

# Camera Austria 134

2016

INTERNATIONAL

A/D/LUX  
16,- €  
CH  
18,- sFr

Annette Frick

Anette Kubitza

Isa Genzken

Maren Lübcke-Tidow

Beatrix Ruf

Stefanie Seibold

Gabriele Schor

Ken Okishi

Kirsty Bell

Omar Kholeif

Kirsty Bell

Recalibrating the Eye  
Ken Okiishi and Kirsty Bell  
in Conversation

Das Auge rekalisieren  
Ken Okiishi und Kirsty Bell  
im Gespräch

**KB** Tell me a bit about the background and context of the “Porous Feedback” project at the Arbeiterkammer in Vienna.

**KO** The Arbeiterkammer is a place where everyone employed in Austria can go if they have problems in their job situation, but they also have a cultural mission and commission artists to make projects. It’s a complicated space, but I wanted to use this as an opportunity. I had just done a solo booth with Pilar Corrias at the Frieze Art Fair in London, and was then going directly into this very different, completely non-commercial context to produce this artwork. I wanted to see how far the different contexts can stretch the perception and reading of the “gesture/data” (2013–ongoing) work. In terms of my personal history, my family are psychologists over three generations, so the specific context of the Arbeiterkammer was interesting to me as a social service, in its relationship to this larger project that I was doing. “gesture/data” had become something like an anthropology of the circulation of images and the changes in our perception to things, as the inside and outside of the screen surfaces we are always tapping and sliding has become a dominant mode. In the art fair context, it’s the financialised circulation of paintings and affects—or something like that—whereas in this Arbeiterkammer frame it’s the psychological state, and also a specific financial precarity.

**KB** Is it in a lobby waiting room area?

**KO** Yes. One of the specific architectural issues of the Arbeiterkammer space is that it’s very compressed. It’s also very difficult because it was the original site of the Rothschild mansion, a Jewish Austrian family—some of them escaped, but some of them were murdered. And—this is the part that is impossible to deal with—it was the site where, during the Nazi time, Jewish families would be processed for sending to concentration camps. Because of the way history is done now, when you walk in into the building, the information is fairly visible—it is not hidden. It’s a subject that I felt I couldn’t really deal with, but on all of its different levels it’s a very charged site. So one of my ideas was to create porosity visually, and formally, and architecturally through using this screen medium that I’ve been working with.

**KB** Am I right in saying that rather than working with found footage or footage that you’d previously accumulated, you generated content specifically for these works?

**KO** The entire series of works that fall into “gesture/data”—the project at the Museum Ludwig in 2014 was also under this umbrella—keep shifting contexts and the potential of what they’re doing. The base form is a bunch of VHS tapes that were in my parents’ basement. They would record TV shows in the 1980s and 90s, but would never watch them. On a formal level, when you play them back twenty years later, these VHS tapes are quite beautiful: the red and green separate and make these beautiful colours, for example. I started looking at them and working on them, and recording over different sections with cable TV in New York. It was a digital recording coming through cable, which had a certain kind of surface quality, very luminescent. So I took the original footage and recorded over it in sections, and basically created these collages while watching television.

**KB** Is it a kind of painterly process for you?

**KO** Exactly, it is watching television as painting! The screens I eventually used—industrial digital display signage—can’t read an enormous file cleanly, so I had to transfer them to DV tape and then

Übersetzt von Wilfried Prantner

**KB** Erzähl mir ein wenig vom Hintergrund und Kontext des Projekts »Porous Feedback«<sup>1</sup> in der Wiener Arbeiterkammer.

**KO** Die Arbeiterkammer ist eine Interessenvertretung und Beratungsstelle für alle Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer in Österreich. Aber sie hat auch eine kulturelle Mission und vergibt Projektaufträge an Künstlerinnen und Künstler. Es ist ein schwieriger Raum, aber ich wollte ihn als Gelegenheit nutzen. Ich hatte gerade einen Solostand bei Pilar Corrias auf der Frieze Art Fair in London gemacht und sollte nun diese Arbeit in diesem ganz anderen, völlig unkommerziellen Kontext zeigen. Ich wollte ausloten, wie weit diese unterschiedlichen Kontexte die Wahrnehmung und Interpretation der Werkgruppe »gesture/data« (seit 2013) erweitern können. Von meiner persönlichen Geschichte her – meine Familie besteht seit drei Generationen aus Psychologen – interessierte mich, wie sich dieser spezifische Kontext einer Sozialberatungsstelle zu diesem größeren Projekt verhält, an dem ich arbeite. »gesture/data« hatte sich zu einer Art Anthropologie der Bildzirkulation und der Veränderung unseres Verhältnisses zu den Dingen entwickelt, da das Innere und Äußere der Bildschirme, auf die wir ständig tippen und über die wir ständig wischen, zur vorherrschenden Wahrnehmungsweise geworden sind. Im Kunstmessenkontext geht es um die finanzialisierte Zirkulation von Gemälden und Affekten oder etwas in der Art, im Arbeiterkammerkontext dagegen eher um den psychologischen Zustand, aber auch um eine bestimmte finanzielle Prekarität.

**KB** War es eine Art Wartebereich?

**KO** Ja. Eines der architektonischen Probleme des Arbeiterkammerraums ist, dass alles sehr nah beisammen liegt. Der Raum ist auch deshalb schwierig, weil sich die Arbeiterkammer an der Stelle befindet, wo früher das Palais des österreichischen Zweigs der Rothschildfamilie stand, die zum Teil fliehen konnte, zum Teil aber auch ermordet wurde. Überdies – und damit einen Umgang zu finden, ist praktisch unmöglich – war es auch der Ort, an dem die Deportation jüdischer Familien in die Konzentrationslager organisiert wurde. Aufgrund der heute üblichen Aufarbeitung von Geschichte bekommt man das schon beim Betreten des Gebäudes ziemlich deutlich mitgeteilt – es wird jedenfalls nicht versteckt. Dieser Aspekt ist etwas, womit ich keinen wirklichen Umgang finden konnte, aber klar ist, es handelt sich um einen auf allen Ebenen ungemein aufgeladenen Ort. Einer meiner Gedanken war daher, mithilfe dieses Mediums Bildschirm, mit dem ich seit längerem arbeite, eine gewisse Porosität zu schaffen – visuell, formal und architektonisch.

**KB** Gehe ich recht in der Annahme, dass du für diese Arbeiten nicht mit Found Footage oder früher gesammeltem Material gearbeitet, sondern Content eigens dafür geschaffen hast?

**KO** Die gesamte Werkserie »gesture/data« – das Projekt am Museum Ludwig 2014 lief ja auch unter diesem Oberbegriff – wechselt immer wieder den Kontext und damit das den Arbeiten innewohnende Potenzial. Grundlage ist eine Reihe von VHS-Kassetten, die ich im Keller meiner Eltern fand. Sie zeichneten in den 1980er und 1990er Jahren immer wieder Fernsehsendungen auf, die sie sich aber nie ansahen. Formal gesehen sind diese VHS-Tapes ziemlich schön, wenn man sie zwanzig Jahre später wieder abspielt: so

werden zum Beispiel Rot und Grün separiert, wodurch diese herrlichen Farben entstehen. Ich begann, sie mir anzusehen und mit ihnen zu arbeiten, verschiedene Teile mit New Yorker Kabel-TV zu überspielen – einer digitalen Aufnahme mit sehr leuchtender Oberflächenqualität. Ich nahm das ursprüngliche Footage und überspielte Teile davon, schuf also quasi beim Fernsehen diese Collagen.

**KB** Ist das für dich eine Art Malprozess?

**KO** Genau. Es ist Fernsehen als Malen! Die Bildschirme, die ich schließlich verwendete – digitale Industriedisplays – können große Dateien nicht sauber lesen, also musste ich sie auf DV transferieren und dann zu kleineren Dateien komprimieren, aber unter Beibehaltung der verschiedenen Oberflächenqualitäten. Was auf diese Weise entstand, ist zwar gepixelt, besitzt aber immer noch die Oberfläche des rohen, beschädigten und überspielten Originalfootage. Dasselbe Material verwendete ich schon 2007 in dieser Performance bei Gavin Brown's. Ich spielte Klavier, eine Schubertsonate – die Art Musik, die zu ihrer Entstehungszeit als Hausmusik aufgeführt worden wäre – in einem kleinen Raum, vor kleinem Publikum. Aber die Rückseite des Klaviers war in einen Fernseher umgewandelt worden, auf dem dieses Material lief. Das war das erste Mal, dass ich es verwendete.

**KB** Es war ein Bildschirm in die Rückseite des Klaviers eingelassen?

**KO** Ja, und ich zeichnete mein Live-Spiel auf und verwendete die Bild- und Tonaufzeichnung dann später im selben Jahr in einem ähnlichen Setup im Künstlerhaus Stuttgart und ein weiteres Mal 2008 im Ludlow 38 in New York. Dort spielte ich dasselbe Stück wieder live am Piano, aber es überschneidet sich mit dem aufgenommenen und verstärkten Sound, der dann – in sich – wieder und wieder aufgenommen wurde. Zu der Zeit benutzte ich auch diese Greenscreen-Farbe für meine Videoarbeiten und experimentierte erstmals damit, sie außen auf den Bildschirm aufzutragen und ein blaues Signal hindurchzuschicken; ich wollte sehen was passiert, weil der blaue Bildschirm und die grüne Farbe vibrieren. Schließlich brachte ich auch das andere Videomaterial ins Spiel und begann in dieser gestischen Malweise damit zu arbeiten.

**KB** Die »gesture/data«-Arbeiten entsprangen also dem Versuch, den Fernsehmonitor in einen Greenscreen zu verwandeln?

**KO** Im Grunde genommen in eine Leinwand. Wobei ich einerseits den Bildschirm zu einem Greenscreen machte, um ihn sozusagen auszuknocken, ihn andererseits aber auch als Bildträger für die Arbeit im Atelier verwendete.

**KB** Das ganze Format ist überaus konzise, es sagt eine Menge über die Zeit, in der wir leben, und über den aktuellen Stand der Kunst: wie sich die Malerei verhält, wie Bildschirme funktionieren. Es ist fast das perfekte Format, und das erscheint zugleich aufregend und beängstigend.

**KO** Es war tatsächlich erschreckend und aufregend, als ich sah, dass es auf der technischen Ebene funktionieren könnte. Denn man weiß ja nie. Mein Malerestudium lag lange zurück, und es war aufregend, die verdrängte Praxis wieder hervorzuholen, die richtigen Farben und Pigmente zu finden und zu mischen, all das eben, was zum Malen gehört und in meiner Videoarbeit verloren gegangen war. Doch als ich die visuelle Interaktion – das Pigment, die Farbe und die Farben, die vom Bildschirm ausgingen – zum ersten Mal sah, war es für mich auch ein Schock. Es war wie eine Rekalibrierung des Auges. So sehr sind wir es gewohnt, das auf Bildschirmen Gesehene für real oder eine reale Repräsentation der Dinge zu halten.

**KB** Das adaptierbare Format der Arbeiten erinnerte mich an Wade Guytons frühe Printer-»Gemälde«. Auch sie waren »zu einfach«.

**KO** Richtig, es ist in vieler Hinsicht zu einfach, aber fundamental. Ich betrachte es heute als ein fundamentales Problem des Sehens und der Erfahrung. Es hebt die Art und Weise, wie sich unsere Augen und unser Körper auf das Erleben dieser Dinge, dieser verschiedenen Formate einstellen, immer wieder aus und ersetzt sie zugleich.

**KB** Die Erfahrung der Gleichzeitigkeit ist heute überhaupt zum vorherrschenden Erfahrungsmodus geworden. Man kann ihr nicht entkommen.

compress them to make these smaller files, but still maintain the different surface qualities. What was produced is pixelated, but it still has the kind of surface of the original rough, degraded, and taped-over footage. I used the same footage in a performance at Gavin Brown's in 2007. I was playing piano music, a Schubert sonata – the kind of thing that would have been performed in someone's home when the music was written – in a small space, with a small audience. But the back of the upright piano was turned into a television, with this footage playing on it – that was the first time I used it.

**KB** There was a screen inserted into the back of the piano?

**KO** Yes, while I was playing the music live I recorded it and then projected the recorded image/sound in a similar setup at the Künstlerhaus Stuttgart later that year, and then at Ludlow 38 in New York in 2008, where I would play the same music live on the piano, but it would go in and out of synch with the recorded amplified sound, which was re-recorded again and again, inside of itself, and then inside of itself again. I was also using this green screen paint to make videos at the time, and I first experimented with putting that on the outside of the television, with a blue signal coming through, to see what would happen visually because the blue screen and green paint vibrate. But then I brought the other footage in and started working on that with this gestural painting mode.

**KB** So the "gesture/data" works came out of trying to turn the TV screen into a green screen?

**KO** Into a canvas, basically – turning the screen into a green screen on the one hand, to kind of knock it out, and on the other hand, working in the studio with these as a support surface.

**KB** The format itself is so concise, it says a lot about a moment we are in and also about the nature of art right now: how painting operates, how screens function. It is almost the perfect format, which seems exciting and scary at the same time.

**KO** There was something terrifying and exciting when I saw that on a technical level it could work, because you never know. I had studied painting a long time ago, so it was exciting to bring out this repressed practice, to find the right paints, and pigments and mixing, all these kind of things that are a painterly process that had been absorbed into my video process. But when I first saw the visual interaction – this pigment, the paint and the colours coming from the screen – it was shocking for me. It was like recalibrating the eye. We are so used to thinking of things we see on screens as real, or as a real representation of the thing.

**KB** The work's adaptable format made me think of Wade Guyton's early printer paintings; they were also "too simple".

**KO** Exactly, because it is in many ways so basic, but fundamental. I see it as a fundamental problem of both vision and experience now, that it constantly displaces and replaces and displaces and replaces the way your eyes and body are attuned to experiencing these things, these different formats.

**KB** The experience of simultaneity has now become the dominant mode of experiencing anything. You can't get away from that.

**KO** For me, the pleasure of looking at the works when I'm working is that I can't believe that both are happening at the same time. It registers in your brain in a very direct way. So you look at certain areas, but the footage is internal and it just plays, like a series of unconscious thoughts. That's why I obsessively work with exactly the same footage over and over again. But to get back to the context of the Arbeiterkammer, I started filming the screen and putting that footage back inside, and filming it and putting it back inside, so the paint or mirror or whatever's on the surface ...

**KB** ... gets sucked into the interior of the screen?

**KO** Exactly. It's put up against its own image of itself. It starts to have a sort of trompe l'oeil feeling: on the one hand, the interior footage stops being either just TV or just abstract or something, but on the other it starts to disappear and reappear and flicker.

**KB** And then the work itself, the object, gets consumed again as an image? The image, after all, is how things are digested and enter the cultural stream today. It makes me think of Mark Leckey and his theory about how three dimensions can only really be comprehended once they become a screen image.

**KO** This is like the upside-down version of that: the screen image can only be consumed when it's seen in three dimensions. You can only properly digest this image in person. You always have to test these things out, experiment. In the Museum Ludwig show I would wander around and see how people were absorbing or interacting, and I saw that the actions and the understanding were quite immediate on some level.

**KB** They were hung amongst the originals—in the same room with the Günther Uecker that they picture?

**KO** Exactly, the work was intended as an intervention into the permanent collection, and one of the works was hung directly across from the Uecker and next to an Yves Klein. Some of the other works in the collection were framed and had reflective surfaces, which of course you're not supposed to see, but it brings out a layer of reflections on top of the artwork. I watched people walk in, and they see the Uecker and then they see the screen which probably first registers as the kind of info-screen you often find in museums, some sort of educational device. They see that it's the same work, and that there are nails on the surface, and this epoxy that looks like finger smears and refracts the RGB into this kind of prism. This whole series of thoughts was happening.

**KB** There's a book about your work with the subtitle *Congestion and Porosity*<sup>2</sup>—it's a great pair of words to apply, not just to the newer works, but to your work in general. You seem to talk a lot about this idea of the "glitch", of finding ways to harness it and make it a generative, driving component. "Congestion" is a bit like the idea of the glitch, while "porosity" refers to the idea of multiple layers and simultaneity as a contemporary condition. I was thinking that porosity in your work is like some kind of bleed or leakage, but also refers to the nature of experience, even on a very basic everyday level.

**KO** I like to open up these channels of feedback between, for example, the processes of really painting and really making video—so a painting process becomes a recording of watching television. They infect each other in a way where the hybrid process is upside-down or impossible, dense and fully embedded, though materially they seem to have nothing to do with each other. Those grey areas, the glitch and the ... even as we're talking, I'm having too many thoughts at the same time, I'm leaking all over the place! Can I even think through this? There is so much leakage between the two things that I can't form a sentence! Which is great! Actually, in "painting"—if you want to use that category—in that process, leakage is totally necessary in order to do the work.

**KB** Right, but it becomes non-verbal.

**KO** Yeah, exactly. This can also happen with music. I was recently asked to write something on Pierre Boulez. I hadn't actually thought or read anything or looked at the scores since I was a teenager, when I had studied music very seriously. I had forgotten how influential his aesthetics and theories were, these kind of music processes, as I had unconsciously translated them into a visual level. It was fascinating to recognise this musical thinking on a theoretical level. Deleuze and Guattari actually took the idea of smooth space and striated space specifically from Boulez. This idea of the counting or not counting of the beat, in terms of rhythm, is really a musical thing. Boulez was seeking out these tensions, where there would be moments of not counting, or where the music would enter zones of amorphousness.

**KB** That kind of thinking happens in your film "(Goodbye to) Manhattan" (2010).

**KO** Exactly. To me, it had just been absorbed. I'm naturally attracted to these zones where you don't know how time or space or language or any of these things work. There is no beat.

**KB** When I was watching it I experienced this feeling of frustration, because time becomes so amorphous. You don't know what's happening or where it's going, there's no rhythm anymore. But I was also thinking that in that film the composition reads in terms of a musical score with many different parts that may or may not be working harmoniously or even moving in the same direction.

**KO** That's the thing—it's very simple. With a single-channel video,

**KO** Für mich besteht das Schauvergnügen während des Arbeitens darin, dass ich nicht glauben kann, dass beides gleichzeitig geschieht. Das bildet sich im Kopf ganz direkt ab. Man betrachtet gewisse Bereiche, aber das Filmmaterial befindet sich im Inneren und läuft einfach ab wie eine unbewusste Gedankenkette. Darum arbeite ich auch so obsessiv mit dem immer gleichen Material. Um aber auf deine Frage bezüglich des Arbeiterkammerkontexts zurückzukommen – ich begann, den Bildschirm zu filmen und dieses Material wieder einzuspeisen, dann ein weiteres Mal zu filmen und erneut einzuspeisen, so dass die Farbe oder was immer sich an der Oberfläche befindet ...

**KB** ... ins Innere des Bildschirms gelangt?

**KO** Richtig. Es wird gegen sein eigenes Abbild in Stellung gebracht. So stellt sich eine Art Trompe-l'œil-Wirkung ein: Einerseits ist das Filmmaterial im Inneren nicht mehr nur Fernsehen oder nur abstrakt oder so, andererseits beginnt es auch zu verschwinden und wiederaufzutauchen und zu flimmern.

**KB** Und die Arbeit selbst, das Objekt, wird dann erneut als Bild konsumiert? Das Bild ist heute schließlich die Art, wie Dinge verdaut werden, in den Strom der Kultur einfließen. Ich denke hier an Mark Leckey und seine Theorie, dass drei Dimensionen eigentlich erst als Bildschirmbild begreifbar werden.

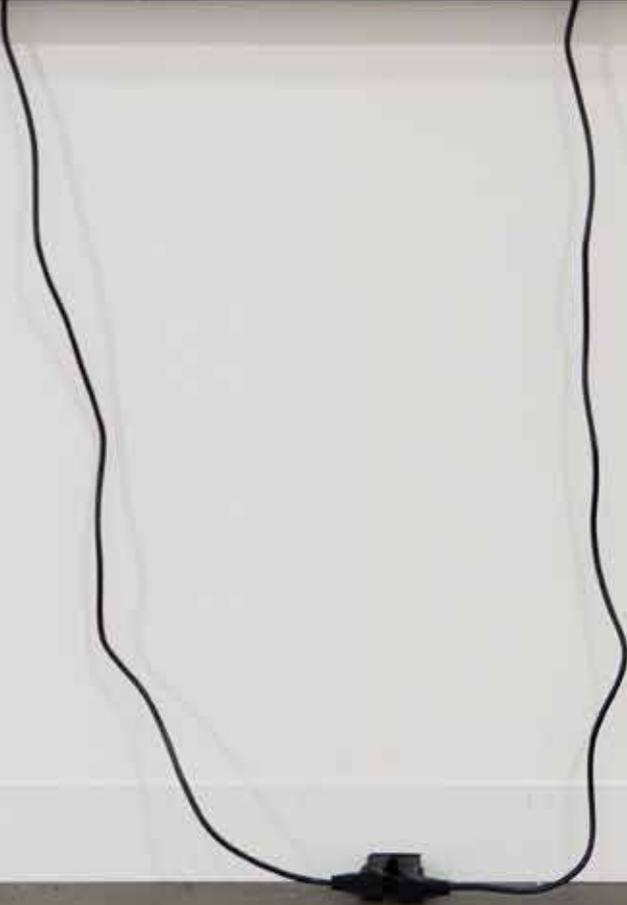
**KO** Es ist wie eine umgekehrte Version davon: Das Bildschirmbild wird erst konsumierbar, wenn man es in drei Dimensionen sieht. Richtig verdauen kann man dieses Bild nur, wenn man persönlich davorsteht. Man muss so was immer austesten, damit experimentieren. Bei der Ausstellung im Museum Ludwig streifte ich häufig herum und beobachtete, wie die Leute aufnehmen oder interagieren, und mir fiel auf, dass ihre Handlungen und ihr Verstehen in gewisser Weise ganz unmittelbar waren.

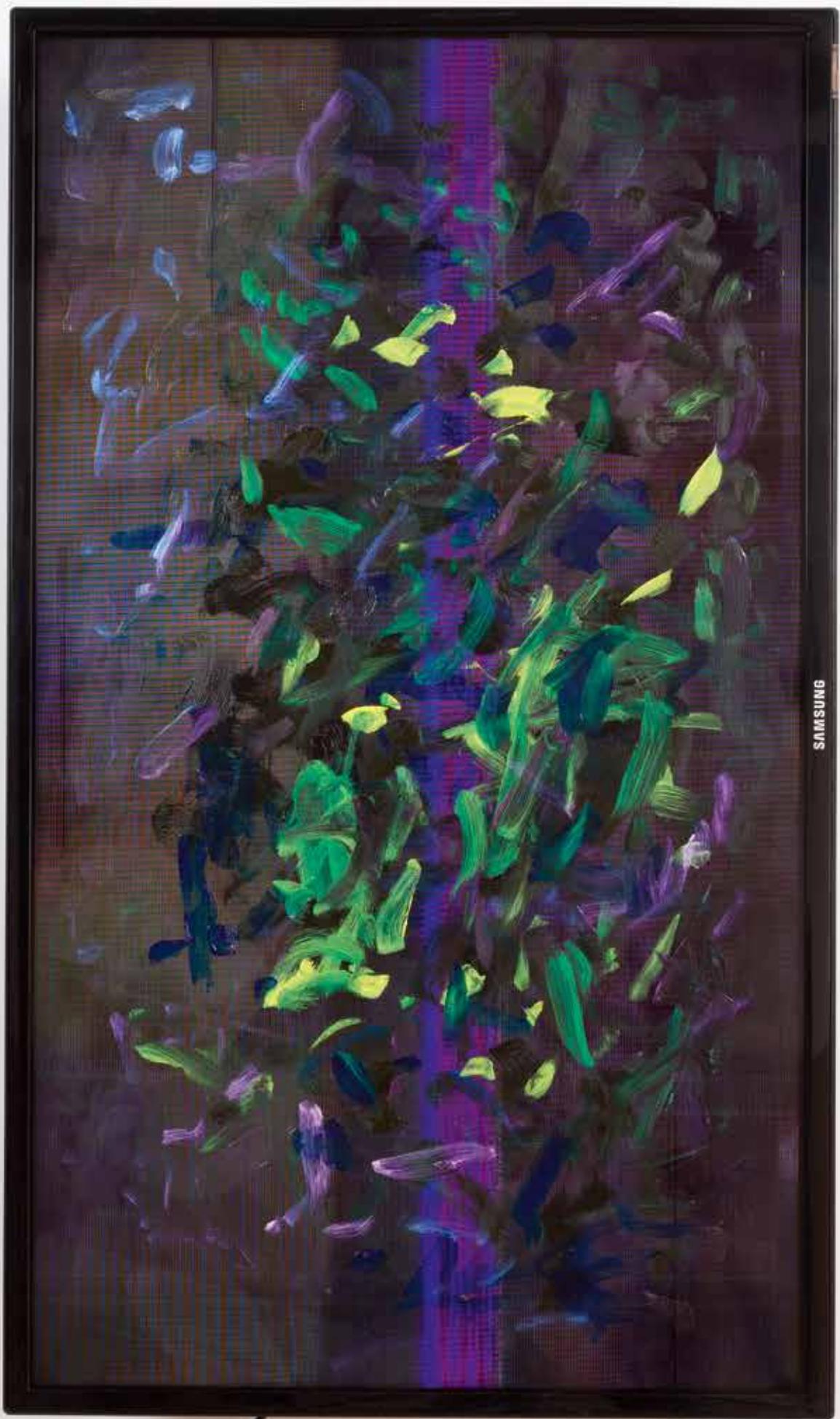
**KB** Die Arbeiten wurden zwischen die Originale gehängt – im selben Raum wie der Günther Uecker, den sie ins Bild setzen?

**KO** Richtig, die Arbeiten waren als eine Art Intervention in die permanente Sammlung gedacht; eine hing zum Beispiel direkt gegenüber dem Uecker und neben einem Yves Klein. Einige andere Werke der Sammlung waren gerahmt und hatten spiegelnde Oberflächen, was man natürlich nicht sehen sollte, aber das legte eine zusätzliche Reflexionsschicht über sie. Ich beobachtete, wie die Leute hereinkamen und den Uecker sahen, und dann den Bildschirm, den sie vermutlich für eine Art Infoscreen hielten, wie man sie häufig in Museen findet, ein pädagogisches Hilfsmittel. Dann erkennen sie, dass es die gleiche Arbeit ist, und dass sich Nägel auf der Oberfläche befinden, und dieses Epoxy, das wie Wischspuren aussieht und das RGB prismatisch zerlegt. Diese ganze Gedankenkette lief da ab.

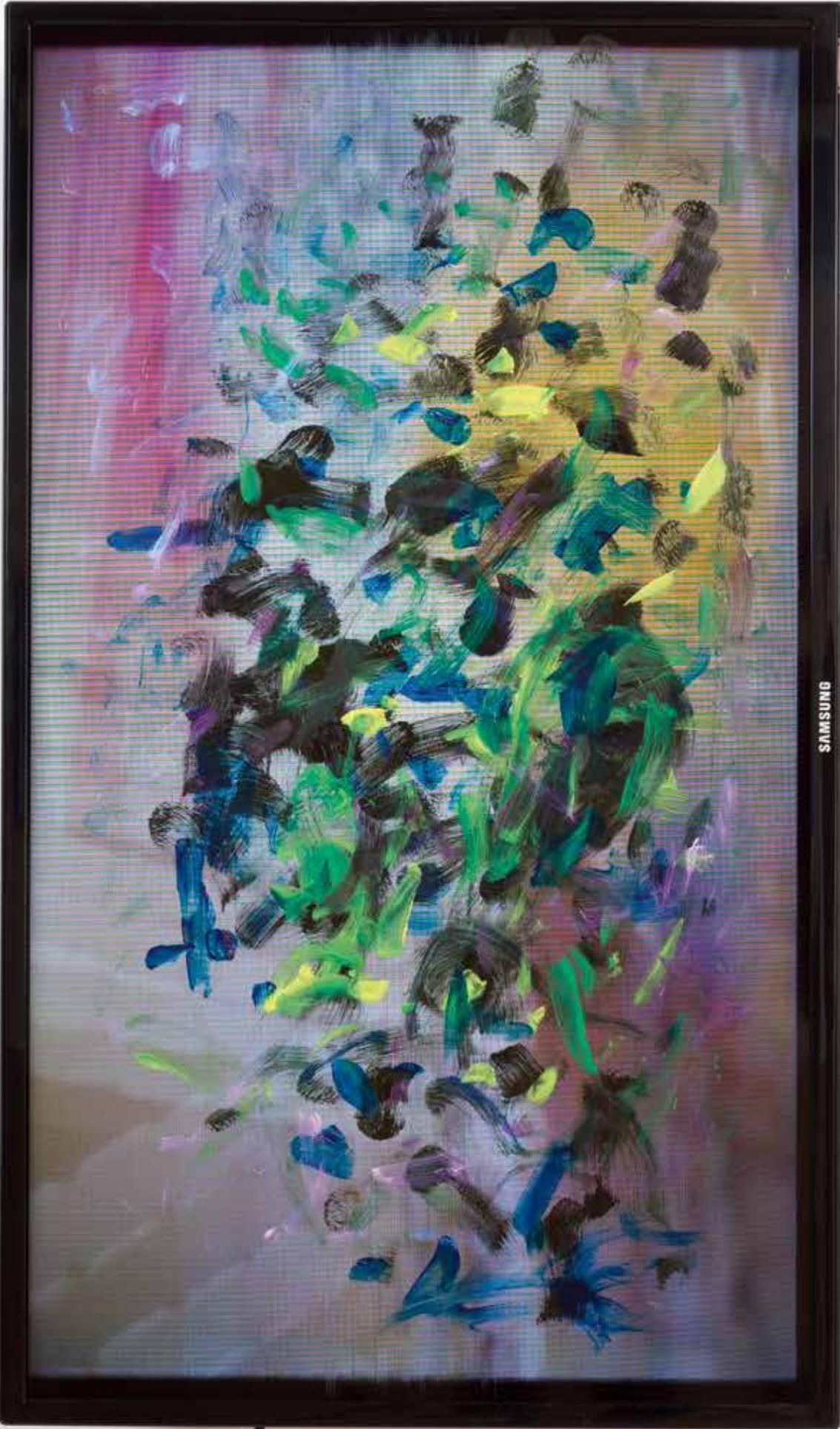
**KB** Es gibt ein Buch über deine Arbeit, in dessen Untertitel von *Congestion and Porosity*<sup>2</sup> die Rede ist. Ich finde, das ist ein großartiges Wortpaar, nicht nur für deine neueren Arbeiten, sondern überhaupt für dein Werk. Dir scheint die Idee des »Glitch« sehr wichtig zu sein, wie du Störungen nutzbar und generativ machen kannst, zu einer treibenden Kraft. Die »congestion«, die Verstopfung, gleicht ein wenig dem Glitch, wogegen »porosity« auf Mehrfachschichten und Gleichzeitigkeit als zeitgenössische *Conditio* verweist. Mir erscheint Porosität in deinem Werk als eine Art undichte Stelle, doch der Begriff verweist auch auf das Wesen der Erfahrung, sogar auf einer ganz simplen Alltagsebene.

**KO** Ich öffne gerne diese Feedbackkanäle – zum Beispiel zwischen den Prozessen des eigentlichen Malens und des eigentlichen Videomachens, so dass etwa das Malen zu einer Aufzeichnung des Fernsehschauens wird. Die beiden Prozesse stecken sich auf eine Weise an, bei der die Hybridisierung verkehrt rum läuft oder unmöglich ist, komprimiert und vollkommen eingebettet, obwohl sie materiell scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Diese Grauzonen, der Glitch und die ... selbst während wir hier sprechen, geht mir zu viel auf einmal durch den Kopf, es sprudelt nur so aus mir raus! Kann ich das überhaupt durchdenken? Es sickert so viel durch zwischen den beiden Dingen, dass ich nicht einmal einen Satz zustande bringe! Was großartig ist! In der »Malerei«, wenn man bei dieser Kategorie bleiben will, ist Durchlässigkeit geradezu eine Voraussetzung, um die Arbeit machen zu können.





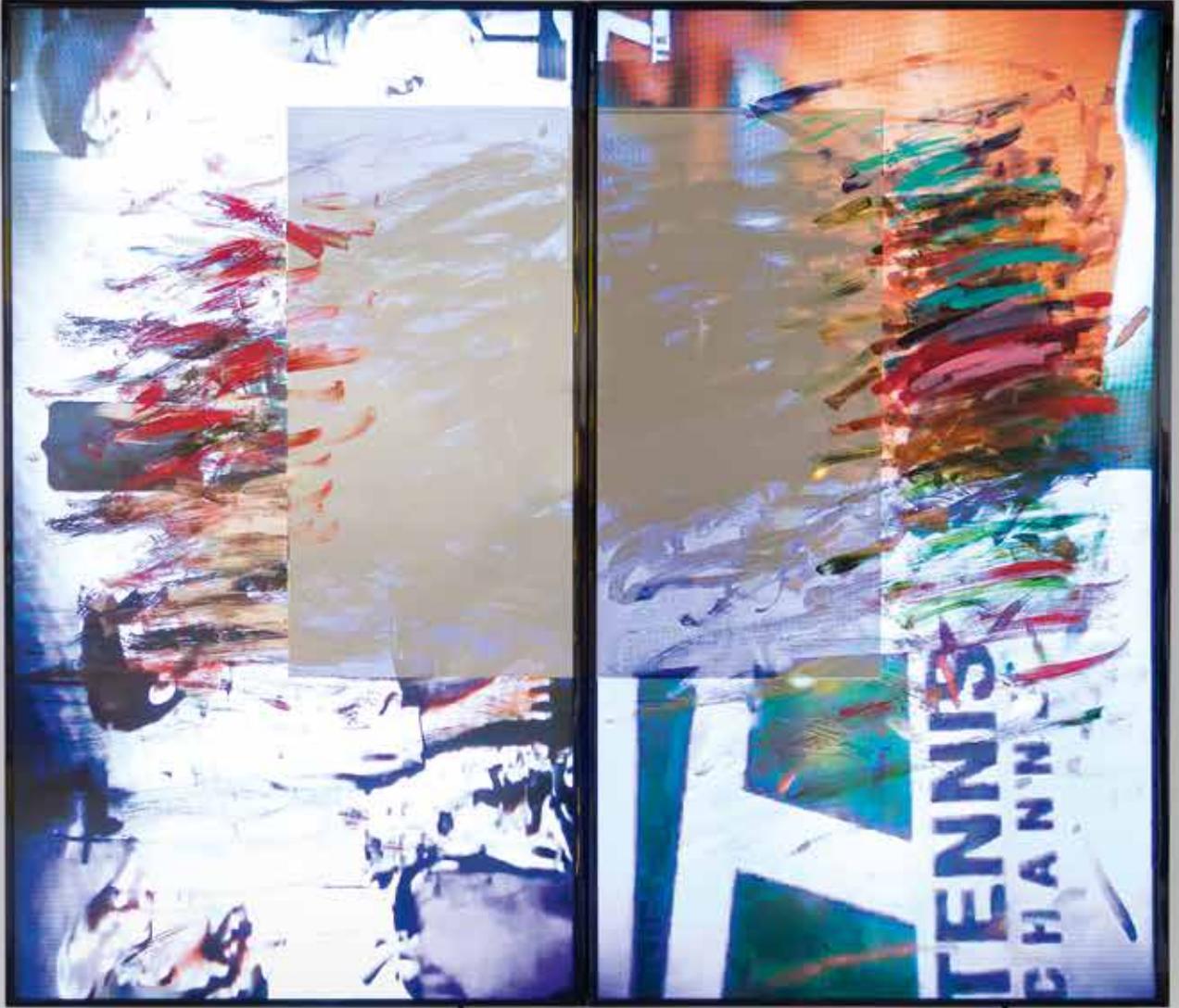
SAMSUNG













**KB** Richtig, aber sie wird nonverbal.

**KO** Ganz genau. Und dasselbe passiert auch in der Musik. Ich wurde kürzlich gebeten, etwas über Pierre Boulez zu schreiben. Ich hatte mir seit meiner Teenagerzeit, als ich ernsthaft Musik studierte, nichts mehr dazu überlegt oder darüber gelesen oder mir die Partituren angesehen. Ich hatte vergessen, wie einflussreich seine Ästhetik und seine Theorien waren, diese Musikprozesse, da ich sie unbewusst ins Visuelle übersetzt hatte. Es war faszinierend, dieses musikalische Denken auf einer theoretischen Ebene wiederzufinden. Deleuze und Guattari bezogen speziell die Idee des glatten und gekerbten Raums von Boulez. Diese Idee des Zählens oder Nichtzählens von Takten ist ja etwas Musikalisches. Boulez suchte nach Spannungen, in denen es zu Momenten des Nichtzählens kommt oder die Musik in amorphe Zonen eintritt.

**KB** Dieses Denken findet in deinem Film »(Goodbye to) Manhattan« (2010) statt.

**KO** Richtig. Für mich ist das einfach da eingeflossen. Ich fühle mich natürlich zu diesen Zonen hingezogen, in denen man nicht mehr weiß, wie Zeit, Raum, Sprache oder das alles funktionieren. Es gibt keinen Takt.

**KB** Als ich ihn sah, empfand ich dieses Gefühl der Frustration, weil die Zeit so amorph wird. Man weiß nicht, was abgeht oder worauf es hinausläuft, es gibt keinen Rhythmus mehr. Aber ich dachte mir auch, dass die Komposition des Films als eine Partitur mit vielen Teilen zu lesen ist, die sich nicht harmonisch verbinden oder auch nur in die gleiche Richtung bewegen.

**KO** Genau das ist es, es ist sehr einfach. Bei einem Einkanal-Video ist das Schnittprogramm im Grunde eine Partitur, zu der man immer weitere »Instrumente« hinzufügen kann. Ich war mir dessen nicht bewusst, aber meine natürliche Schnitttechnik neigt zur Schaffung sehr komplexer Zeit-Räume, die hin und wieder voranzuschreiten oder zusammenzuhängen scheinen. Psychologisch gesprochen ähneln sie den Identitätssträngen – Sprache, körperliche Präsenz, soziales Skript, Scripting bestimmter Verhaltensweisen – ich liebe diese Momente, in denen man die alle neben- und gegeneinander treiben sieht. Ich habe diese Vorstellung, wie großartig es wäre, wenn mich jemand ein Drehbuch verfilmen ließe und ich käme zum Set, ohne zu wissen worum es in dem Buch geht, und alle stünden da und warteten, und ich müsste einfach loslegen und schauen was passiert.

**KB** Und aktiv Missverständnisse hervorrufen: Man könnte auch die neueren Arbeiten im Licht dieser Vorstellung sehen.

**KO** Ja, sie sind interessant als Verbindung zu einigen früheren Arbeiten, denn »gesture/data« ist meine erste Arbeit – ich weiß nie, ob ich das sagen soll oder nicht –, die sehr erfolgreich in einen Markt eindringt. Es war nicht wirklich beabsichtigt.

**KB** Du wärst nie darauf gekommen, wenn du es versucht hättest, sie ist zu einfach, und darum geht sie vielen bestimmt auf die Nerven.

**KO** Ich bin der Meinung, dass sie immer noch Missverständnisse hervorrufen.

**KB** Richtig. Und das heißt, dass sie funktioniert! Ging es in »(Goodbye to) Manhattan« speziell um die urbane Erfahrung von Berlin und Manhattan oder eher um den Gegensatz zwischen amerikanischer und europäischer Erfahrung?

**KO** Die wahre, psychologische Antwort ist, dass mein Vater als Japano-Amerikaner in Vietnam diente und dort Woody Allens Film »What's Up Tiger Lily« (1966) sah, bei dem Allen einen japanischen Spionagefilm mit einer Off-Stimme versah, die etwas komplett anderes erzählt. Mein Vater war Soldat, weil seine Eltern kein Geld hatten, auf diese Weise bezahlte er die Uni. Aber er war auch ein Japaner in Amerika zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, als all diese Geschichten passierten. Allens Film wurde einer seiner Lieblingsfilme. Worauf ich hinaus will – ich liebe es, die Ästhetik des Missverständnisses und komplizierter Identitäten in andere Kontexte zu übersetzen, und darum hatte meine Gruppe amerikanischer Freunde in Berlin, die ebenfalls aus New York geflohen waren, etwas Faszinierendes für mich. Es war die Zeit nach 9/11, und dieses spezielle Interface, das auf wirklich reizvolle Weise vor Missverständnissen und Fehlübersetzungen strotzte, hatte etwas; diesen komplizierten

the editing programme is basically a score, you can keep on adding "instruments". It wasn't conscious, but my natural way of editing tends towards creating very complex time-spaces that every once in a while have a feeling of moving forward, or cohesion. To talk about it in psychological terms, it's like the tracks of identity – language, physical presence, social script, scripting of certain kinds of behaviour – I really like those moments when you can see them all floating next to and against each other. I have this idea that it would be great if someone told me to direct a script, and I'd walk on the set without knowing what the script was, with all the people there and everything, and I'd just have to start and see what would happen.

**KB** To actively generate misunderstanding ... you can also think about the more recent works in terms of that idea.

**KO** Yes, it's interesting as a connection to some past work, because "gesture/data" is the first work of mine – I never know if I'm supposed to say this or not – but it's the first work of mine that very successfully enters a market. It wasn't really an intention.

**KB** You would never have come up with it if you had tried, it's too simple, and that's why I'm sure it really gets on people's nerves.

**KO** I do find that it continues to generate misunderstandings.

**KB** Right, which means it's working! Was "(Goodbye to) Manhattan" specifically about the urban experience of Berlin and Manhattan, or did it have to do with the American versus European experience?

**KO** The real psychological answer is that my father, as a Japanese American, was a soldier in Vietnam, and he saw Woody Allen's "What's Up Tiger Lily" (1966) there – where Allen takes a Japanese spy movie and dubs it with a voice-over of a completely different thing for the entire movie. My father was a soldier because his parents didn't have any money, and so that's how he paid for college. But he was also a Japanese American at the time of WWII, when all of these things were happening. This became one of his favourite movies. The point is that I love translating the aesthetics of misunderstanding and complicated identity into third contexts, so there was something fascinating about my group of American friends in Berlin who were escaping New York. It was the post-9/11 time. There was something about that specific interface that was full of misunderstanding and mistranslation in a really decorative way, and a lot of the aesthetics that emerged came out of these complicated misunderstandings.

**KB** Sometimes there's a work that occurs quite early on in an artist's career that seems to touch on many subjects that continue as a thread throughout the subsequent work. That really seems to be the case with "David Wojnarowicz in New York" (1999–2001), this idea of mapping urban experience and its relation to history.

← gesture/data (feedback), 2015. Acrylic paint, epoxy, two-way acrylic mirrors on flat-screen televisions, feedback .mp4 files (colour, sound), 107.4 × 124 × 5.1 cm. Courtesy: the artist and Pilar Corrias, London.

← gesture/data, 2014. Oil paint on flat-screen television, .mp4 file (colour, sound), 92.5 × 54.1 × 9.4 cm. Courtesy: the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York. Photo: Joerg Lohse.

← gesture/data, 2014. Oil paint on flat-screen television, .mp4 file (color, sound), 92.5 × 54.1 × 9.4 cm. Courtesy: the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York. Photo: Joerg Lohse.

← gesture/data (feedback), 2015. Oil paint on flat-screen televisions, .mp4 files (colour, silent) and feedback .mp4 files (colour, sound), 107.4 × 114.6 × 5.1 cm. Courtesy: the artist and Pilar Corrias, London.

← gesture/data (feedback), 2015. Oil paint on flat-screen televisions, .mp4 files (colour, silent) and feedback .mp4 files (colour, sound), 107.4 × 114.6 × 5.1 cm. Courtesy: the artist and Pilar Corrias, London.

← gesture/data (feedback), 2015. Oil paint on flat-screen television, .mp4 file (colour, silent) and feedback .mp4 file (colour, sound), 107.4 × 62 × 5.1 cm. Courtesy: the artist and Take Ninagawa, Tokyo. Photo: Kei Okano.

← gesture/data (feedback), 2015. Acrylic paint, epoxy, two-way acrylic mirrors on flat-screen televisions, feedback .mp4 files (colour, sound), 107.4 × 124 × 5.1 cm. Courtesy: the artist and Pilar Corrias, London.

← gesture/data (feedback), 2015. Acrylic paint and mirrors on flat-screen televisions, .mp4 files (colour, silent), 2 panels, 107.4 × 73.1 × 5.1 cm each. Installation view from "Ken Okiishi: Porous Feedback", Arbeiterkammer Wien, Vienna, 22.11.2015 – 29.4.2016. Courtesy: the artist and Arbeiterkammer Wien Kultur, Vienna.

**KO** I was studying in the East Village, at Cooper Union, and just walking around the city a lot. At that particular moment, which was 1997, everyone was saying NY was over. This was also before the Internet was such a thing. You couldn't search for real estate on the Internet — those rapid ways of reorganising the city were not possible yet. But there was this digital camera which was light and newish; the images that it made were very pixelated, but beautiful; and there was also this machine where you could take the digital image and put it onto negative film, and then print them in the darkroom. There was this paper that was like Cibachrome, but it was a negative process rather than a positive process, called Fujiflex. My favourite thing to do was just walk around the Meatpacking District. In terms of gay history, mine is the worst generation for sexuality — ten years old and you're going through the AIDS crisis, all that Reagan stuff on the negative side, Act Up on the positive side, etc., these were the things that formed sexuality. So the specific history of the cruising areas, this free open zone, was also tinged with the potential for anger and death and exclusion, all these different things. Politically, it was a very loaded topic, but there's also a kind of nostalgia tinged with a lot of fear. I think the anticipation of digitisation was more intuitive; I didn't even have a cell phone. So the Wojnarowicz works were charged with all of these things. I find the photos very melancholy, like huge question marks. It was also a different time in terms of gay identity, it was pre-gay marriage, etc. — before it was even an idea. At that point, the idea was that corporatism was going to destroy the city and turn it into a suburban shopping mall. Little did we know that the Internet and digitisation were the mechanisms for making that happen.

**KB** There's a feeling of belatedness when I look at those pictures.

**KO** Yes, the feeling that you've missed out. The other thing about NY is that I had missed out on the trauma, as well — as a young gay man in NY in the late 1990s and early 2000s, it was a different situation, so even the negativity had a positive side, but it still felt weird.

**KB** It is interesting to think about that shift of geography, how those two different things are mapped, the change of mapping through the Internet. I thought that piece had so much to do with a remapping of territory, as did "(Goodbye to) Manhattan", how you can reorient yourself. And now there's this other digital layer ...

**KO** ... yes, there is literally the map, the Google Map.

**KB** Yes, and also the Grindr map, the Social Media Map ...

**KO** ... exactly, which is constantly shifting — live data points, the proximity map. Those different layers of mapping in those particular photographs are right before this other layer started to emerge — or came to dominate us.

1 "Ken Okiishi: Porous Feedback", Arbeiterkammer Wien, Vienna, 22.11.2015 – 29.4.2016.

2 Ken Okiishi, Annie Godfrey Larmon, Alise Uptis (eds.), *The Very Quick of the Word: [Congestion and Porosity in the Work of Ken Okiishi?]* (Berlin: Sternberg Press 2014).

Missverständnissen entsprang ein großer Teil der Ästhetik, die sich da herausbildete.

**KB** Manchmal entsteht ziemlich am Anfang einer Künstlerkarriere eine Arbeit, die bereits viele das spätere Werk durchziehende Themen berührt. Das scheint bei dir auf »David Wojnarowicz in New York« (1999–2001) zuzutreffen, dieser Kartierung einer urbanen Erfahrung und ihrer Beziehung zur Geschichte.

**KO** Ich studierte im East Village an der Cooper Union und trieb mich einfach viel in der Stadt herum. Damals, 1997, sagten alle, New York sei gegessen. Es war auch die Zeit, bevor das Internet so ein großes Ding wurde. Man konnte nicht im Internet nach Immobilien suchen, diese raschen Möglichkeiten der Stadtreorganisation gab es noch nicht. Aber es gab diese Digitalkamera, die leicht und neuartig war und deren Bilder zwar gepixelt, aber schön waren. Und es gab diese Maschine, mit der man das digitale Bild auf Negativfilm übertragen konnte, um in der Dunkelkammer Abzüge davon zu fertigen. Und es gab auch dieses cibachrome-artige Papier namens Fujiflex, dem aber kein Positiv- sondern ein Negativprozess zugrunde lag. Meine Lieblingsbeschäftigung war, mich einfach treiben zu lassen, im Meatpacking District. Was die Schwulengeschichte betrifft, war meine Generation sexualitätsmäßig am schlimmsten dran – du bist zehn Jahre alt und durchläufst die Aids-Krise, mitsamt diesem ganzen Reagan-Kram auf der Negativ- und Act Up usw. auf der Positivseite. In diesem Umfeld wurde die Sexualität geformt. Die Geschichte der Cruising Areas, dieser freien, offenen Zonen, hatte also das Potenzial für Ärger, Tod und Ausgrenzung, all diese verschiedenen Dinge. Es war eine politisch hochbrisante Angelegenheit, aber es ist auch eine gewisse, mit viel Angst behaftete Nostalgie damit verbunden. Das Antizipieren der Digitalisierung war, glaube ich, intuitiver; ich besaß nicht einmal ein Handy. Die Wojnarowicz-Arbeiten waren von alldem geprägt. Ich empfinde die Fotos als sehr melancholisch, wie riesige Fragezeichen. Es war auch eine andere Zeit in Bezug auf schwule Identität, die Zeit vor der Schwulenehe usw., bevor sie überhaupt in Betracht gezogen wurde. Damals dachten wir, die Konzerne würden die Stadt zerstören und in eine suburbane Shopping Mall verwandeln. Wir ahnten noch nicht, dass Internet und Digitalisierung die Mechanismen sein würden, die das ermöglichen.

**KB** Beim Betrachten dieser Bilder stellt sich ein Gefühl des Zuspätkommenseins ein.

**KO** Ja, das Gefühl, etwas versäumt zu haben. Dazu kommt, dass ich das Trauma ebenfalls versäumt habe – als junger Schwuler im New York der 1990er und 2000er Jahre war man in einer anderen Situation, insofern hatte auch das Negative seine positive Seite, aber es erschien trotzdem unheimlich.

**KB** Es ist interessant, über diese geografische Verschiebung nachzudenken, wie diese verschiedenen Dinge kartiert werden, die Veränderung des Kartierens durch das Internet. Mir schien diese Arbeit viel mit einer Neukartierung eines Geländes zu tun zu haben, wie bereits »(Goodbye to) Manhattan«, mit der Möglichkeit der Umorientierung. Und nun gibt es diese andere digitale Schicht ...

**KO** ... ja, es ist buchstäblich eine Karte: die Google Map.

**KB** Ja, und auch die Grindr map, die Social Media Map ...

**KO** ... genau, die sich ständig verschiebt – Live-Datenpunkte, die Proximity Map. All die verschiedenen Kartierungsebenen in diesen Fotos sind hier in einem Zustand, unmittelbar bevor diese andere Schicht aufzutauchen – beziehungsweise uns zu beherrschen – begann.

1 »Ken Okiishi. Porous Feedback«, Arbeiterkammer Wien, 22.11.2015 – 29.4.2016.

2 Ken Okiishi, Annie Godfrey Larmon, Alise Uptis (Hg.), *The Very Quick of the Word. [Congestion and Porosity in the Work of Ken Okiishi?]*, Berlin: Sternberg Press, 2014.