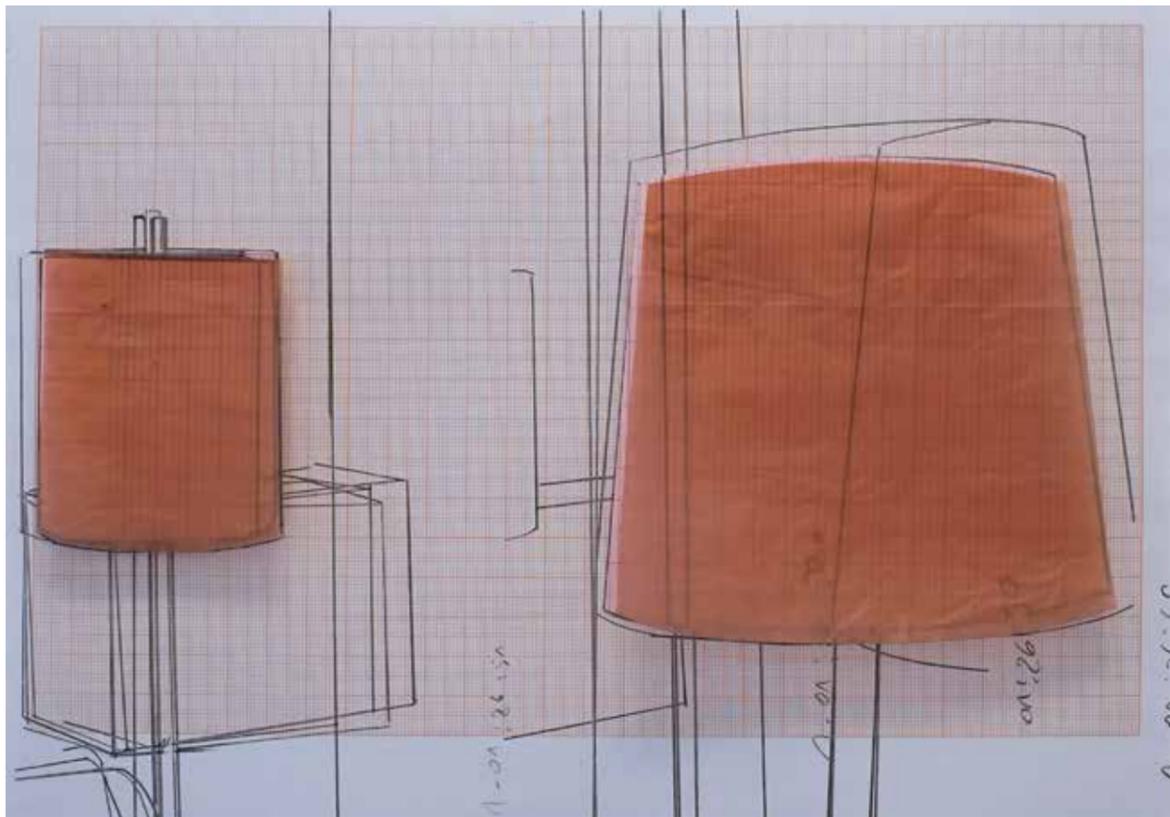
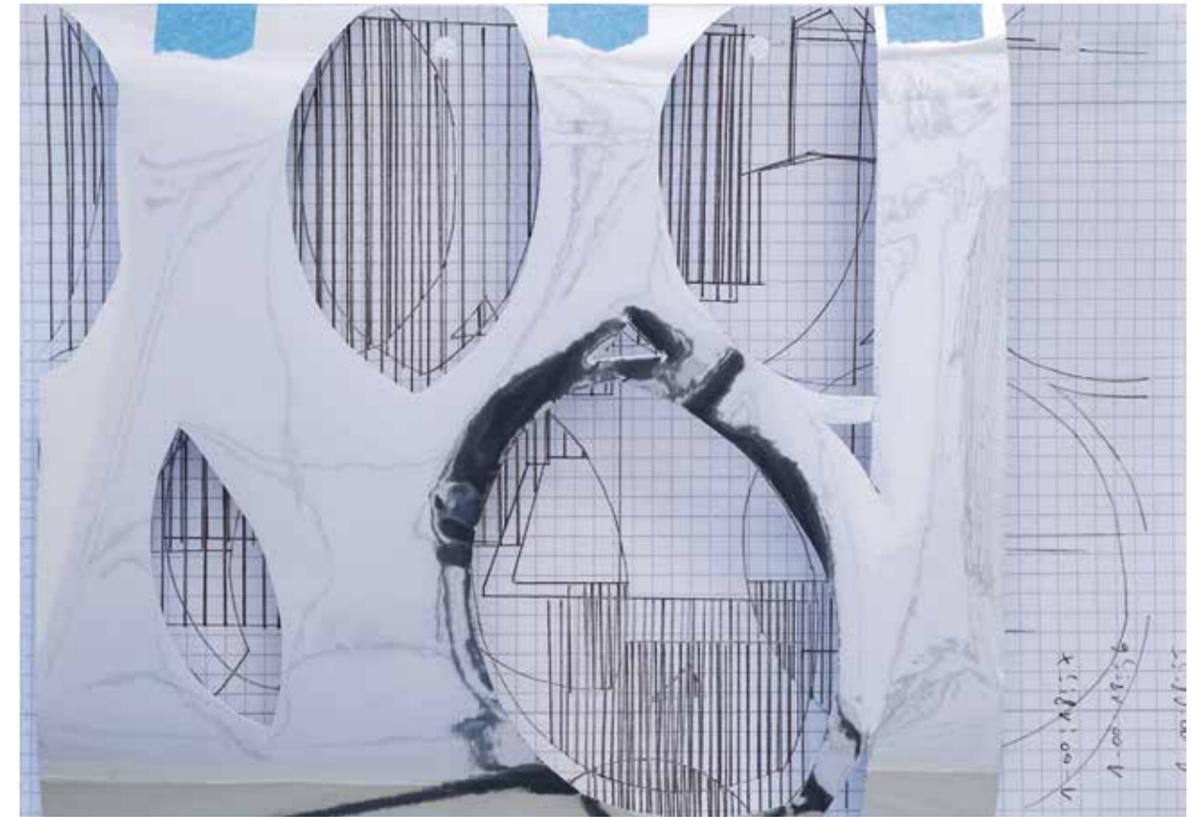
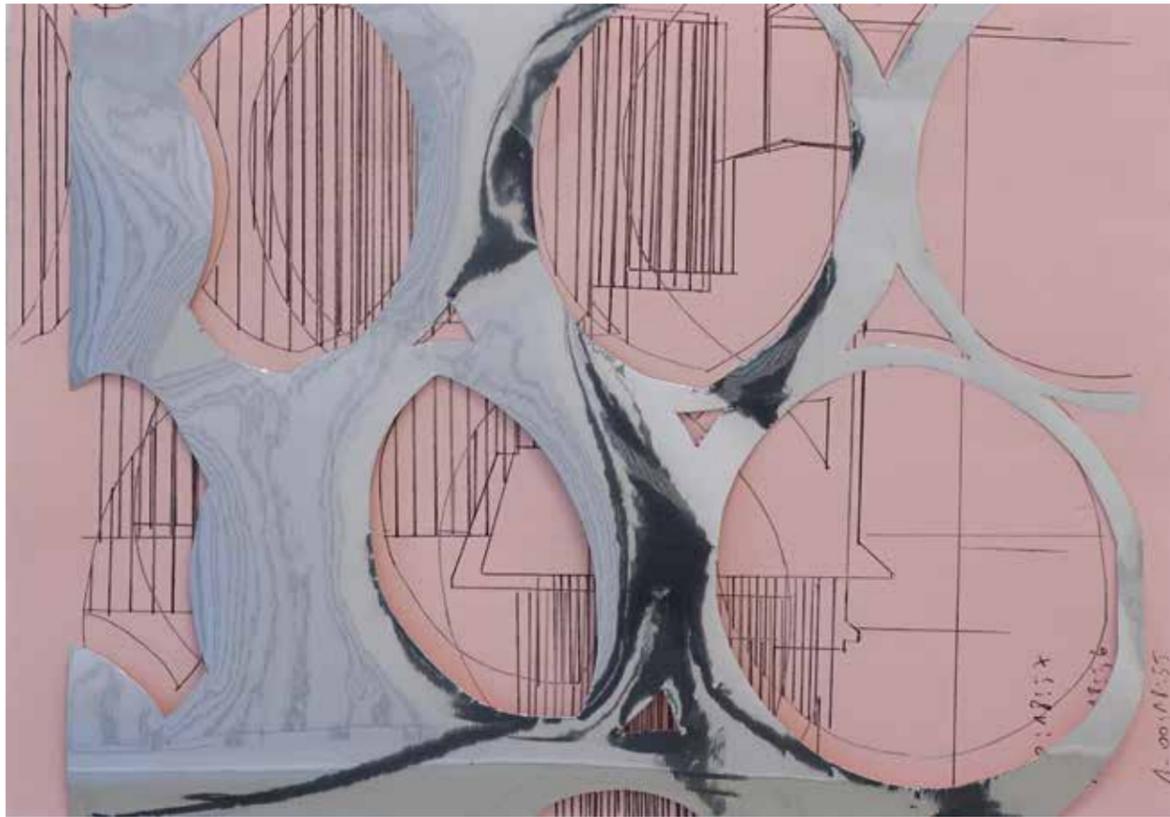
H.Ö.: *Wer oder Was ist ROLAND?*

U.D.: Das Musikprojekt „Roland“ habe ich dieses Jahr mit dem Künstler David Wojtowycz angefangen. „Roland“ ist eine fiktive Figur, jemand der seine Persönlichkeit ständig ändern kann und keine Wiedererkennungsmerkmale hat. So, als ob in einem Film eine Figur von verschiedenen Darstellern gespielt wird. Der Name „Roland“ kommt von dem Gitarrenverstärker über den wir spielen. Für die Ausstellung hier haben wir eine Art Soundtrack gemacht. Einige der Geräusche in der Musik kommen aus „Welt am Draht“. Wir verwenden Samples oder erzeugen Geräusche mit unseren Handys, die wir dann durch digitale und analoge Effektketten schicken und zu komplexen Wellen schichten. Diese Musik hat was sehr erzählerisches, wie Filmmusik lebt sie von einer Art Spannung. Man ist immer gespannt was als nächstes passiert. Der Bezug zur Ausstellung ist die gemeinsame Bild- und Tonquelle „Welt am Draht“. Gleichzeitig spielt die erzählerische Seite des Films, mit den programmierten künstlichen Figuren, den „Identitätseinheiten“ in Bezug auf unsere Figur „Roland“ hier natürlich auch eine grosse Rolle. Das ist das erste Mal für mich, dass ich diese beiden Welten, das Musikmachen und die Zeichnungen in einer Ausstellung so direkt zusammenbringen kann. Und ich freue mich sehr darauf in dieser Ausstellung diese beiden sehr unterschiedlichen Medien und Herangehensweisen an „Welt am Draht“ zusammenzubringen.



Welt Am Draht, Galerie Vincenz Sala, Berlin, 2015
Welt Am Draht (Detail), tapezierte Computerausdrucke



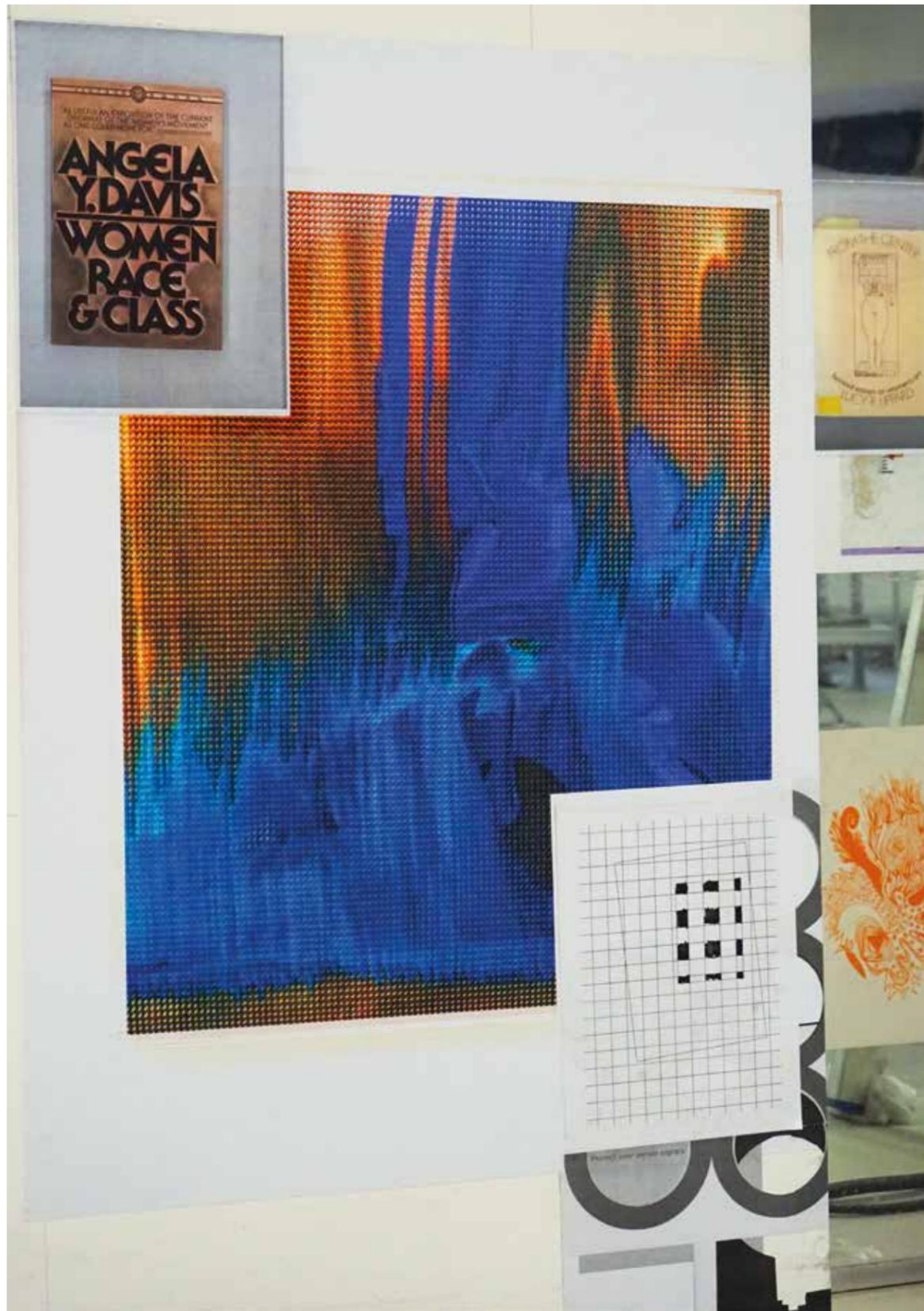


wad 1-00-18-47 - 57 - 001, Collage aus Computerausdruck, Spiegelfolie und Klebeband, 21 x 29,7 cm, 2015

wad 1-00-26-49.0 - 52.B - 001, Collage aus Millimeterpapier, Plastikfolie und Klebeband, 21 x 29,7 cm, 2015

wad 1-00-18-47 - 57 - 002, Collage aus Computerausdruck, Spiegelfolie und Klebeband, 21 x 29,7 cm, 2015

wad 1-00-26-49.0 - 52.B - 002, Collage aus Computerausdrucken und Klebeband, 21 x 29,7 cm, 2015



genre2030/trouble in painting#Vision

Avec des communautés diverses: chercheurs, artistes confirmés, étudiants de différentes écoles, nous prospectons et testons des modes d'exposition fondés sur des principes autres, relevant d'une action collective, semi anonyme, mobile, capable de déjouer désir de domination, volonté de hiérarchisation, ségrégation entre médiums et diverses formes d'exclusion relevant souvent de représentations genrées. Pour Vision, l'intervention projetée au Palais de Tokyo prévoit d'impliquer toutes les communautés avec lesquelles nous avons travaillé, invitant donc artistes confirmés, étudiants, chercheurs à participer non à un accrochage mais à un affichage commun qui conjugue tous types d'apports, mixe oeuvres et documents, dans une recherche de partage dynamique et évolutive de la visibilité et un souci d'interpellation du public, inviter à questionner ses propres positions.

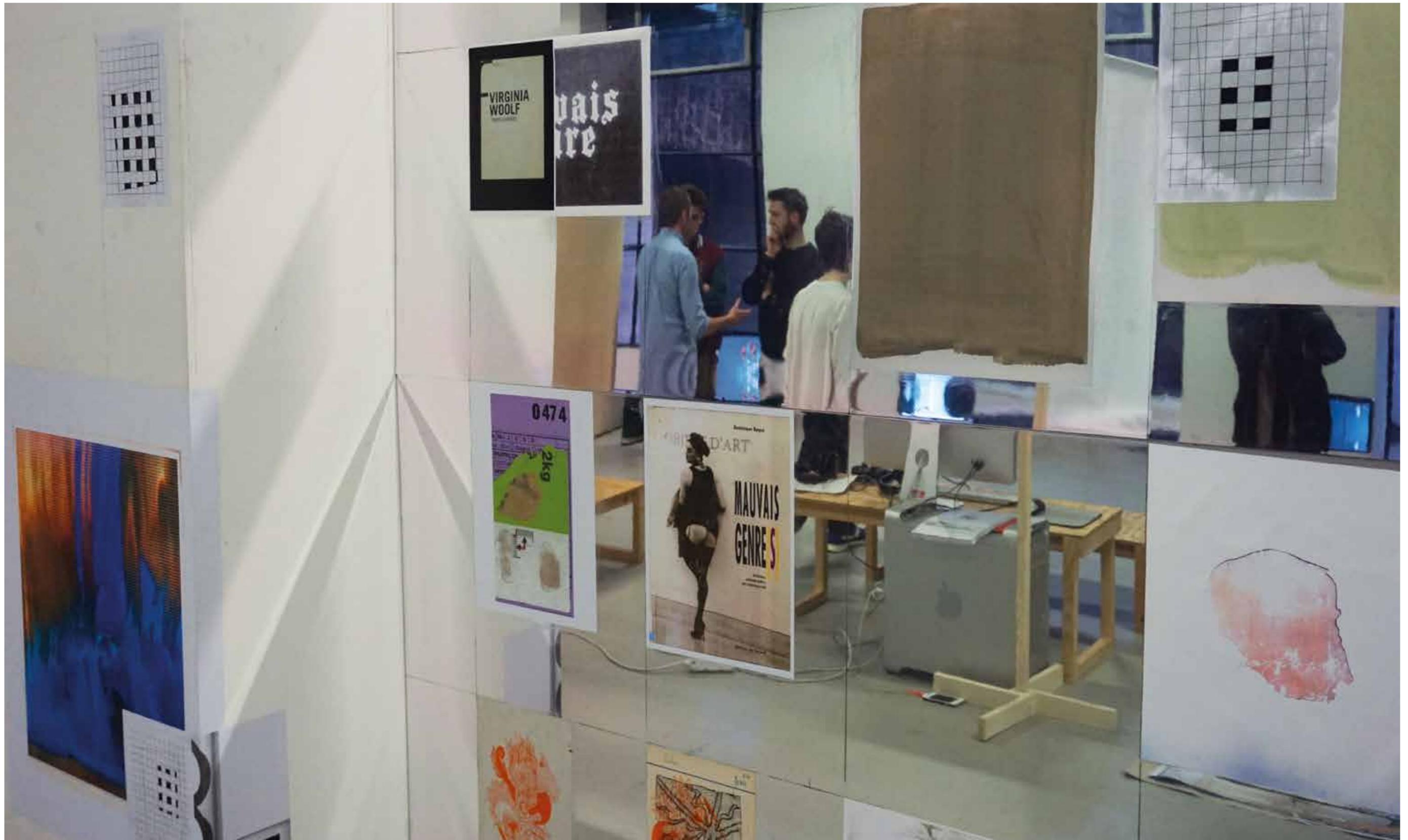
Hervé Senat

mit Joan Ayrton, Audrey Buchot, Charlotte Caldier, Emmanuelle Castellan, Thomas Demoulin, Ursula Döbereiner, Guillaume Durrieu, Charly Dubois-Escorsell, Kerstin Drechsel, Birgit Effinger, Soazig Gourvest, Friederike Feldman, Heryn Kleine, Marthe Lallemand, Marion Lebbe, Francesca Monticone, Claire Saucet, Hervé Senat

genre2030/trouble in painting#Vision, Vision - Recherche an art et en design, Palais de Tokyo, Paris, 2016

Malereirechercheprojekt genre2030/trouble in painting, Gemeinschaftsarbeit von Lehrenden und Studierenden des Institut supérieure des arts de Toulouse, FR.

<http://www.katharinaschmidt.com/genre2030-Vision-2016>



genre2030/trouble in painting#Vision, Vision - Recherche an art et en design, Palais de Tokyo, Paris, 2016
Malereirechercheprojekt genre2030/trouble in painting, Gemeinschaftsarbeit von Lehrenden und Studierenden des Institut supérieure des arts de Toulouse, FR.



#CONCRETE

Avantgardistisch, komfortabel oder auch nur trist? Die Architektur der Nachkriegsmoderne ruft mit ihrer modernen Formensprache die unterschiedlichsten Gefühle und Meinungen hervor. Das Ausstellungsprojekt #CONCRETE (eng. „Beton“) setzt sich mit der Architektur der Nachkriegsmoderne und ihrem Verschwinden aus unserer Umwelt und dem öffentlichen Bewusstsein auseinander. Mit diesem Verschwinden löst sich auch ihr einstiges utopisches Versprechen auf.

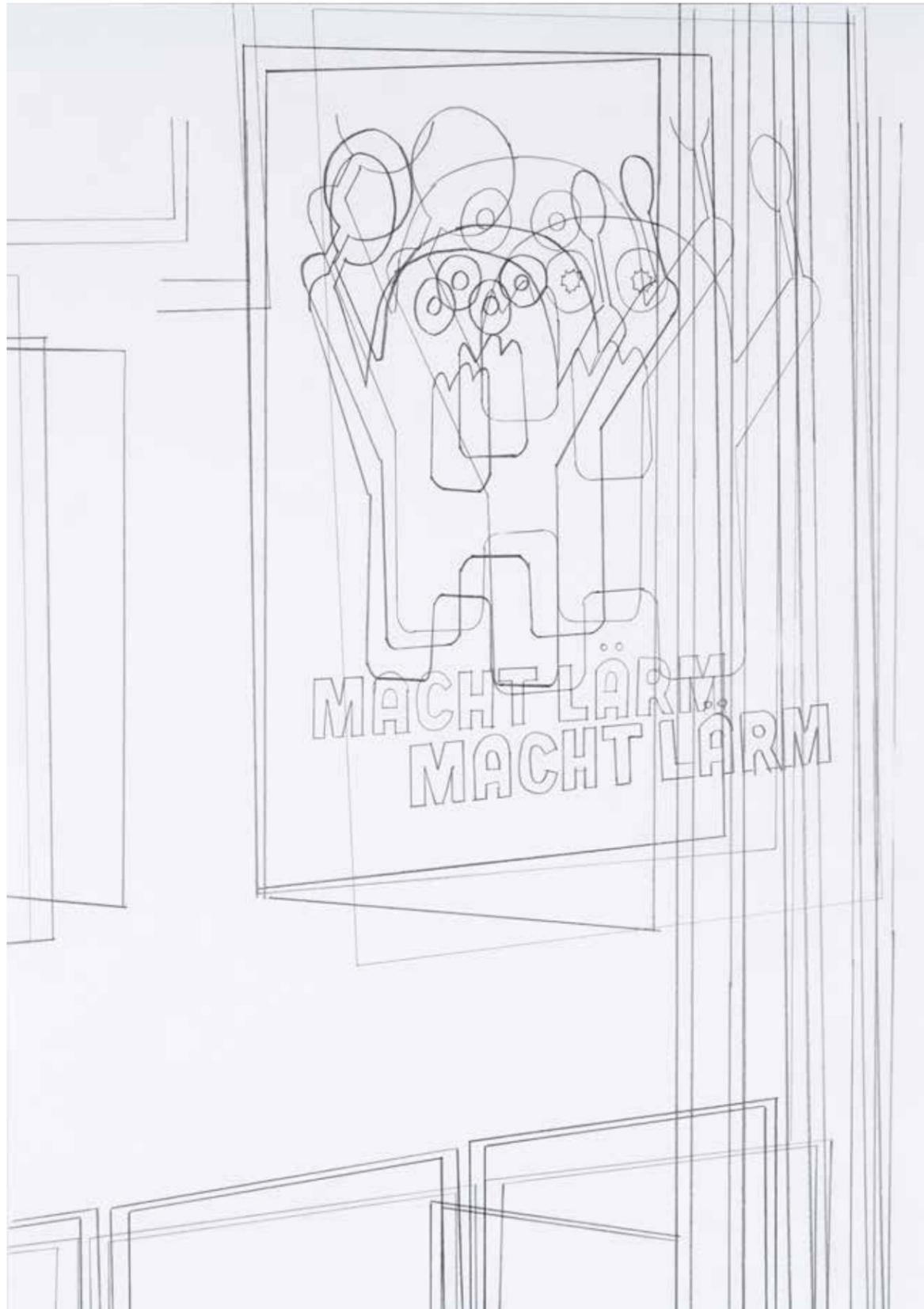
In ihrer Arbeit "KOTTI" - die von dem Ort inspiriert ist, an dem Ursula Döbereiner lebt und arbeitet, dem Kottbusser Tor in Berlin - transformiert die Künstlerin Ausschnitte der Architektur, Aufsteller, Protest-Sticker oder Werbungen für türkische Telefonanbieter in eine raumfüllende Zeichnungsinstallation. Döbereiner nutzt dafür großformatige digitale Zeichnungsdrucke um Raum zu schaffen und zu kommentieren, aber auch die Möglichkeiten des Mediums Zeichnung selbst.

(Text by A Guest + A Host = A Ghost, Berlin)

online.fliphtml5.com/cwcyt/wnwy/



#Concrete, Lage Egal, Berlin, 2014
kotti 0910.4, (Detail), tapezierte Computerausdrucke, 330 x 1130 cm



KOTTI

In ihrer zeichnerischen Arbeit untersucht Ursula Döbereiner auf unterschiedliche Weise die Konstruktion von öffentlichem und privatem Raum. Döbereiner interessiert dabei, wie sich kollektive gesellschaftliche Vorstellungen, aber auch individuelle, private Wünsche, Ängste und Sehnsüchte in medialen Bildern, Werbungen, Oberflächen, Architekturen oder auch in städtebaulichen Entscheidungen manifestieren.

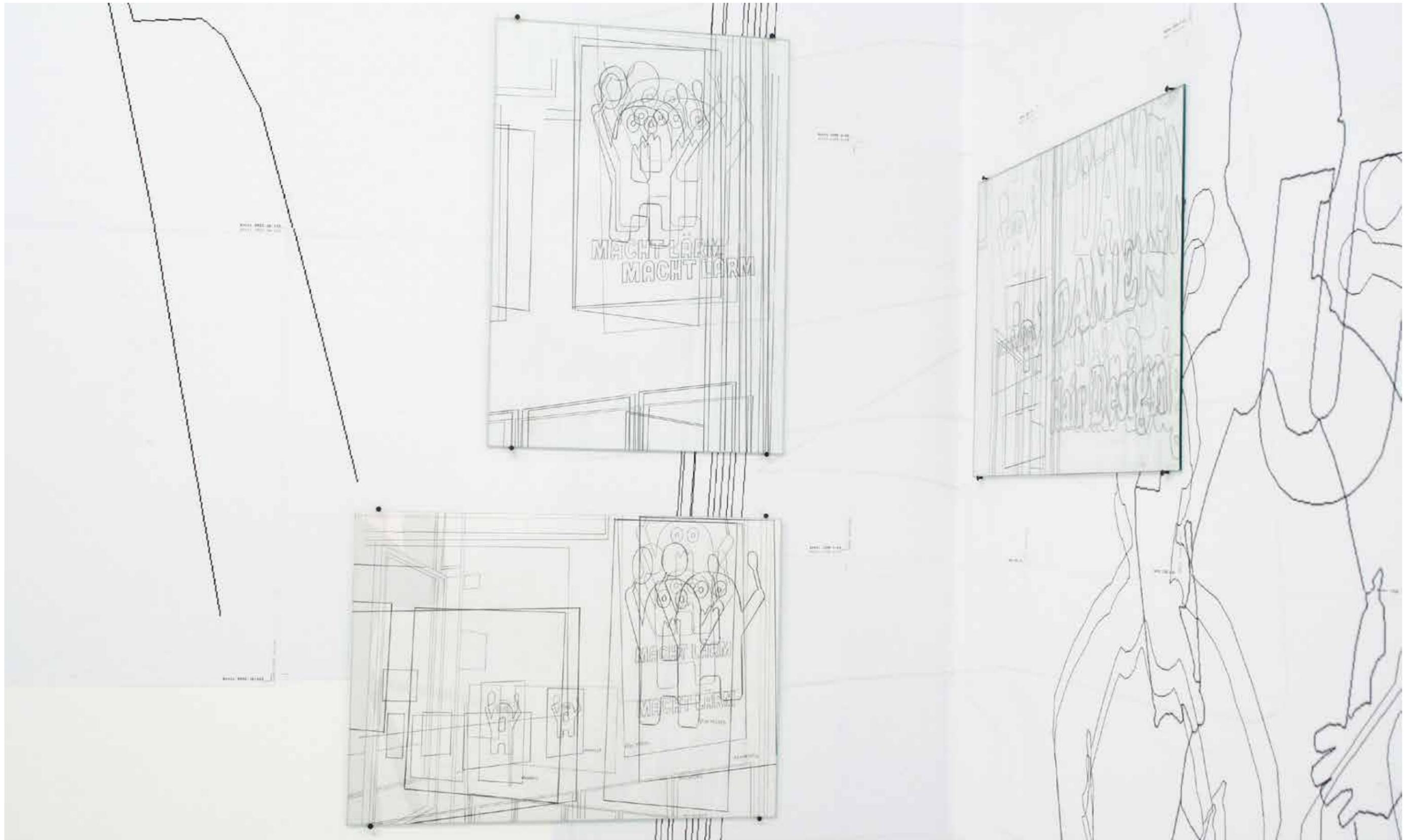
So auch in ihrer Zeichnungsinstallation KOTTI, die von dem Ort inspiriert ist, an dem Döbereiner lebt und arbeitet, dem Kottbusser Tor in Berlin-Kreuzberg. Die merkwürdig hexenhausartigen Balkons der Hochhäuser, das „Möbel Olfe“, der „Südblock“, die Kneipen, Restaurants, Vereinsräume und Bars, die sich in der Beton-Architektur des „Neuen Kreuzberger Zentrums“ angesiedelt haben, bilden das Setting für eine Stimmung, die gleichzeitig für Aufbruch und Krise steht. Bereits vor über einem Jahr errichtete die Mietergemeinschaft von Kotti & Co auf dem Platz quasi über Nacht ein Gecekondu – eine Holzbarrake, die als Treffpunkt und Protestzentrum gegen steigende Mieten und Zwangsraumungen immer weiter ausgebaut wird.

Drängende gesellschaftliche Themen werden hier auf der Straße verhandelt: Klassenunterschiede, Asylpolitik, Rassismus, Homophobie, Stadtplanung. Dass sich gerade an diesem Ort – inmitten eines „berüchtigten“ Hochhauskomplexes, an einem Hauptumschlagplatz für harte Drogen in der Stadt – neue Formen multikulturellen Austauschs und Gemeinschaft entwickeln können, liegt an den unterschiedlichsten Faktoren. Paradoxaerweise hat auch die „gescheiterte“ Architektur der Hochhauskomplexe aus den 1970ern dazu beigetragen. Über fast 20 Jahre hinweg verwahrloste das Areal mit seinen Umgängen und basarartig angelegten Plätzen und wurde danach von alternativen Projekten und Treffpunkten zweckentfremdet und neu belebt.

Eben diese Idee, bereits Vorhandenes zu nutzen und es sich in einem anderen Kontext anzueignen, ist auch prägend für Ursula Döbereiners Arbeit. Für KOTTI transformiert sie Ausschnitte der Architektur, Aufsteller, Protest-Sticker oder Werbungen für türkische Telefonanbieter in eine raumfüllende Zeichnungsinstallation. Ihre großformatigen digitalen Zeichnungsdrucke werden dabei über Türen, Steckdosen, Erker, Ecken clusterartig in den Raum tapeziert. Auf den einzelnen Drucken überlagern sich die Motive vom Kottbusser Tor in serieller Reihung, in der Totale oder im Zoom, Vorder- und Rückansicht. Der Raum wird dabei selbst zum Bildträger. Döbereiner erzeugt eine begehbare Zeichnung, in der der Besucher, noch konsequenter als etwa beim Betrachten eines Films, unterschiedliche räumliche und zeitliche Perspektiven gleichzeitig einnehmen kann. Außerdem entsteht durch die Verschiebung und Verlagerung der Motive ein flirrendes All-Over, in dem immer wieder Leerstellen und Zwischenräume entstehen. Auf diese digitalen Wandarbeiten werden wiederum Handzeichnungen installiert, die auf den am Computer entstandenen Zeichnungen basieren. Zugleich laufen auf einem in die Wandarbeit eingelassenen Monitor Animationen der KOTTI-Motive. Döbereiner nutzt das Medium Zeichnung, um gleichzeitig Raum zu erschaffen und zu kommentieren. In ihrem Werk überlagern sich soziale, abstrakte, architektonische, Räume zu einem Denk- oder auch Psychoraum, in dem ebenso politische oder philosophische Themen verhandelt werden können, wie auch die Möglichkeiten des Mediums Zeichnung selbst.

Oliver Koerner von Gustorf

<http://www.september-berlin.com/exhibition/gallery/86/de>



KOTTI, September, Berlin, 2013

KOTTI (Detail). tapezierte Computerausdrucke und Bleistiftzeichnungen

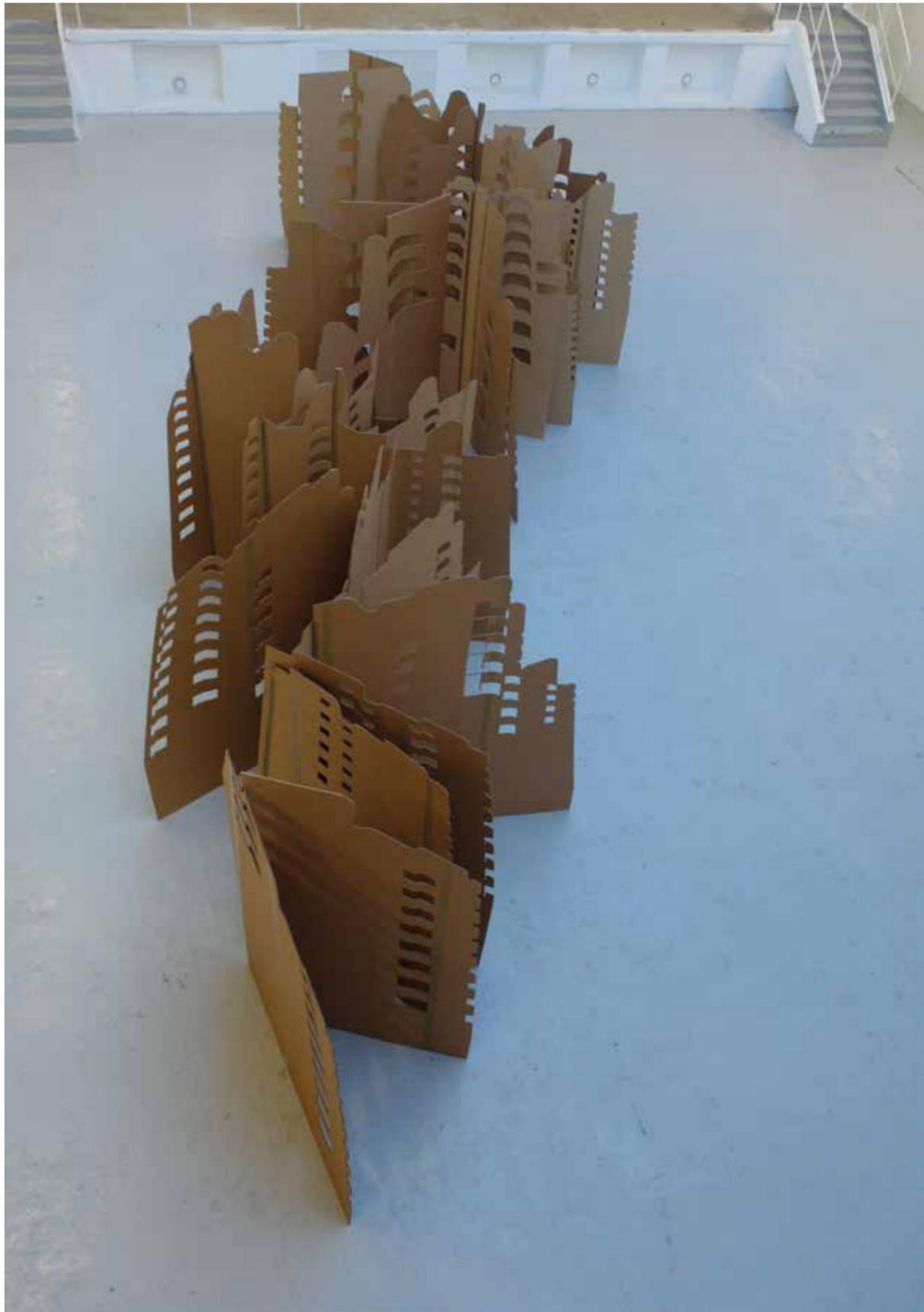


KOTTI, September, Berlin, 2013

KOTTI (Detail). tapezierte Computerausdrucke und Bleistiftzeichnungen



kotti 1308.1e, Bleistift auf Papier, 70 x 100 cm, 2013



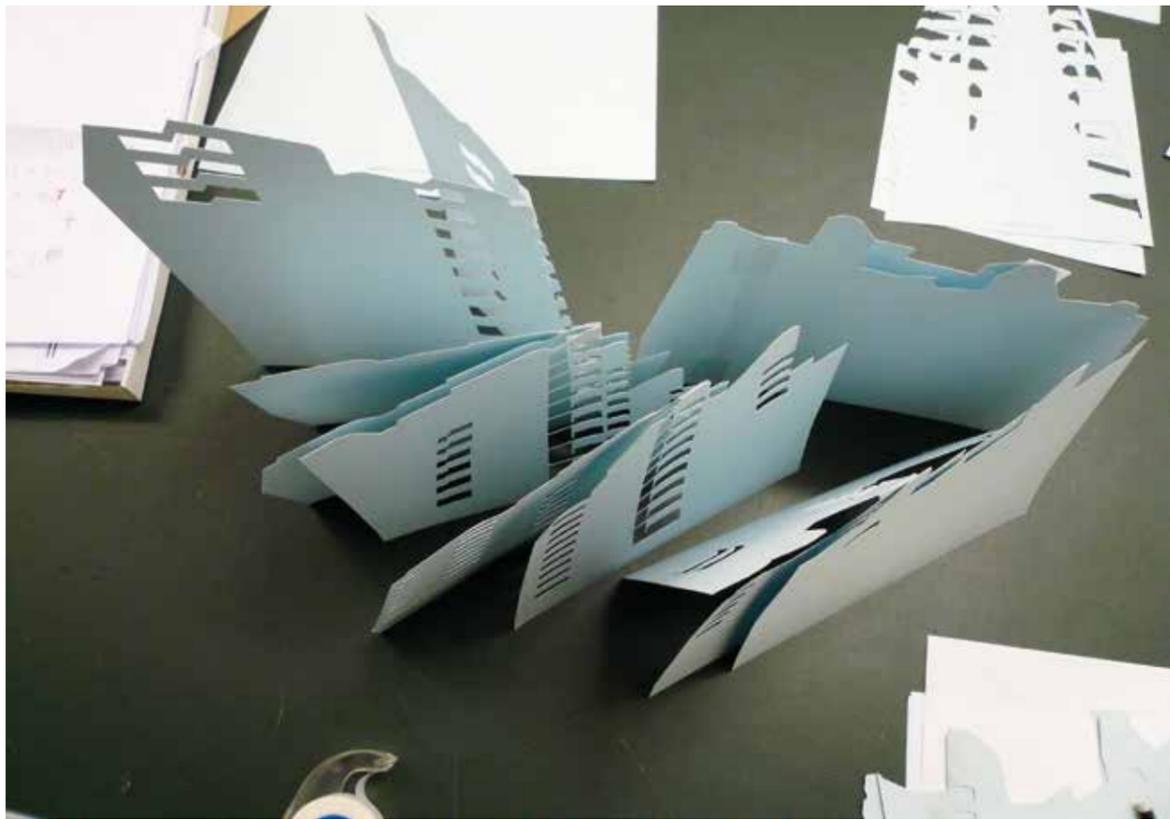
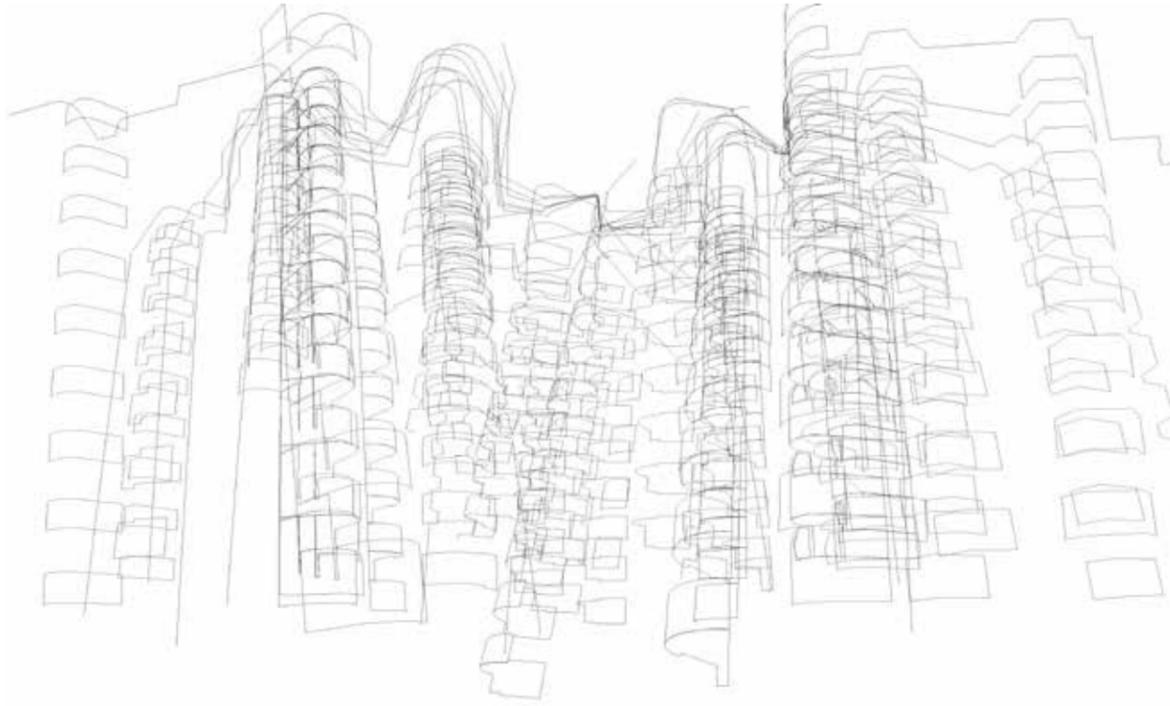
muster/stadt/modell/stadt

KP Brehmer, Ursula Döbereiner, Erik Gongrich, Stéphanie Nava, Gwen Rouvillois,
Katharina Schmidt

Die Ausstellung „muster/stadt/modell/stadt“ zeigt Arbeiten, die verschiedene Aspekte des Verhältnisses von Stadt und Körper sowie die Wahrnehmung dieses Verhältnisses reflektieren. Ähnlich eines Pop-ups oder eines Werbeaufstellers repräsentiert die Installation „kotti012.3“ (2009/11) von Ursula Döbereiner eine dreidimensionale Variante von 25 Zeichnungen, die - ausgehend von Fassadenfotografien eines Wohnblocks - verschiedene Blickachsen miteinander verknüpft. Die Zeichnungen wurden in Scherenschnitte aus Wellpappe transformiert, die sich an der durchschnittlichen Zimmerhöhe von ca. 2,40 m und menschlichen Körpermaßen orientieren.

Ulrike Kremeier

<http://www.cac-passerelle.com/exposition/modellstadt musterstadt>



kotti012, 2010, Computerzeichnung, Größe variabel
kotti008, 2010, Modell 1:8



muster/stadt/modell/stadt, centre d'art - Passerelle, Brest, 2011
kotti012.3, 2010, 25 Teile, Wellpappe und Klebeband, jeweils ca 240 x 180 cm
Hintergrund: Katharina Schmidt

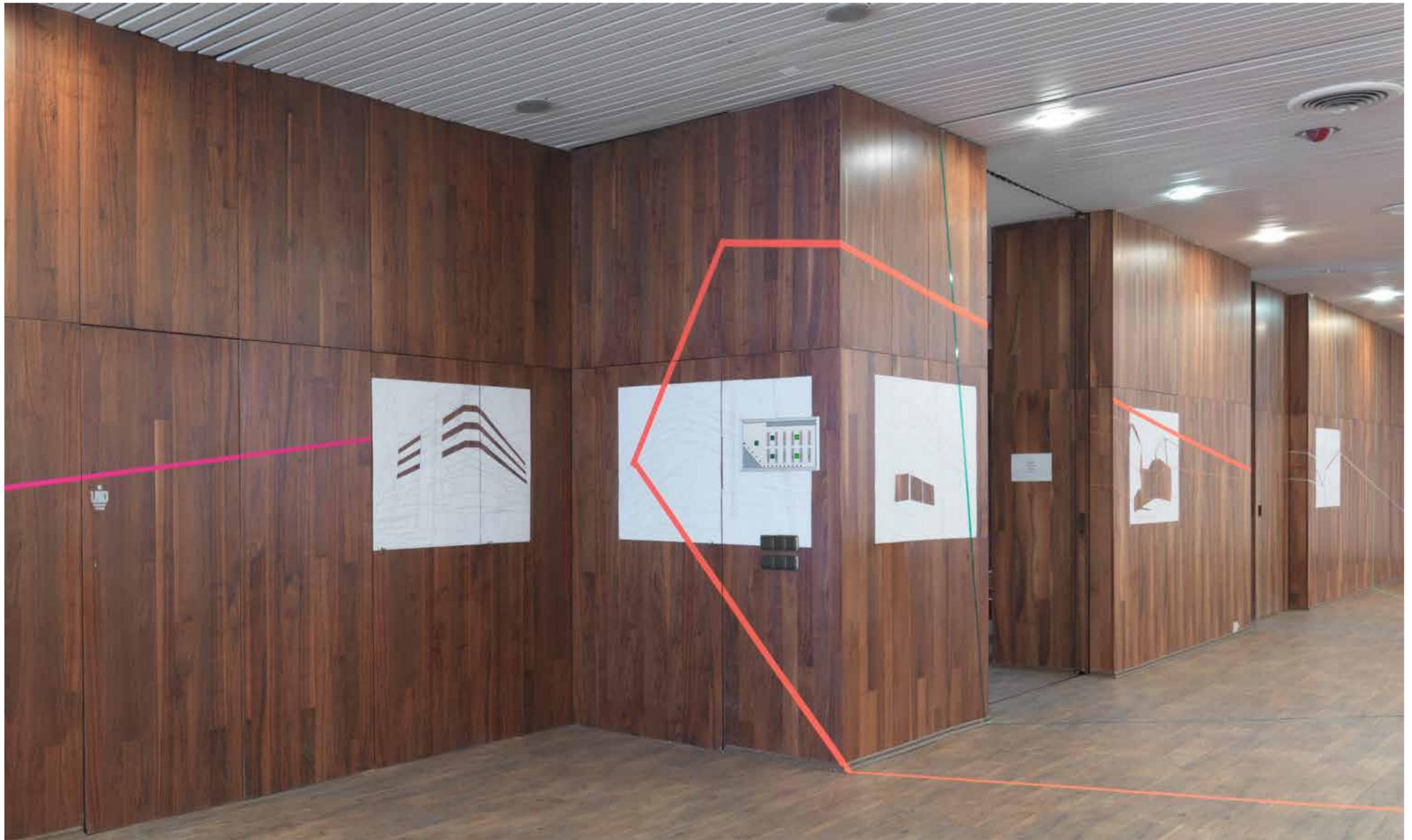


Return to Forever - Brutalism, Attitudes & Fiction
kuratiert von Bettina Allamoda

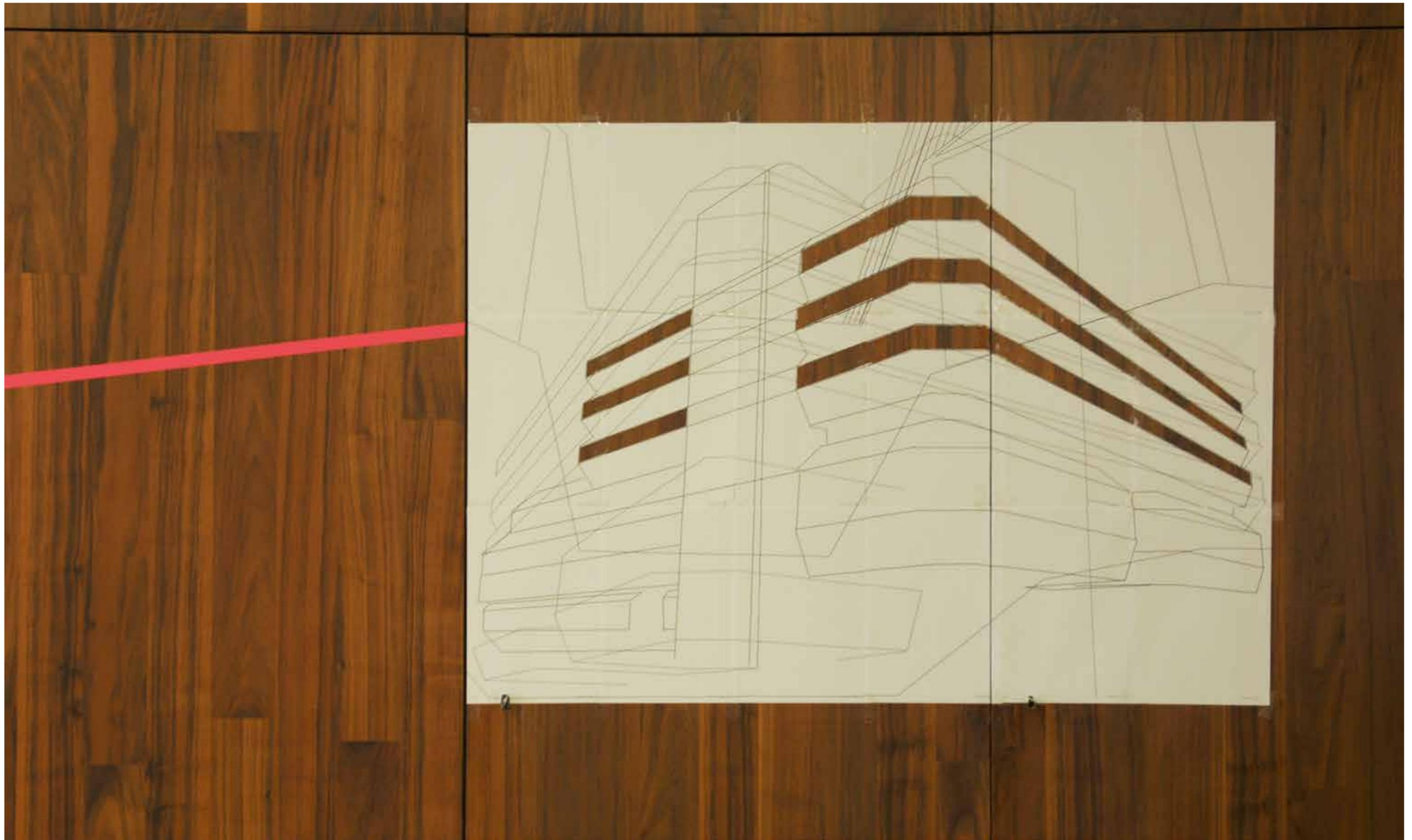
Mit: Ursula Döbereiner / Eva Brede / Mascha Danzis / Barbara Marcel / Roland Boden / Pit Schultz / Pro qm / Daniel Pflumm / Julian Göthe / Ulrich Gutmair / Wolfgang Kil / Harald Fricke

Bettina Allamoda präsentiert als Ergebnis einer fortlaufenden Untersuchung und Recherche zu "Material & Medium", vielschichtige Arbeiten, die als orts-spezifische Installation vergangene und zukünftige Geschichte erkunden, sowie Möglichkeiten, Praktiken und Methoden künstlerischer Auseinandersetzung und Umsetzung mit der Dokumentation von Geschichte in Architektur, Design, Film, Performance und Sound (Musik).

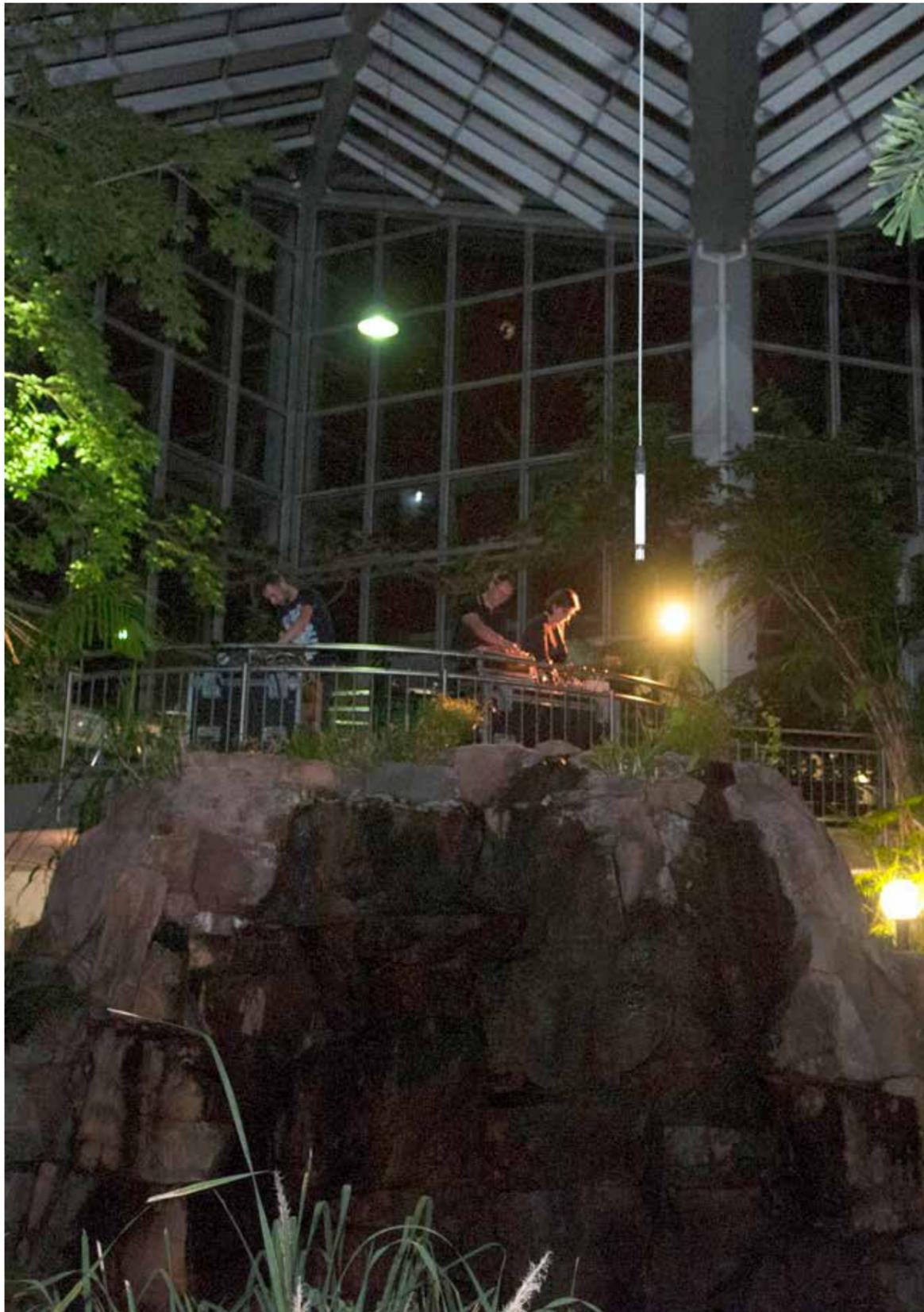
Als "Material", Ausgangspunkt und Treffpunkt dient dabei das von Vladimír und Věra Machonin 1974-78 erbaute Botschaftsgebäude der heutigen Tschechischen Republik in Berlin, in dem sich seit 2012 auch das Tschechische Zentrum Berlin befindet.



Return to Forever - Brutalism, Attitudes & Fiction, Tschechischem Zentrum Berlin, 2013
Wilhelmstrasse 44, Computerausdrucke von Computerzeichnungen und Klebebänder



Return to Forever - Brutalism, Attitudes & Fiction, Tschechischem Zentrum Berlin, 2013
Wilhelmstrasse 44, Computerausdrucke von Computerzeichnungen und Klebebänder



KOLLEKTIVMASCHINE DANCING AND DEMONSTRATING

Keine Unterscheidung - keine Kompromisse. In ihren Sound-Performances strebt Kollektivmaschine die völlige Aufhebung von Grenzen an. Die Möglichkeiten der Trennung von Innen und Außen, Form und Inhalt, Werk und Prozess werden in kollektiver Handlung herausgefordert. Der Name der Künstlergruppe verweist auf ihr Programm. In gemeinsamer Aktion stellen Ursula Döbereiner, Dirk Kreckler und Thomas Rehnert die Idee des schöpferischen Genies massiv infrage, um schließlich die totale Auflösung von Autorschaft zu fordern.

Eigens für „Hélio Oiticica im Palmengarten“ hat Kollektivmaschine die Sound-Performance *Dancing and Demonstrating* entwickelt. Rauschen, Knistern, verzerrte Gitarrenklänge, undefinierbare Störgeräusche, verhallende Stimmen. Die Gruppe erstellt Soundmaterial aus Nachrichtenbeiträgen, Fernsehsendungen, Youtube-Footage, eigens erzeugten E-Gitarrenklängen und bringt es mit komplex verschalteten Effekt- und Delaygeräten zusammen. Während der Auftritte schöpfen die drei KünstlerInnen aus einem vorab vereinbarten Materialarchiv und komponieren live und in Abhängigkeit vom Umgebungsraum eine allumfassende Klangskulptur.

Deutlich sind Referenzen an technische Errungenschaften, den urbanen Lebensraum und die Schnelllebigkeit der scheinbar globalen Gesellschaft erfahrbar. So stand die Sound-Performance in spannungreichem Kontrast zum Natur-Ort, dem Tropicarium *Trockene Tropen*. Beim Betreten des Glashauses erfasste blendend weißes Licht die BetrachterInnen. Auf einer Plattform über dem Wasserfall waren die Silhouetten der KünstlerInnen auszumachen, und zu ihren Füßen, in blaues, gelbes und rotes Licht getaucht, außergewöhnliche Pflanzen wie Leberwurst- und Affenbrotbaum. Aus allen Richtungen erklangen unterschiedlichste Geräusche, die erst durch den Standpunktwechsel der BetrachterInnen in einem ganz eigenen Klangerleben zusammenfinden konnten. Die Laute des Publikums und des Ortes, mit seinen physischen und sozialen Qualitäten, wurden durch Feedbacks aufgenommen und zurück in Rehnerts Maschine gespielt, im System reflektiert und erneut ausgesendet.

Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Die konstante Aktion und Reaktion ließ die BetrachterInnen zum integralen Bestandteil des Werkes werden - der Kontext wurde zum vierten Akteur. Die Sound-Skulptur erlangte erst durch die Beteiligung der ZuschauerInnen Vollkommenheit, so wie auch Hélio Oiticicas *Penetráveis* erst durch den Besucher vollendet werden. Kollektivmaschine rekurriert durch die Betonung der aktiven Teilhabe der BetrachterInnen und durch ihren interaktiven Ansatz stark auf das partizipative Kunstverständnis Oiticicas.

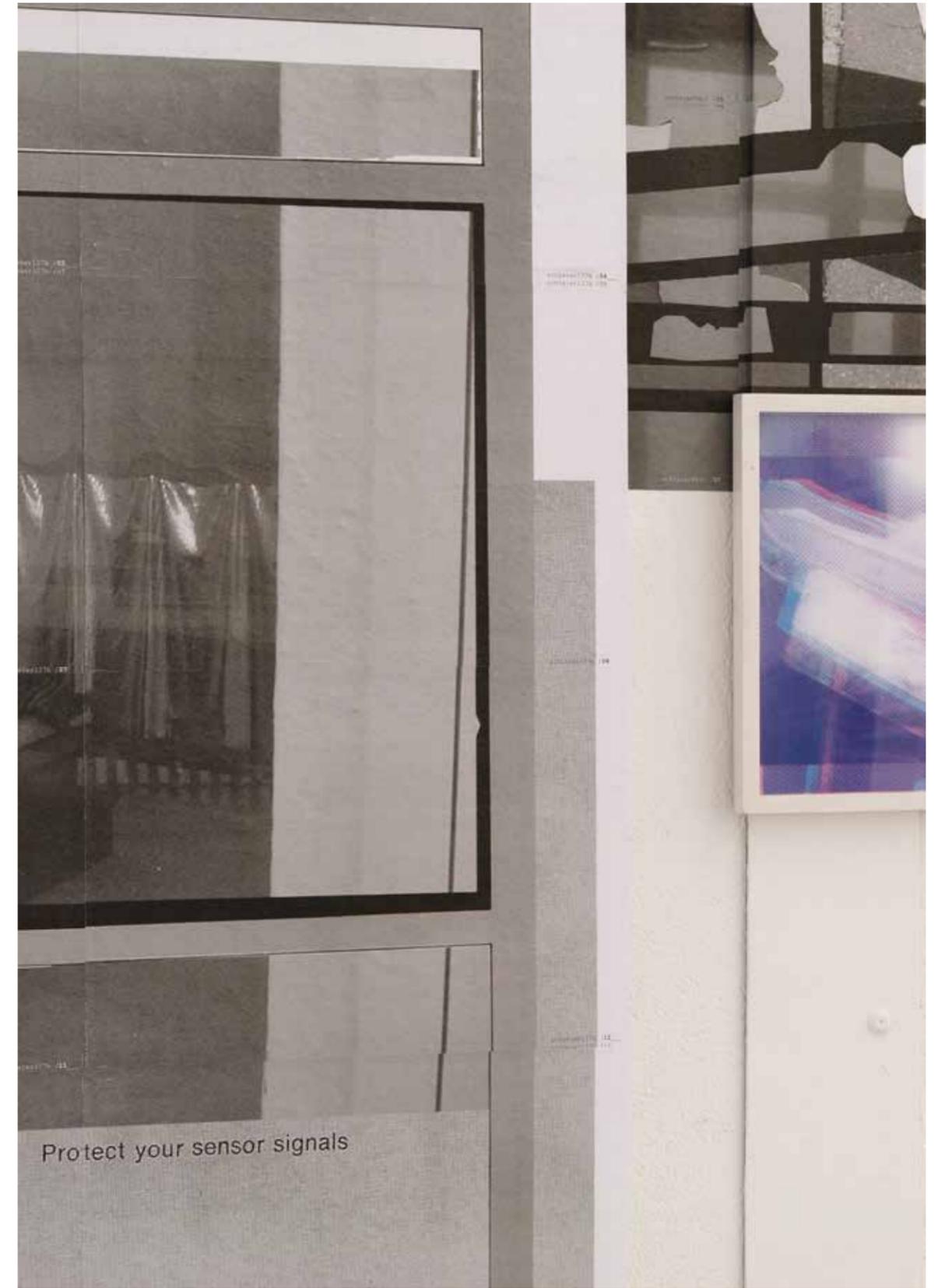
Die Raumstruktur, das gläserne Dach, die exotische Atmosphäre bildeten den Klangkörper für *Dancing and Demonstrating*. Der aufgeladene Raum - als Zeugnis des Kolonialismus - forderte eine Gratwanderung heraus, zwischen Werk und Kontext. Ursprünglich sollte das *Penetrável PN 14* als musikalischer Resonanzkörper dienen. Die bestehende Raumstruktur hätte auf diese Weise inhaltlich und formal integriert werden können. Mit einem Abstand von ca. 40 Metern wollte Kollektivmaschine vor dem Pavillon agieren und ihre Klänge in die einzelnen Räume hineinschicken. Jeder Raum sollte mit anderen Klangeinheiten gefüllt werden. Das offene Dach hätte Überlagerungen und Vermischungen - bei gleichzeitiger Bewahrung der jeweils eigenen Soundnuancen - ermöglicht. Aufgrund der Wetterverhältnisse fand die Performance im Tropicarium *Trockene Tropen* statt. Im Gegensatz zu der abstrakten Architektur des *PN 14* mit ihrer modernistischen White-Cube-Ästhetik wurde die Klangskulptur hier einem abbildhaften, nicht weniger dominanten Raum gegenübergestellt. Mit Methoden der Wiederholung und der Überlagerung trieb Kollektivmaschine Materialzusammenhänge auf die Spitze und provozierte unerwartete Ausfälle, um die besondere Ordnung der Dinge herauszustellen. Offen bleibt jedoch, ob sich der Anspruch, durch kollektive Handlung Grenzen und Zugehörigkeiten aufzulösen, überhaupt erfüllen lässt - oder ob es sich hierbei um ein grundlegend utopisches Unterfangen handelt. Außer Frage steht, dass die KünstlerInnen im Strudel musikalischer Schichtung und Verwerfung ein synergetisches Raum-Klang-Erlebnis schufen.

Marenka Krasomil in Hélio Oiticica: Curating the *Penetráveis*

https://www.palmengarten.de/asset/uploads/press/pressasset_521f35a5047353.93879439.pdf



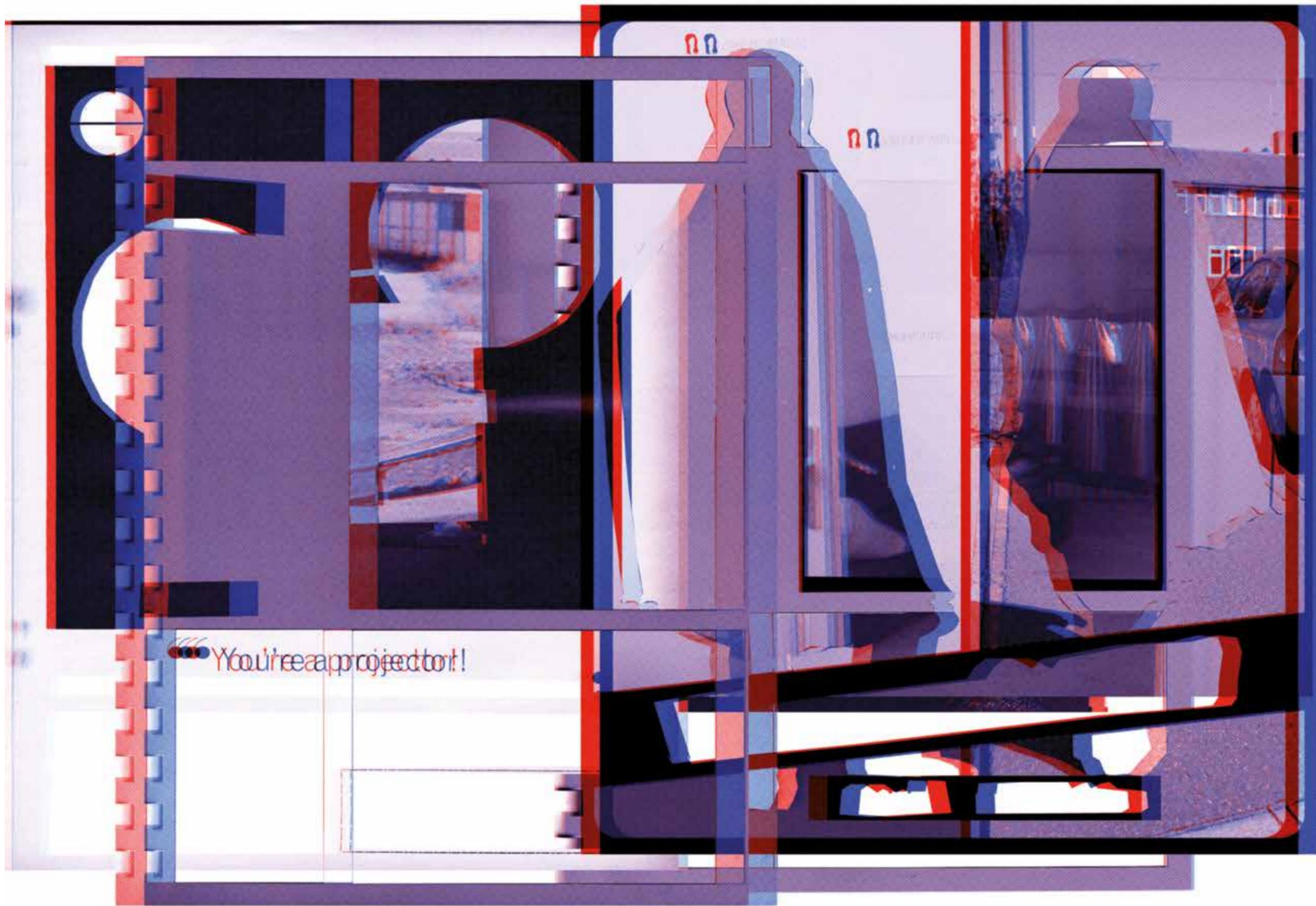
The View, September, Berlin, 2012
Burqadiscomaschine (Chris Dreier, Ursula Döbereiner und als Gast Dirk Kreyer),



The View, September, Berlin, 2012
view002b zu Plakaten zusammengesetzte, tapezierte Seiten aus dem Heft view002b und 3D-Siebdrucke



The View, September, Berlin, 2012
view002b zu Plakaten zusammengesetzte, tapezierte Seiten aus dem Heft view002b, und Collagen aus Computerdrucken, 2012





**Camping in den Gerippen der Moderne:
Ursula Döbereiners view002b**

Was also, wenn wir einen Schritt weitergehen, und uns eine Frau vorstellen, die die Haut ihres Gesichts „auszieht“, und das was wir unter ihrem Gesicht sehen, eben genau das ist - eine anonyme, dunkle, weiche Burka-artige Oberfläche, mit einem schmalen Schlitz, durch den der Blick fällt?...

Slavoj Žižek, The Two Types of the Fear of the Burka¹

Irgendwie ist bei Ursula Döbereiner alles Oberfläche. An manchen Tagen, wenn ich mit ihr in einem Café sitze und hinter ihrer Insekten-Throbbing-Gristle-Sonnenbrille der Blick abschweift, spüre ich, wie es rattert. Crunch, crunch. Ich stelle sie mir dann als Scanner vor, der bestimmte Details festhält: die Reflexion auf einer Schaufensterscheibe am Kottbusser Damm, auf der SALE steht, ein Schild RESTPOSTEN AUS LONDON, ein merkwürdiger Stil von Irgendjemandem, ein Muster auf einem Rock, die Überschrift auf einer Zeitung. Ursula ist ein Scanner, der nach tollen Looks sucht, nach bestimmten Architekturen, Gesten, Worten. Dabei bleibt sie komischerweise fast immer bei billigen, notdürftigen, nachgemachten, massenhaften Sachen hängen oder bei Dingen, die nicht mehr richtig funktionieren oder nie funktioniert haben, die so viel oder wenig sind, dass sie den meisten Menschen nicht auffallen. Sie reagiert auf diese Sachen wie ein Detektor, der bei bestimmten Reizen anspringt: auf ein Funkeln, ein Rascheln, die Biegung eines Buchstabens, auf die Haptik oder Kombination von Materialien. Tatsächlich ist sie augenblicklich eine Maschine. Eine Burka-Maschine, die zusammen mit der Künstlerin Chris Dreier die Band Burqamachines bildet, die in immer wieder neuen Konstellationen auftritt, sehr häufig mit dem Autor und Performer D. Holland-Moritz. Von den anderen, temporären Bandmitgliedern weiß ich nicht viel, denn sie stecken immer unter Burkas. Ich habe aber gehört, dass es sich um Männer, Frauen und Teenies aller möglichen Altersklassen, Hautfarben, Religionen und sexueller Orientierungen handeln soll. Ich habe den Verdacht, ich kenne ein paar von den Leuten.

Ich war sehr verunsichert, als ich die Band zum ersten Mal bei SEPTEMBER sah, wo sie 2010 im Rahmen der Ausstellung „Thema Frau“ auftraten. Damals hießen sie noch Burqarettes - zwei in schwarz-glänzende Burkas gehüllte Figuren mit E-Gitarre, Samplern, Kaoss Pad und Synthesizern die die Galerie mit ohrenbetäubenden Industrial- und Elektrosounds füllten. Während der Performance kamen noch mehrere Burkaträger(innen) in blauen Versionen hinzu. Ich stand an der Bar. Eine Stimme unter einer der blauen Burkas sagte „Hallo“ und kicherte ein bisschen. Aus Verlegenheit bot ich ihr oder ihm ein Glas Prosecco an und stotterte dazu: „Aber das willst du bestimmt nicht“. Es war völlig bizarr. Ich dachte nicht nur übertrieben höflich an das Alkoholverbot für Muslime, sondern auch an die Schwierigkeit, unter diesem Gewand zu trinken. Von meinem Gegenüber kam keine Antwort. Da, wo ich eine Person, einen Blick erwartete, stieß ich nur auf eine Oberfläche. Die Burka schwebte lautlos wieder weg und ließ mich errötend zurück.

Seit dieser sehr peinlichen ersten Begegnung habe ich die Band häufiger gesehen, unter anderem bei einer Dichterlesung, bei der Döbereiner und Dreier mit Sonnenbrillen im Publikum saßen und zwei selbstgebastelte Automatenpuppen unter den Burkas fernsteuerten, während D. Holland-Moritz las. Unter den Burkas blinkten bunte Lämpchen und entfaltet eine sprach-rhythmische Lichtchoreografie, die an HAL 9000, den mörderischen Computer aus Stanley Kubriks *2001: Odyssee im Weltraum* denken ließ. Inzwischen bin ich Fan und freue mich, dass es jetzt auch die Fanzines *view002* und *view002b* gibt, die von Ursula Döbereiners Bandaktivitäten inspiriert sind. Aufgebaut aus Din A4-Modulen funktioniert das Zine nach dem Prinzip der sogenannten „Starschnitte“, die zwischen 1959 und 2006 vom Jugendmagazin „Bravo“ veröffentlicht wurden. Jede Woche gab es bis zu zwei Seiten zum Sammeln und Ausschneiden. Die Teile ergaben nach dem Zusammenkleben ein lebensgroßes Poster des Stars.

Bei den *view*-Postern handelt es sich um digitale Collagen, die Döbereiner aus Images aus dem Internet montiert hat, die sie unter verschiedenen Suchbegriffen auf Google

recherchiert hat: Burka, Mimikry, Tarnung, Mimese, Unsichtbar werden, Weltflucht, Nachahmung, Anpassung, Ähnlichkeit, Signalfälschung, Geheimtür, Geheimgang, Versteck, Zuflucht, Schleier, Vollverschleierung, Vermummung, Verschleierungs- und Vermummungsverbot, Gespenst, Spuk, Sinnestäuschung, Intrige, Schauerliteratur, Farce, Scheinauthentizität, Täuschung, Lügengeschichte, Traumwelt, Dilemma.

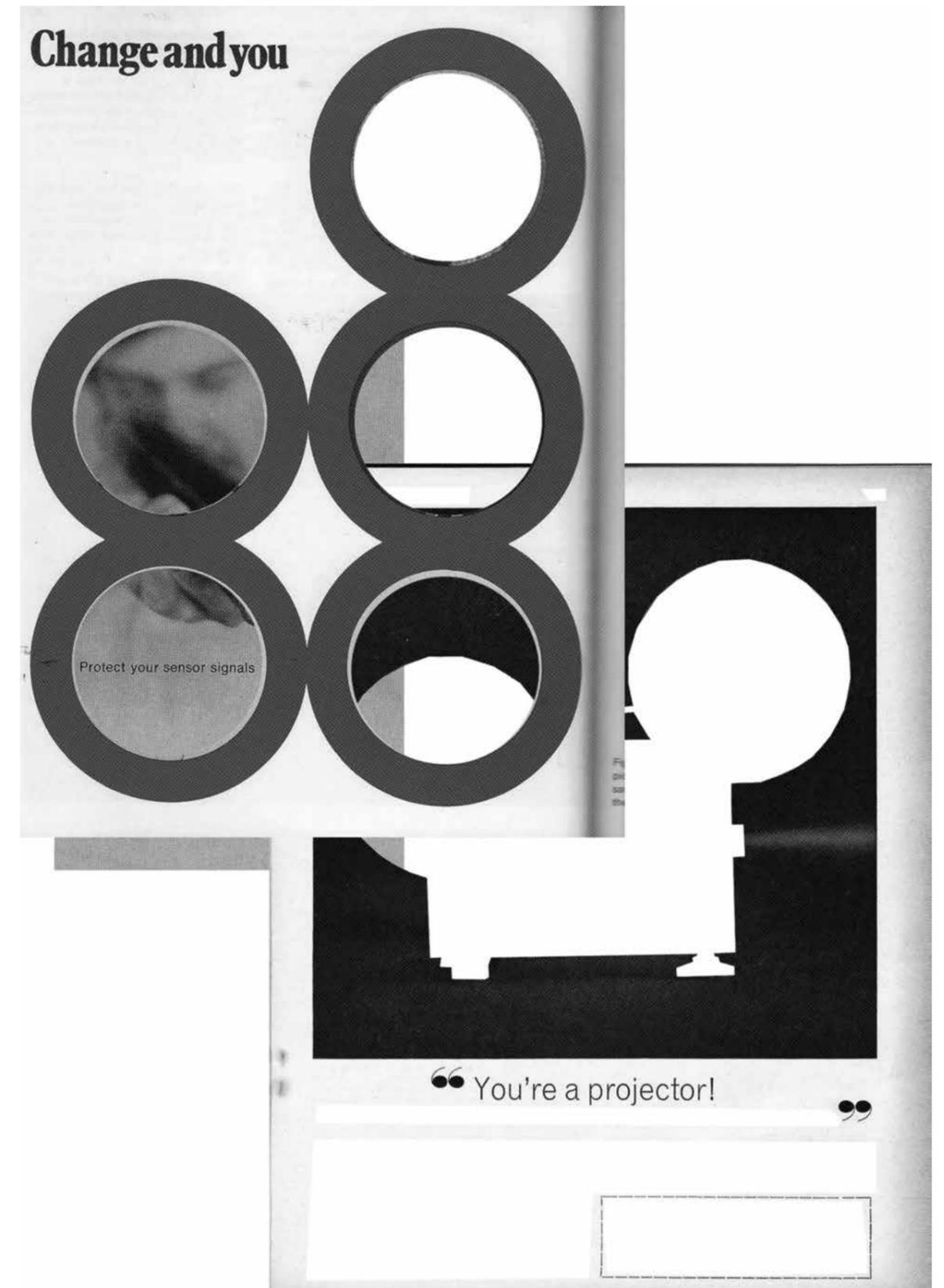
All diese Schlagworte hängen mit Döbereiners semiotischem Interesse am Phänomen „Burka“ zusammen. Hierbei funktioniert sie auch selbst wie eine Sammel- oder Suchmaschine, die intuitiv auf Oberflächen und Erscheinungen reagiert und erst im Anschluss die offensichtlichen oder unterschweligen „Inhalte“ analysiert. Die letztendliche Auswahl der Motive geschieht im Hinblick auf zwei diametral entgegengesetzte Perspektiven, die das *view-Fanzine* wie auch die Performances der Burkamachines thematisieren: den Blick auf die Burka und den Blick aus der Burka – mit all seinen Implikationen. Zum einen ist da das „schwarze Loch“, das die Burka aus westlicher Sicht in unsere Wirklichkeit reißt, indem sie alle für uns wesentlichen Informationen der Trägerin ausblendet: das Gesicht, den Körper, die Frau, die Identität. All das scheint wie „aus der Welt radiert“ und wird ersetzt durch einen flächigen, anonymen Umriss. Die Burka-Phobie im Westen hat nicht nur politische, aufklärerische Gründe, sondern beruht auch auf einer tiefsitzenden, psychologischen Unsicherheit, wie es Slavoj Žižek in seinem Text *The Two Types of the Fear of the Burka*² beschreibt: „Aus einer Freudschen Perspektive ist das Gesicht die ultimative Maske, die den eigentlichen Horror der Nachbarschaft verbirgt: Es ist das Gesicht, das den Nachbarn zum „le Semblable“ macht, zum Mitmenschen, mit dem wir uns identifizieren und mitfühlen können (...). Und genau deshalb ruft ein bedecktes Gesicht solche Ängste hervor: weil es uns ganz direkt mit der Andersartigkeit konfrontiert, mit dem Nachbarn in all seinen unheimlichen Dimensionen.“

Zum anderen ist da der Blick aus dem geschützten Inneren der Burka, der durch den Sehschlitz definiert wird, der immer eine Begrenzung und einen Rahmen hat. Wieder geht es um ein Loch in der Wirklichkeit, den relativ kleinen Ausschnitt, durch den die Welt gesehen wird, während große Teile außerhalb dieses „Fensters“ ausgeschnitten oder ausgeblendet werden. Diese beiden Perspektiven sind untrennbar verbunden mit den ideologisch, beziehungsweise religiös besetzten Polaritäten des Entblößens und des Verhüllens, die in den Debatten um Verschleierungs- und Kopftuchverbote zu erbitterten Auseinandersetzungen geführt haben.

Die Burka gilt nicht nur in der konservativen, sondern auch in der liberalen westlichen Welt zumeist als Symbol der Unterdrückung von muslimischen Frauen, die durch die Verschleierung aus dem öffentlichen Raum und dem sozialen Leben ausgeschlossen werden und sich einer brutalen, patriarchalischen Ordnung unterwerfen müssen. Zugleich regt sich besonders bei marxistischen Denkern wie etwa Slavoj Žižek und Alain Badiou oder Feministinnen wie Nina Power Widerstand gegen diese grundsätzliche Vereinfachung. Denn es geht nicht nur um die Rechte der Frauen oder gar Feminismus. In ganz Europa nutzen konservative und rechte Politiker Ängste vor islamischem Fundamentalismus, um vermeintlich nationale Werte zu betonen. So sagte der CDU/ CSU Vorsitzende Volker Kauder 2012 im Vorfeld der Islamkonferenz: „Der Islam ist nicht Teil unserer Tradition und Identität in Deutschland und gehört somit nicht zu Deutschland“.

Wie paradox solche populistischen Statements sind, mit denen häufig auch in der Debatte um Kopftuchverbote argumentiert wird, zeigte Alain Badiou 2004 sehr polemisch in seinem Text *Behind The Scarfed Law, There is Fear* auf: Die Reaktion auf Aus- und Abgrenzung kann nicht Aus- und Abgrenzung sein: „Außergewöhnliche Anlässe brauchen neuartige Argumente. Zum Beispiel: der Hidschab gehört verboten. Er bezeugt männliche Macht (des Vaters oder des ältesten Bruders) über junge Mädchen oder Frauen, deshalb werden wir die Frauen, die sich aus Überzeugung verschleiern, ausweisen. Einfach gesagt: Diese Mädchen oder Frauen werden unterdrückt. Dafür sind sie zu bestrafen. Es ist in etwa, als würde man sagen: Diese Frau ist vergewaltigt worden, wirf sie ins Gefängnis...“³

In ihrem Buch *Die eindimensionale Frau* spricht Nina Power von einem „imperialistischen Feminismus“. Ultra-konservative westliche Kräfte nutzen die Sprache des liberalen Feminismus (Ausweitung der Menschen- und Wahlrechte) und rufen im Namen der Befrei-



ung und Emanzipation von muslimischen Frauen zu Krieg und Bombardierung auf. Zugleich verweist Power auch auf einen Umstand, den Badiou in seinem Text hervorhebt. "Es wird überall gesagt, dass der Schleier ein nicht zu tolerierendes Symbol der Kontrolle über weibliche Sexualität sei. Aber glauben Sie wirklich, dass die weibliche Sexualität in unserer heutigen Gesellschaft nicht kontrolliert ist?"⁴ Beide, Power und Badiou, diagnostizieren das Prinzip des Entkleidens, die weibliche Bereitschaft, sich „in jedem Augenblick an das Ausziehen zu erinnern“, als ein Kontrollinstrument des Kapitalismus, in dem der „weibliche, prostituierte Körper allgegenwärtig ist“⁵, in dem, so Power, ein Mädchen schon zeigen muss, was sie hat: "Sie muss ihre Waren feilhalten. Sie muss zeigen, dass folglich, die Zirkulation von Frauen einem verallgemeinerten Modell folgt und nicht einem beschränkten Austausch. Welch ein Pech für bärtige Väter und Brüder! Lang lebe der globale Markt! Das verallgemeinerte Modell orientiert sich an Topmodell (...). Wer dabei zu verdecken versucht, was sie auf den Markt bringt, ist kein loyaler Marktteilnehmer."⁶ In diesen Zusammenhang beschreibt Power das Kopftuchverbot als „kapitalistisches Gesetz“⁷.

Ursula Döbereiner nutzt das visuelle Material, das sie unter den verschiedenen Schlagworten im Umfeld zu „Burka“ gefunden hat und unterwirft es diesen beiden Prinzipien: dem Verhüllen/ Anonymisieren und allgegenwärtigen Zwang der Entblößung. Sie spielt also beide ideologisch aufgeladenen Sichten gegeneinander aus, überlagert sie und lässt sie auch die Rollen tauschen. Das Entblößte verhüllt sich, das Verhüllte entblößt sich. Die Motive, die sie auswählt, sind ganz unterschiedlicher Herkunft. Das reicht von Internetforen, auf denen Burka-Trägerinnen das Interieur ihrer Wohnungen vorstellen, über Titelbilder von Groschenromanen bis zu Anzeigen für Projektoren aus den frühen 1970er Jahren. Wie die Burqamachines sind auch die Burka-Trägerinnen immer zu zweit.

Döbereiner nimmt dieses Material mit all seinen Bedeutungen, ideologischen, religiösen Aufladungen und behandelt es wie die Module von Architektur. In Photoshop schneidet sie Löcher und Umrisse in die Motive und entfernt und anonymisiert so in Anlehnung an die Burka das Eigentliche, das worum es geht: das Gesicht, das Produkt, den Inhalt. Das übriggebliebene, durchlöchernte, sinnentleerte „Gerippe“ des Motivs legt sie dann als „Ebene“ über ein anderes Motiv, das sie so „verschleiert“. Auch in dieses untere Motiv können wieder „Sehlöcher“ oder „blinde Flecken“ geschnitten werden. Diesen Prozess setzt Döbereiner weiter fort, so dass der Eindruck von räumlicher Tiefe, einer Art abstrakter Architektur entsteht. Zugleich sind viele ihrer digitalen Collagen im 3-D Verfahren konstruiert, dass man sie mit einer entsprechenden Brille tatsächlich dreidimensional, mit all ihren hintereinander gelegten Schichten sehen kann. Diese Architektur gleicht einem Denkgebäude, das nackt und entblößt vor einem liegt. Es ist eine Konstruktion aus ausgeschlachteten, im wahrsten Sinne „durchschauten“ Resten – und dabei zugleich verschleiert, völlig undurchschaubar. Vorgefundene Werbeslogans wie „Who are you?“, „Come on open up!“ oder „I am a projector“ ähneln verlorenen Rufen in einem Geisterhaus der Moderne. Zugleich erscheinen sie wie ganz einfache Denkbewegungen, die den Anfang eines Dialogs oder Diskurses bilden könnten in dem es um all die Themen geht, die die Auseinandersetzung um das Verschleierungsverbot berührt: Fragen nach Identität, öffentlichem und privatem Raum, nach Emanzipation, nach Realität und Projektion.

Das Prinzip einer modularen Denkarchitektur wendet Döbereiner dabei nicht nur auf die Herstellung ihrer digitalen Collagen, sondern auch auf deren Präsentation an: Die aus dem Fanzine zusammengesetzten Poster können in verschiedenen Modulen an die Wand tapeziert oder auch übereinander gehängt werden. So wenig wie die Burqamachines eine burleske Performancegruppe sind, die ironische Kommentare zur islamischen Kultur abgibt, bezieht Ursula Döbereiners *view*-Serie Position für die Burka. Sie ist im besten Falle antikapitalistisch. Die Burka ist, auch aus den von Badiou und Power ausgeführten Gründen, eines der wenigen, „verbotenen“ Symbole, das nicht in die Vorstellung einer bunten, globalen, multikulturellen, durch Konsum geeinten Weltgemeinschaft passt. Die Ideen von alternativer Gemeinschaft, die Unterwanderung und Sprengung konservativer Werte, sind Bestandteile von Döbereiners Arbeit und Biografie. Wie ich ist sie im Umfeld von Punk, Wave, Electro und Industrial aufgewachsen, in genau jener Jugendkultur, in der Entblößung, die Nähe zur Pornografie und Prostitution als subversiver,

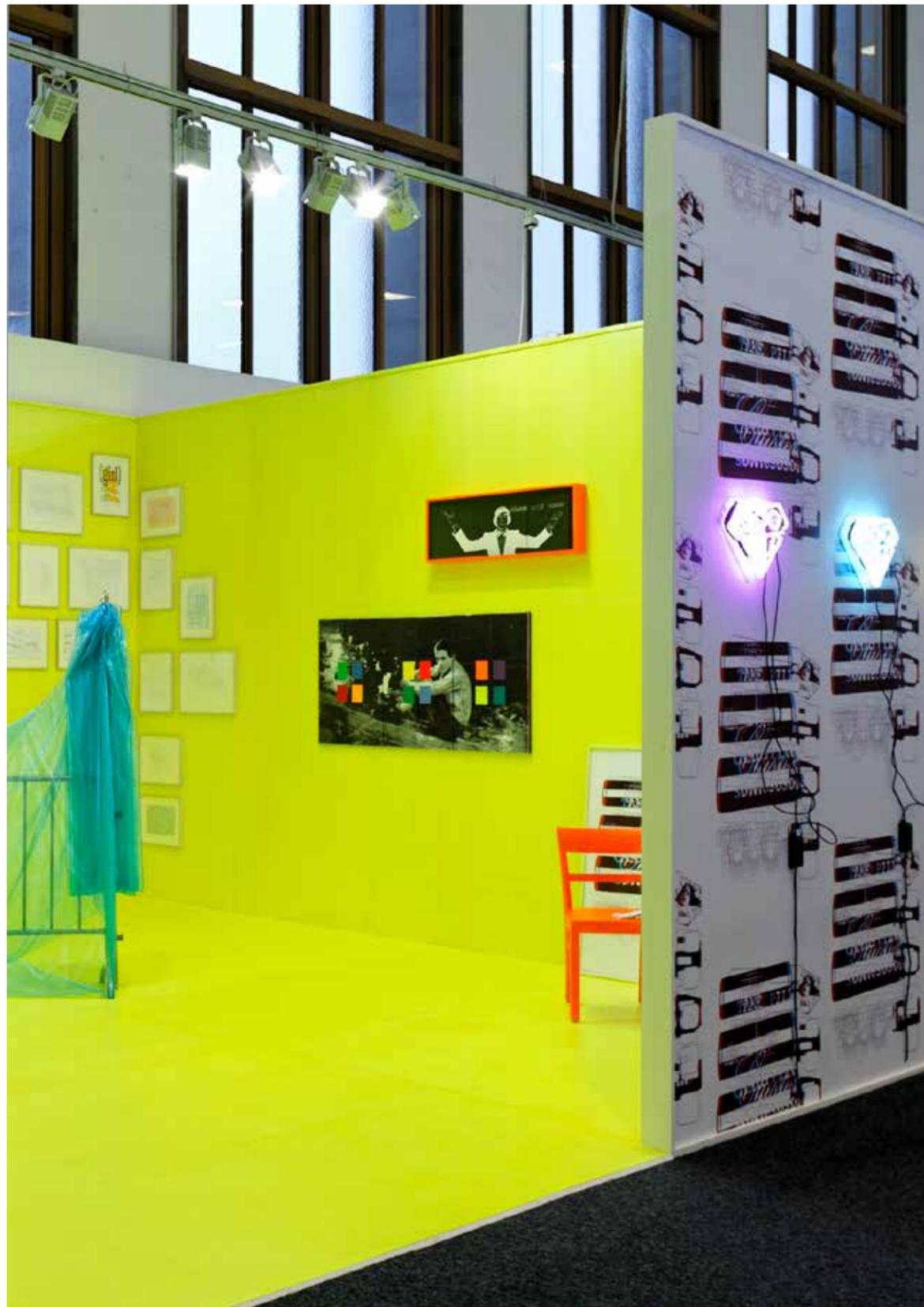
zynischer Akt galten. Durch Härte und Sexualisierung in der Mode, in der Musik, im Benehmen zeigte man sich so, wie man sich fühlte: als Ware, als Objekt, käuflich. Dieser Stil, zu dem auch damals bei Normalbürgern völlig verpönte Piercings, Tätowierungen, Netzstrümpfe, wasserstoffblonde Haare, das betont "Billige" und „Ordinäre“ gehörten, fand schnell Eingang in die Mainstream-Kultur, die er heute völlig beherrscht.

Das Format des Fanzines, die Herstellung im Copy-Shop, die Verwendung massenhafter, niedrig aufgelöster Bilder aus dem Internet, all diese Elemente von Ursula Döbereiners *view* sind Referenzen an die Punkkultur. Doch die Idee, eigene Copy-Magazine herzustellen, selbst zu vertreiben und Alternativen zum Markt zu schaffen, ist natürlich nostalgisch. Es gibt keine wirklichen Alternativen – leider, noch nicht. Eines ist aber ganz klar, es ist nicht die Zeit, sich auszuziehen. Es ist wohl besser, nicht alles herzuzeigen. In einer Art Mimikry erinnert uns *view002b* an alternative, vergangene Produktionsmethoden und Strategien. Als limitiertes Auflagenobjekt kombiniert es Fotokopie und Siebdruck und tritt dabei im Kunstkontext zugleich extrem pragmatisch und betont unpräzise auf. Es ist preiswert, einfach handhabbar, jeder kann es erwerben. Es knüpft mit seiner dekonstruierten Bravo-Poster-Ästhetik an die Dekoration von Jugendzimmern an. Zugleich ist es ein Denkbaukasten, mit dem man sich alles für kommende Revolten basteln kann: die Tarnungen, die Schutzhütten, Werkzeuge, um Löcher in die Realität zu schneiden.

Oliver Koerner von Gustorf

<http://www.september-berlin.com/exhibition/gallery/69/de>

- 1 Southbank Centre Literature Blog, posted on July 11, 2010 by
- 2 Slavoj Žižek.
- 3 ebd.
- 4 Alain Badiou, Behind The Scarfed Law, There is Fear
- 4 auf: www.lacan.com/islbad.htm.
- 5 ebd.
- 6 ebd.
- 7 Nina Power, Die eindimensionale Frau, 2011, Merve Verlag, Berlin, S. 26. ebd.

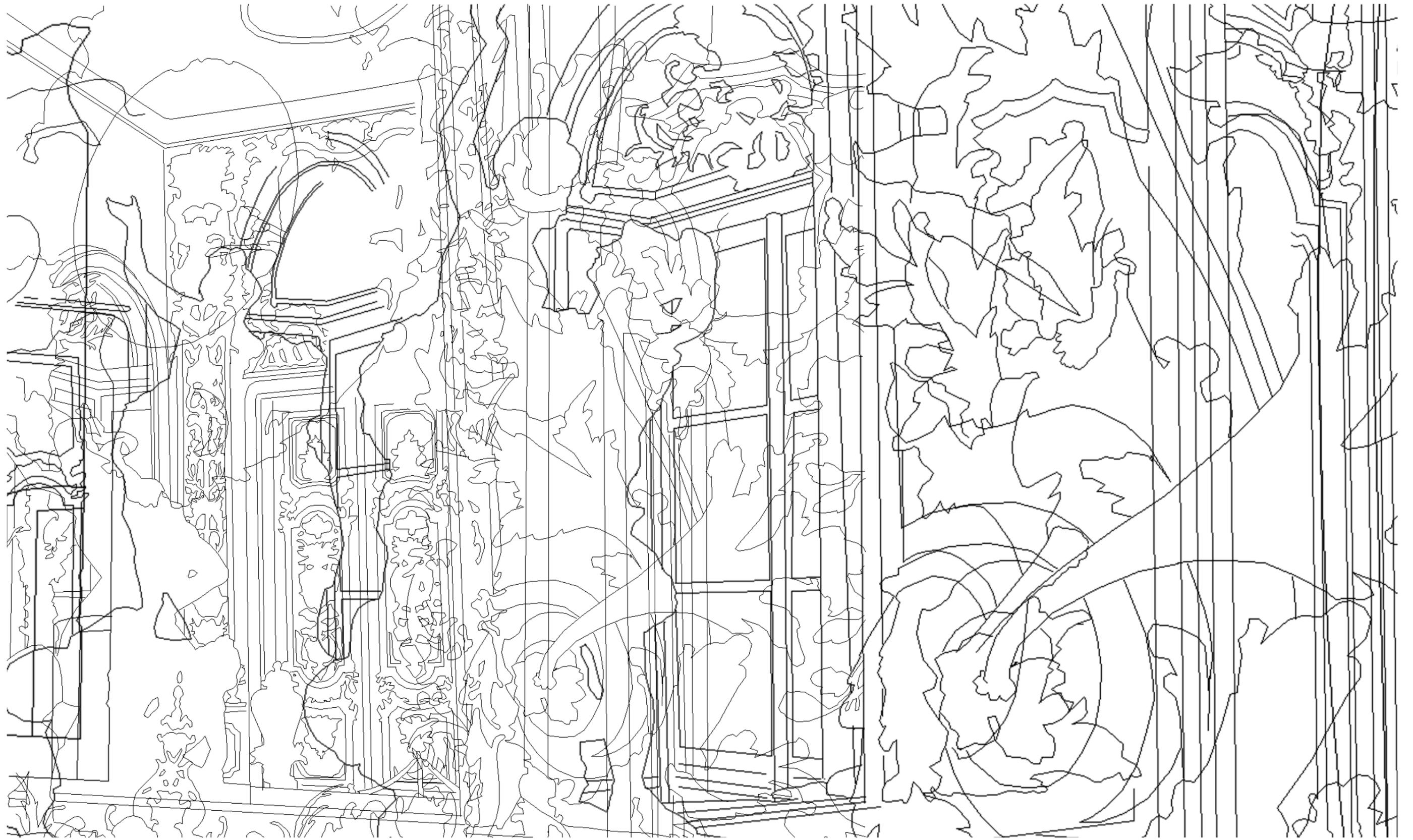


Messestand der Galerie September auf dem Artforum Berlin, 2008

take pills 002, tapezierter Siebdruck, 118,9 x 85,1 cm und 15 Zeichnungen und Collagen aus Papier, Computerausdrucken und Klebefolien, 2008, 29,7 x 21 cm, 2008
 (Weitere Arbeiten: Bettina Allamoda, Nikolaus Utermöhlen, Marc Brandenburg und Luis Jacob)



take pills 002, 2008, gerahmter Siebdruck, 118,9 x 85,1 cm
 15 Zeichnungen und Collagen aus Papier, Computerausdrucken und Klebefolien, 29,7 x 21 cm, 2008 (Weitere Arbeiten: Luis Jacob und Thabea Blumenschein)

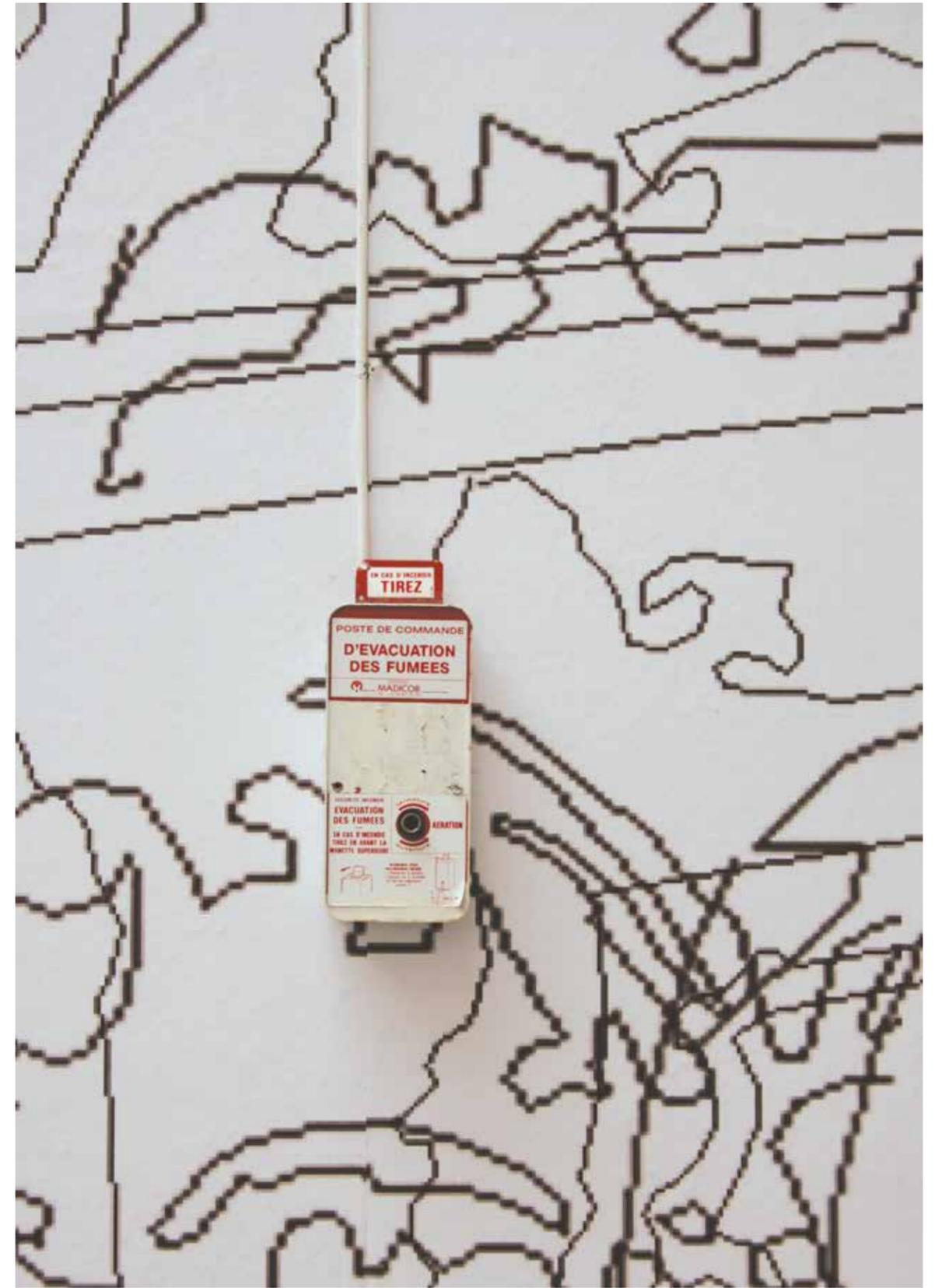




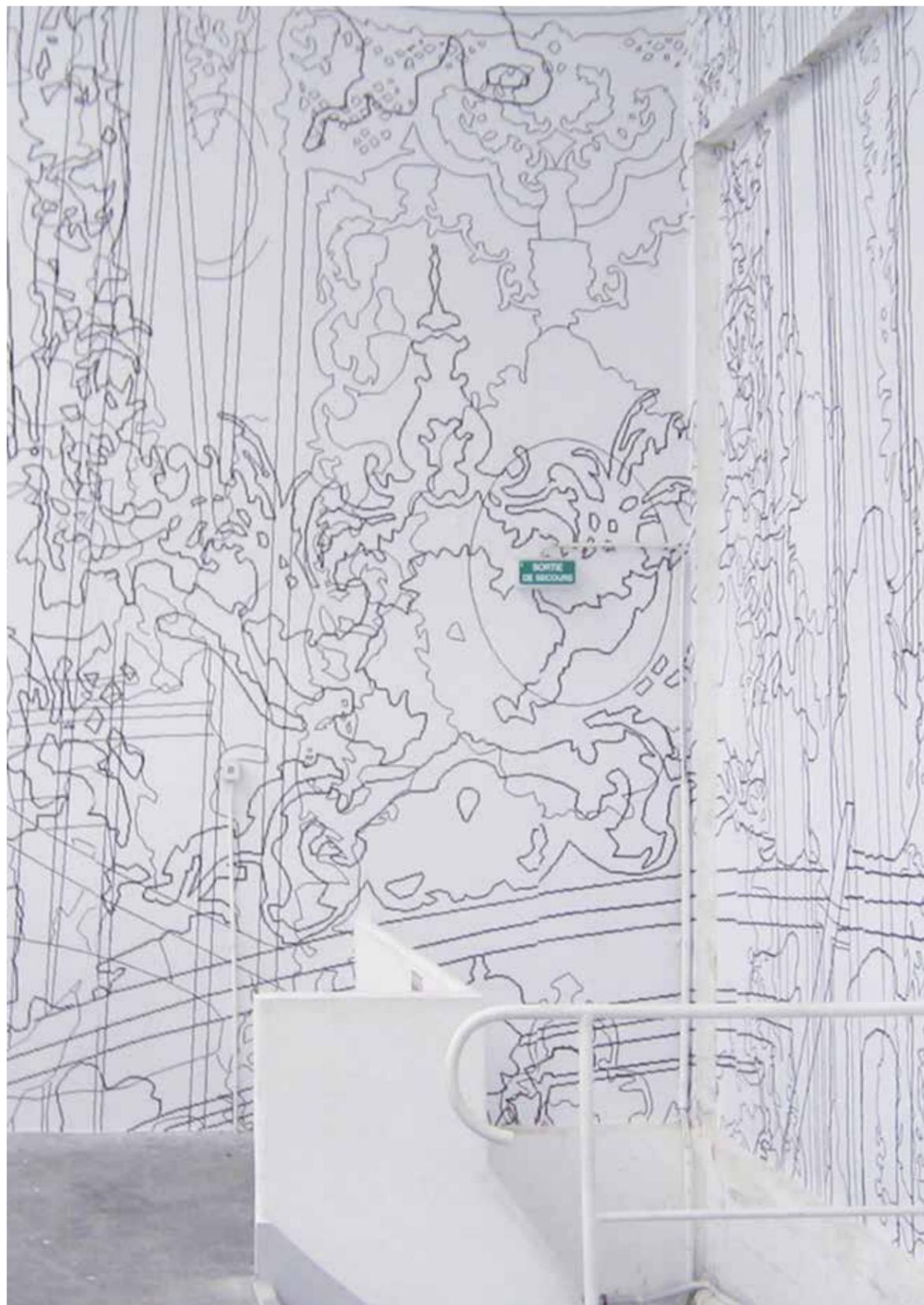
Témoins de l'absence, centre d'art Passerelle - Brest, Frankreich, 2007
esc004, tapezierter Computerausdruck, 450 x 7400 cm, 2006/07



Témoins de l'absence, centre d'art Passerelle - Brest, Frankreich, 2007
esc004, tapezierter Computerausdruck, 450 x 7400 cm, 2006/07



Témoins de l'absence, centre d'art Passerelle - Brest, Frankreich, 2007
esc004, tapezierter Computerausdruck, 450 x 7400 cm, 2006/07



esc004

Daniela Comani, Edith Dakovic & Ursula Döbereiner

Für meine Installationen „esc002 - esc006“ habe ich Motive aus den Innenräumen von Schloss Linderhof im Computer nachgezeichnet und als wandfüllende Computerausdrucke in Ausstellungsräume tapeziert. Ludwig II von Bayern hat sich, Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen Schlössern eine künstliche Welt in Neobarock bauen lassen, um den Zumutungen seiner Wirklichkeit zu entfliehen. Er lieh sich die Effekte barocker Bauweise, einen übersteigerten Illusionismus, und inszenierte in Formen des Neo-Barock seinen Traum vom Absolutismus als architektonisches Phantasma. Ich habe in meiner Arbeit Ludwigs Strategien der Entgrenzung und sein Prinzip der Aneignung vermittelter Wirklichkeiten übernommen. Was im Original durch Verschmelzung von Ornament, Architektur, Plastik und Malerei und durch verschwenderische Fülle von Dekors in Spiegelsälen und Zimmerfluchten der Entgrenzung des Raums und der Überwältigung des Betrachters diente ist bei mir zeichnerische Konstruktion aus tapezierten Pixeln. So entsteht ein ganz neuer, imaginärer Raum, in dem die reale Architektur des Ausstellungsraums mit einer fiktiven, gezeichneten Architektur überblendet wird. Die Tapete als klassisches Wohnraumelement ist gleichzeitig zeichnerische Konstruktion und reale Einrichtung. Heute können wir virtuelle Welten im Computer zur Weltflucht nutzen. Auch darauf verweist diese Arbeit, deshalb die Treppchen und Pixel der Computerzeichnungen und auch der Titel **esc**. Die esc-Taste am Computer ist dazu da eine Anwendung zu stoppen wenn wir sie anders nicht beenden können.

Ursula Döbereiner



New Cool, Laura Mars Group, Berlin, 2004

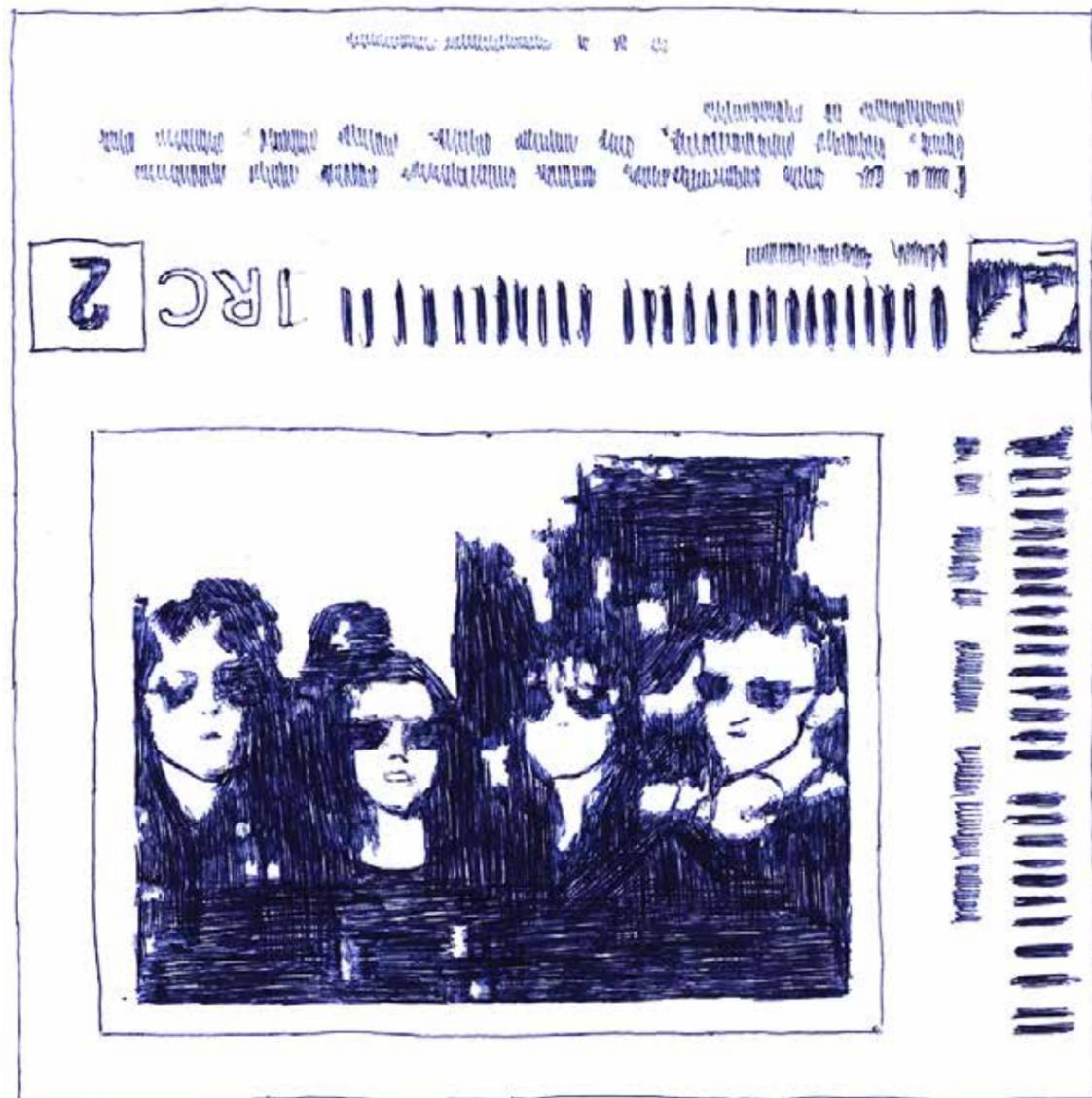
tg/001, 2004, tapezierter Computerausdruck, 300 x 580 cm



Zeichnungen, Kugelschreiber auf Papier, jeweils 29,7 x 21 cm, 2004 Ursula



tg/20jfg, Kugelschreiber auf Papier, 29,7 x 21 cm, 2004



Posterbox

Posterbox ist von millionenfach reproduzierten Sehnsuchtsmotiven auf Plakaten in Jugendmagazinen und billigen Posterdrucken aus einschlägigen Geschenkboutiquen inspiriert. Jeder kennt dieses von der Unterhaltungsindustrie gefertigte Archiv von immer wieder recycelten Wünschen, Träumen und Erinnerungen, in dem Christina Aguilera neben Che Guevara regiert, und sich Ponys, nackte Soap-Stars, tropische Strände, gleichberechtigt neben Hip-Hop Bands, Carcrash-Rennen oder Fußballern finden. So wie Poster als Bestandteil der Einrichtung von Jugendzimmern eine stereotype Idee davon vermitteln, wie sich Heranwachsende in der Wirklichkeit einrichten und auf eine „erfüllte“ Zukunft projizieren können, stehen bei Döbereiners POSTER_BOX die Entleerung und Dekonstruktion von vorgefertigten Posen, Gesten, Starkulten und Wunschbildern im Mittelpunkt des Interesses.

Hierbei geht es um Selbstermächtigung und künstlerische Aneignung. Mit Computer-Plots und Serien von Zeichnungen transformiert Döbereiner den Galerieraum in einen Gedächtnis- und Produktionsraum, in dem sich persönlicher Geschmack, autobiographische Elemente und die künstlerische Untersuchung des Mediums Zeichnung überlagern. Ausgangspunkte für Döbereiners Arbeiten bilden das konzentrierte und rauschhafte Nachvollziehen und Nachempfinden von Musikstilen, Filmbildern, Werbung, Plattencovern und Images aus Magazinen. Während die Künstlerin Musik hört, und gefundene oder selbst fotografierte Bilder aus ihrem Fundus nachzeichnet, versetzt sie sich zugleich in einen adoleszenten wie auch distanzierten Zustand. Zeichnungen von Schmetterlingen werden am Computer überdimensional aufgeblasen und über Wände und Türen tapeziert, Freundinnen stellen die Star-Posen eines gesamten Vanity-Fair Magazins nach, angetrieben von Musik erzeugen Kugelschreiberlinien und Schraffuren psychedelische Lichtreflexe und unscharfe Bewegungen.

Die Protagonisten auf Döbereiners vibrierenden Bildern erscheinen bereits jenseits der Jugendlichkeit und sind vom Leben gezeichnet: die psychotisch tanzende Gena Rowlands in Cassavetes „Frau unter Einfluss“, das von einer dunklen Sonnenbrille verdeckte Gesicht der Berliner Künstlerin S.M. van der Linden, Cosey von Throbbing Gristle. Die Zustände, die Döbereiner beschreibt, schwanken zwischen Entrückung und absoluter Kontrolle - Rennwagen schleudern um die eigene Achse, Surfer reiten in riesigen Wellen, das Abbild des Musikers Scott Walker reflektiert sich in einer geweiteten Pupille. Den infantilen Verheißungen massenmedialer Images setzt Döbereiner die professionelle Routine eines Junkies entgegen: Ihre Posterbox zerlegt den zugrunde liegenden Bildstoff mit der Präzision einer Rasierklinge und führt dem Betrachter vor, wie er damit seine Sehnsucht stillen kann - glamourös, skrupellos und gänzlich ohne Unschuld.

Oliver Koerner von Gustorf

