

Arielle Bier, "Ed Atkins," *Frieze*, August 06, 2013

# Frieze

show an earnest-looking little girl, who becomes a rebellious youth, then an adult, and finally a mother: portraits taken at irregular intervals that document a changing life and the passing of time. The room where this series hung also contained a partition wall with two *Date Paintings* by On Kawara's ongoing series, started in 1966. Here, the conceptual painter obsessed by time and the photographer who traces life in a person's face are linked even more by Reiner Ruthenbeck's installation testifying to the instability of all connections (*Umgekippte Möbel*, *Upturned Furniture*, 1971).

As a whole, *The Crazy House* was an experience as simple as it was strange. Ceal Floyer's projection *Double Act* (2006) shows a red curtain and a circular beam of light pointed at it. Against this background, one suddenly saw Dijkstra's portraits as if they showed characters taking to the stage – as if a play or performance was just beginning. In the same way, on entering the room with Dan Flavin's great work *Two primary series and one secondary* (1968), one asked oneself if Flavin's neon tubes were not actually the light show for a stylish disco. This gave the minimalist light piece a new association – iconoclastic and full of love.

Translated by Nicholas Grindell

## ED ATKINS

Galerie Isabella Bortolozzi  
Berlin

Arielle Bier

*Warm, Warm, Warm Spring Mouths* (2013) – das Hauptwerk in Ed Atkins' Einzelausstellung – beginnt damit, dass sich ein Vorhang aus zauberhaftem, computeranimiertem Haar öffnet, um den Blick auf eine Fantasiewelt aus synthetischen Digitalgrafiken freizugeben. Das HD-Video – auf eine große Leinwand projiziert, die in einer Ecke des Hauptraums an der Wand lehnt – zeigt Sequenzen in Endlosschleifen: ein pulsierendes, amöbenhaftes Tröpfchen, eine Explosion, die Leere des eigentlich sternvollen Weltalls, das tiefe Blau des Ozeans, eine golden schimmernde Wüstenlandschaft. Perlendes Ploppen und Klicken, Bohrgeräusche und Beckenklänge akzentuieren Atkins' scharfe Schnitte auf der Tonspur. Die Hand eines sichtbar jungen Menschen spielt hypnotisch versunken mit herabfließendem Wasser. Eine andere Hand kommt ins Bild, diesmal versteinert, als sei sie bei einer Ausgrabung in Pompeji aus dem Boden gezogen worden. Die Auswahl der Szenarien ist auf seltsam-verschrobene Weise gleichzeitig banal wie dekorativ, einem Standard-Desktop-Hintergrund nicht unähnlich.

Neben dieser Arbeit lehnen die Tafeln von *Untitled 1-9* (2013) – eine Serie von Schwarzweiß-Fotokopien auf MDF-Platten – wie zufällig abgestellt an einer Seite des großen Raumes sowie an der Wand eines angrenzenden kleineren. Diese Collagen zeigen die eingedrehten Strähnen aus Muster-



büchern für Haarfärbemittel, wie man sie im Schönheitssalon zur Farbauswahl verwendet. Hier wirken sie ein wenig wie abgeschnittene Unendlichkeitszeichen.

Wieder auf der Leinwand erscheint Atkins' Avatar in HD; lässig sitzt er da, nackt und alleine. Die Figur hat weiße Kopfhörer auf, Symbol sozialer Abkapselung. Außerdem trägt er eine schier unmöglich wallende Mähne zur Schau, eine schwarze Haarpracht, die sich bewegt wie ein sich andauernd verandelndes Seeungeheuer. Die unterschiedlichen Szenen huschen über die Leinwand wie im Internet-Chatroulette. Im Kontext der verschiedenen Umgebungen erscheint derselbe Avatar, jeweils mit subtilen Veränderungen in Aussehen und emotionaler Gestimmtheit – apathisch, niedergeschlagen, sorgenvoll, empört –, und rezitiert das komplexe, vom Künstler vorgegebene Drehbuch (das hier auch in gedruckter Form ausliegt). Der Text ist voll von Äußerungen des Zweifels und der verzweifelten Sehnsucht: „Und das Ganze eigentlich ein Zugeständnis. Ein Kompromiss, ein Ersatz dafür, etwas beschissen EchTES zu erleben.“

Mit der Kombination aus Stimmen aus dem Off, Monologen und überspizten Slogans, wie man sie sonst am ehesten von Barbara Kruger kennt, räsoniert Atkins' hyperrealer Avatar über Richtungslosigkeit und Desinteresse. Der Stil, der dabei zum Tragen kommt, vermischt metaphysische Lyrik mit den Ausdrucksformen des Digitalen. Der Avatar navigiert sich durch Debatten über das Immaterielle und Materielle, spricht von Distanzierung, Sterblichkeit, Leere und Entbehrungen. Der klagende Wahrsager hört Kammermusik, doch dann ertappt man ihn wieder dabei, wie er zynisch, aber nicht frei von Nostalgie dem Song *A Whole New World* aus dem Walt-Disney-Film *Aladdin* von 1992 lauscht. Die ganze Ästhetik mag auf eine Vision der Zukunft verweisen, doch inhaltlich geht es um die Menschheit von heute, geht es um Menschen auf der Suche nach Zielen und Intimität. Hier wird mit popkulturellen und gesellschaftspolitischen Bezügen gearbeitet, wird die Skrupellosigkeit,

mit der Waffen entwickelt und eingesetzt werden, mit dem Einsatz von Computern gleichgesetzt, werden die dysfunktionalen Beziehungen von Gesellschaften zu vom Menschen geschaffenen Objekten als „eine Art UNverdaulichkeit der Verwirklichung dieses empathischen Scheiterns“ beschrieben. Es scheint, als wolle Atkins bei unseren törichtesten gesellschaftlichen Gepflogenheiten einen Schluckauf auslösen.

In regelmäßigen Abständen hält der Avatar im Video inne, um einen Refrain aus Gilberto Sorrentinos Gedicht *The Morning Roundup* (1971) aufzuführen: „I don't want to hear any news on the radio about the weather on the weekend“ (Ich will im Radio keine Nachrichten über das Wetter am Wochenende hören). Nach dem Refrain beginnt er, an den ihn einschließenden Bildschirm zu pochen, weißes Leuchten erscheint auf der Oberfläche. Doch der Avatar sitzt fest, und so ist er dazu verdammt, im Video zu verharrten. Er bleibt der Begrenztheit der Oberfläche des Bildschirms unterworfen. Indem Atkins diese Grenzen definiert und niederreißt, macht er den Zauberer hinter dem Vorhang sichtbar. Jeder Versuch, die Illusion noch eine Weile aufrechtzuerhalten, endet in Frustration – als sollte das Publikum mit einer Handvoll Goldsand gelockt werden, wohl wissend, dass es unmöglich sein wird, dieses wertvolle Gut zu greifen.

Am anderen Ende eines Flurs spielt im hinteren Raum der Galerie das Video *Paris Green* (2009). Schaut man sich diese frühere Arbeit an, sieht man deutlich, wie sich Atkins' Techniken der Stilisierung entwickelt haben. Die Szenen werden hier über die Audioeinheiten akzentuiert – Klänge, die eine isolierte Hand mit einer alten Pfeilspitze auf Gitarrensaiten erzeugt. Der Bildschirm wird ganz von Sequenzen eingenommen, in denen die Kamera über den Regenwald, einen fallenden Feuerstab, den Mond schwenkt, Aufnahmen von fluoreszierendem Studioliicht und *green screens*. Doch *Paris Green* (2009) vermittelt eher den Eindruck einer locker hingeworfenen Studie und wird von der dichteren Arbeit *Warm, Warm, Warm*

## REVIEWS

*Spring Mouths* überstrahlt. Thematisch schlagen beide Videos in die gleiche Kerbe, beide dekonstruieren ihr eigenes Zustandekommen und versuchen, eine Verbindung zwischen Natur und digitaler Manipulation zu etablieren.

Von den Arbeiten anderer Künstler, die mit digitalen Medien arbeiten – Ryan Trecartin oder Shana Moulton beispielsweise – unterscheiden sich Atkins' Werke vor allem durch ihre prägnante philosophische Stoffrichtung. Er manipuliert die Technologien wissenschaftlicher Bilderzeugung oder von Computergrafiken für Videospiele und thematisiert dabei Bewusstsein und Moral. Je „wirklicher“ ein Werk gemacht wird, desto „toter“ wird es für Atkins. Die Kunstfertigkeit der digitalen Medien erscheint als konzeptuelles Mittel zur Selbstbefriedigung, ein Mittel, das Atkins einsetzt, um den Vorstellungen über sinnliche Wahrnehmung zu Leibe zu rücken. In einer Zeit, in der technologische Entwicklungen gerade dabei sind, eine Neustrukturierung der Grundzüge menschlicher Interaktion anzustoßen, lässt uns Atkins mit seinem Ansatz innehalten – auf dass wir eine existenzielle Neubewertung vornehmen.

Übersetzt von Michael Müller

*Worm, Worm, Worm Spring Mouths* (2013) – the main piece and title of Ed Atkins' solo show at Isabella Bortolozzi Galerie – begins with the parting of a curtain of luscious computer-animated hair to expose a fantasy world of synthesized computer graphics. Projected onto a large screen propped in the corner of the main space, the HD video features looping sequences: a pulsating amoebic droplet, an explosion, a vacuous stellar universe, a deep blue ocean, a golden desert-scape. Effervescent pops, clicks, power drills and cymbals punctuate Atkins' sharp edits. A young hand fondles hypnotically-falling water. Another hand appears, petrified – as if unearthed from a Pompeian dig. His choice of scenery acts as quixotically mundane eye candy – like the default settings of desktop wallpaper.

Alongside this piece *Untitled I-9* (2013), a series of enlarged, black and white photocopy prints on MDF, perfunctorily leaned against one side of the room and continued on to fill a smaller adjoining space. These collages depict the half-loop hair dye swatches that are used as colour samples in cosmetic shops. Here they look like foreshortened infinity symbols.

Back on screen, Atkins's HD avatar appears, casually seated, nude and alone. The figure wears white earphones – a surefire signifier of social disengagement. He also flaunts an impossibly buoyant mane of dark hair that moves like a shape-shifting sea creature. The varied scenes wipe across the screen like in the online *Chatroulette*. In each environmental context, the same avatar appears with subtly altered physical features and emotional tones – apathetic, defeated, sorrowful, indignant – reciting the artist's complex script which is also provided in booklet form. The text is rife with doubt and desperate longing: 'And this whole thing a concession, really. A compromised surrogate for a real fucking experience.'

Using a combination of voice-overs, character monologues and highlighted sloganizing reminiscent of Barbara Kruger, Atkins's hyper-real avatar conjectures at his own aimless disaffection, engaging a style of metaphysical poetry expressed through the language of the digital. He navigates a discussion about the immaterial and material, speaking of distancing, mortality, emptiness and deprivation. The woeful soothsayer envelops himself in chamber music but is caught listening cynically, albeit nostalgically, to *A Whole New World* from Disney's 1992 film *Aladdin*. The aesthetics point to a vision of the future but the content grounds a humanity of the present searching for purpose and intimacy. He draws in pop cultural and social policy references, equating the reckless development and usage of guns to that of computers, describing societies dysfunctional relationship to these man-made objects as 'A kind of *INDIGE*STION the realisation of this empathetic failure.' Atkins is shoving his finger down the open fistula in the gut of society in an attempt to release the hiccups of misguided social mores.

At intervals throughout the video the avatar pauses to perform a refrain from the Gilberto Sorrentino poem, *The Morning Roundup* (1971): 'I don't want to hear any news on the radio about the weather on the weekend'. He finishes the recitation then breaks the fourth wall by tapping at his encapsulating screen, invoking a white glow. Stuck and defeated, our long-haired avatar is doomed to remain inside the video, subject to the surface limitations of the screen. By defining and breaking down these boundaries, Atkins exposes the magician behind the curtain. He frustrates any attempt of suspended belief, as if tempting the audience with a handful of gold sand, knowing that it is impossible to hold on to.

In the back room of the gallery played the video *Paris Green* (2009). Watching this earlier work of Atkins one sees the development of his stylized techniques. Scenes are accented with audio cues – sounds made by a disembodied hand playing guitar strings with an ancient chiseled arrowhead. Filling the screen are panning sequences of a rain-forest, a falling staff of fire, the moon, shots of fluorescent studio lighting and chroma-key screens. But, *Paris Green* (2009) feels more like a loose study and is overshadowed by the tighter *Worm, Worm, Worm Spring Mouths* (2013). Thematically, the two videos work together in both deconstructing their own constitution in an attempt to bridge connections between nature and digital manipulations.

Pitted against other young contemporaries – digital media artists like Ryan Trecartin or Shana Moulton – Atkins's work sets itself apart with its rich philosophical edge. He manipulates the technology of scientific imaging and video game CGI as tools to speak about consciousness and mortality. For Atkins, the more 'real' he makes his work, the more 'dead' it becomes. The artifice of digital media seems like a masturbatory conceptual device he uses to grapple with conceits of perceptive experience. At a moment when technological developments are restructuring the foundations of social interaction, Atkins's approach urges pause for existential evaluation.