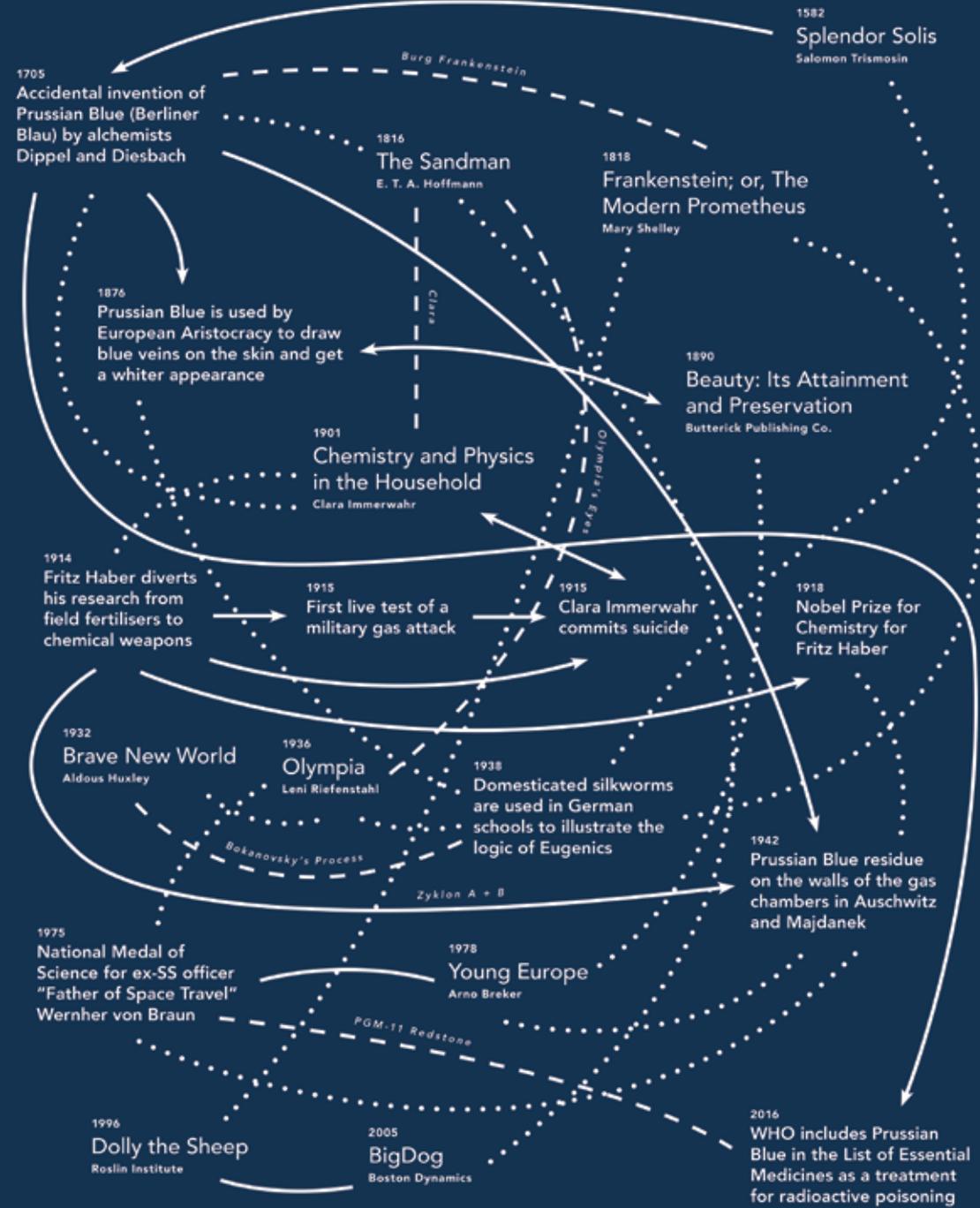




ITAMAR GOV
CHEMISTRY AND PHYSICS
IN THE HOUSEHOLD



ITAMAR GOV
CHEMISTRY AND PHYSICS
IN THE HOUSEHOLD

27.04.2023–29.07.2023
Zilberman | Berlin

Contents | Inhalt

- 08 Itamar Gov's "immersive factory of the human body"**
Introduction | Lotte Laub
- 16 Itamar Govs „immersive Fabrik des menschlichen Körpers“**
Einleitung | Lotte Laub
- 24 The Authority of the Diagram**
Övül Ö. Durmuşođlu & Itamar Gov in Conversation
- 38 Die Autorität des Diagramms**
Övül Ö. Durmuşođlu & Itamar Gov im Gespräch
- 54 The Politics of Necroaesthetics in Itamar Gov's Practice**
Sonia D'Alto
- 64 Die Politik der Nekroästhetik in der Praxis von Itamar Gov**
Sonia D'Alto
- 72 Biographies of the authors | Biographien der Autor*innen**
- 74 CV Itamar Gov**
- 78 Imprint | Impressum**

Itamar Gov's "immersive factory of the human body"

Introduction | Lotte Laub

The fact that the Zilberman gallery is located on the second floor of a building in Berlin-Charlottenburg dating from the early twentieth century is a condition to which Itamar Gov consciously alludes in the exhibition *Chemistry and Physics in the Household*. Gov's choreography unfolds like a stage set that visitors can meander through in the gallery's three rooms. Gov himself speaks of an "immersive factory of bodies." Immersion—from the Latin word *immergere*—means the placement of a body or object fully under water, or in a liquid; in a metaphorical sense, it can mean to sink into thought or study a subject in depth.¹ Gov enacts with this exhibition a subtle game of diving and re-surfacing, a playful dance between creating and dispelling illusions.

Itamar Gov's artistic practice is research-based. On this approach, Hanno Hauenstein wrote, in his recent review of Itamar Gov's exhibition: "Its trademark is the uncompromising over-emphasis of concept and discourse [...]. In contrast to the art of high modernism, which was so often pre-occupied with conveying the artist's interior experience to the world around him and thus rendering it interpretable, research-based art seeks to divert the viewer's attention towards the exterior—and thus can function in part as a corrective."² Gov speaks of micro-narratives that cross his path in conducting his research. Some detail captures his attention, disturbs or even outrages him, and thus spurs him on to further research. For purposes of the exhibition, Gov arranged these micro-narratives into a complex diagram, which evokes the marks made by a professor on a blackboard in a physics or chemistry lecture. It covers a time span from 1582 to 2016, and focusses primarily on German history.

Chemistry and Physics in the Household is named after the eponymous lecture "Chemie und Physik im Haushalt" by a "Fräulein Dr. Clara Immerwahr", which the artist came across by chance. "I swear I shall never teach something, in speaking or in writing, that contradicts my own belief. That I shall rather seek to further the truth and to elevate the

respect and immanent value of science to the best of my abilities."³ On 22 December, 1900, Clara Immerwahr became the first woman in Germany to defend her dissertation in the faculty of physical chemistry at the University of Breslau. Thereafter, she obtained an unpaid position as laboratory assistant and presented a series of lectures entitled "Chemistry and Physics in the Household." She married Fritz Haber, a chemistry professor, and with him sought to contribute to feeding the world's population through the production of artificial fertilizer. At the beginning of the First World War, however, Fritz Haber stopped developing fertilizer and turned instead to chemical weapons for the German army. The chemicals assigned the mission of floating—as a cloud of chlorine gas—with the night winds into the enemy camp were referred to as "meteorologists." Clara Immerwahr denounced her husband's research and development of poison gas as a perversion of science, as "a sign of barbarism, which corrupts the very discipline which ought to furnish new insight into life." Germany's first use of poison gas in Belgium kills countless soldiers. While Fritz Haber is celebrated as a hero, Clara stays true to the oath she swore. She protests against the introduction of weapons of mass destruction in the First World War by committing suicide: In 1915, she shoots herself with her husband's service weapon. In 1918, Fritz Haber is awarded the Nobel Prize for Chemistry. Clara Immerwahr's protest was dismissed as the act of an "unhappy woman." With the title of his exhibition, Gov honors Clara Immerwahr's protest, and the diagram of micro-narratives is to be read in this light.

In Gov's diagram, one entry reads: "1705. Accidental invention of Prussian Blue (Berliner Blau) by alchemists Dippel and Diesbach." Below, there follows: "1942. Prussian Blue residue on the walls of the gas chambers in Auschwitz and Majdanek." The paint residue was left on the walls of the gas chambers owing to the use of Cyclone A and B to murder inmates. Our perception of Prussian Blue—at first positively connoted—undergoes a diametrical inversion. The paint, however, also serves as an evidentiary tool in forensic science.

We find in the diagram several works of literature, which deal with dystopias: e.g., *The Sandman* by E.T.A. Hoffmann, *Frankenstein*; or, *The Modern Prometheus* by Mary Shelley,

¹ Cf. Doris Kolesch: "Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart", in: *Paragrana* 26, 2 (2017), pp. 57–66, p. 60.

² Hanno Hauenstein: "Unerforschte Gefilde: Wie Research-Vibes die Kunstwelt fluten", in: *Berliner Zeitung*, 06.05.2023, available online at: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/forschung-in-der-kunst-li.344931>, last accessed on 21.05.2023.

³ Doctoral oath, University of Breslau, 22.12.1900.



left above | links oben:

Chemistry and Physics in the Household, 2023

Digital print on silvergloss paper | Digitaler Druck auf silbernem Glanzpapier

100 x 70 cm



or *Brave New World* by Aldous Huxley. Olympia from *The Sandman* leads us to Leni Riefenstahl's film *Olympia*, 1936; farther down, we read the name of National Socialist sculptor Arno Breker. The striving for efficiency, the reduction of everything that makes us human to an athletic "Aryan" body is taken by the National Socialists further than ever before or since.

In the first room of Itamar Gov's exhibition, we see silver thermal protective clothing hanging on a clothes line. Reflecting light and blinding us, it seems to evoke a hostile or even post-apocalyptic environment devoid of human beings. In the adjoining room, large, cocoon-like forms, tethered on ropes hang from butchers' hooks. Prussian Blue—also used on the walls of the adjoining rooms—can be perceived through the layers of gauze. Something is being hatched here; it is as though the materials are waiting for further factory processing. We recall the title *Brave New World* from Gov's diagram, referring to the 1932 novel of Aldous Huxley. The novel is set in the "7th century after Ford": human beings are no longer born, but rather developed in test tubes and bottles. Precisely measured doses ensure the bodily and intellectual qualities that their pre-determined role in life requires. Huxley prefaces his novel with a motto expressing the hope that mankind will be able to avoid such utopias, animated by efficiency and the drive to maximize material comforts—and now seemingly within the realm of possibility.

The exhibition's final room, dimly lit, reveals an athletic torso lying on a metal, clinically clean operating or dissection table. Lined up in rows at its foot, we see various body parts, including hearts and eyes, while brains are piled onto a little cart next to the table. In E.T.A. Hoffmann's story *The Sandman* from 1817, the physics professor Spalanzani hurls a couple bloody eyes at his student Nathanael. Nathanael had bought a perspective device from the weather glass dealer Coppola, which makes him see Olympia as a beauty with glowing eyes. He realizes only too late that Olympia is a machine, created by his physics professor Spalanzani. The deceit played on his power of sight points to one main theme of this exhibition: the duplicity of perception and misperception.

We come across such a machine in Gov's exhibition, too: a robot sheep, which we see from behind, looking out the window uncannily like a human being. Itamar Gov has thrown a sheepskin over it, and we smell its natural odor as we approach. Is the sheep taking a break from work? Is the sheep itself perhaps the laboratory technician of this scene, in the middle of assembling all the human body parts we see lying around? In Gov's diagram, we come across Dolly the sheep—a cloning phantasy that was actually realized—but at the same time, his installation evokes cyborg scenarios: a humanoid or animaloid machine hybrid, an artificial body capable of feeling or at least perceiving, which was constructed to be able to live (or survive) in a hostile environment.

Itamar Gov's "immersive factory of the human body" submerges the viewer in a narrative setting, in an environment all the more disturbing for its dim lighting. At the same time, the artist offers the public a diagram as didactic guide. The theatre scholar Doris Kolesch posits that the defining characteristic of immersive theatre is not "diving in" recklessly

or subconsciously; on the contrary, it is precisely being made aware of distance, of caesura.⁴ The multitude of perspectives and positions in Itamar Gov's exhibition *Chemistry and Physics in the Household* places the viewer in a stress field of affective proximity and reflective distance. Personal involvement and observation conduct the participating viewer not only to a thrill or an insight, but—by virtue of thrills and insights to an experience, which helps him develop his critical faculty and his resilience vis-à-vis brutish self-optimization compulsions.

Translated from the German by Darrell Wilkins

⁴ Cf. Kolesch (2017), pp. 57–66, p. 63.



Itamar Govs „immersive Fabrik des menschlichen Körpers“

Einleitung | Lotte Laub

Dass sich die Galerie Zilberman in einer Altbauwohnung in der zweiten Etage eines Hauses der Jahrhundertwende in Berlin-Charlottenburg befindet, ist eine Rahmenbedingung, mit der Itamar Gov in der Ausstellung *Chemistry and Physics in the Household* bewusst arbeitet. Wie ein begehbare Bühnenbild entfaltet sich Govs Choreographie in den drei Räumen der Galerie. Selbst spricht er von einer „immersiven Fabrik des menschlichen Körpers“. Immersion von lateinisch *immergere* bezeichnet das Eintauchen eines Körpers oder Gegenstandes in eine Flüssigkeit, im übertragenen Sinn das Sich-Versenken, Sich-Vertiefen.¹ Gov inszeniert mit der Ausstellung ein subtiles Spiel des Ein- und Auftauchens, ein Zusammenspiel von Illusionierung und Desillusionierung.

Über forschungsbasierte Kunst schrieb Hanno Hauenstein in seiner Rezension zur Ausstellung von Itamar Gov: „Ihr Markenzeichen ist die kompromisslose Überbetonung von Konzept und Diskurs. [...] Anders als Kunst der Moderne, der es so oft darum ging, das Innere des Künstlers in die Welt zu tragen und interpretierbar zu machen, will forschungsbasierte Kunst die Aufmerksamkeit der Betrachterin auf ihr Außen ablenken – und dabei teils auch als Korrektiv fungieren.“² Gov spricht von Mikrogeschichten, denen er bei seinen Recherchen über den Weg läuft. Ein Detail fesselt seine Aufmerksamkeit, irritiert oder empört ihn und regt ihn zu weiteren Recherchen an. Diese hat er für die Ausstellung zu einem komplexen Diagramm zusammengefasst, das wie die Aufzeichnungen auf einer Tafel in einer Physik- oder Chemie-Vorlesung anmutet. Es spannt einen zeitlichen Bogen von 1582 bis 2016, und blickt vor allem auf deutsche Geschichte.

Chemistry and Physics in the Household ist nach der gleichnamigen Vorlesung „Chemie und Physik im Haushalt“ einer „Frl. Dr. Clara Immerwahr“ benannt, auf die der Künstler zufällig stieß. „Ich schwöre, daß ich niemals in Wort oder Schrift etwas lehren werde, was meiner Überzeugung widerspricht. Daß ich vielmehr die Wahrheit zu fördern und das Ansehen und die Würde der Wissenschaft nach Kräften zu heben bestrebt sein werde.“³

¹ Vgl. Doris Kolesch: „Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart“, in: *Paragrana* 26, 2 (2017), S. 57–66, S. 60.

² Hanno Hauenstein: „Unerforschte Gefilde: Wie Research-Vibes die Kunstwelt fluten“, in: *Berliner Zeitung*, 06.05.2023, online abrufbar unter: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/forschung-in-der-kusnt-li.344931>, zuletzt abgerufen am 21.05.2023.

³ Doktoreid Universität Breslau 22.12.1900.

Am 22. Dezember 1900 verteidigt Clara Immerwahr ihre Dissertation als erste Frau in Deutschland auf dem Gebiet der physikalischen Chemie an der Universität Breslau. Es folgen eine Stelle als unbezahlte Laborassistentin und später die Vorlesungsreihe unter dem Titel „Physik und Chemie im Haushalt“. Sie heiratet Fritz Haber, Chemieprofessor, und gemeinsam wollen sie durch die Herstellung von Kunstdünger zur Ernährung der Weltbevölkerung beitragen. Doch Anfang des Ersten Weltkrieg entwickelt Fritz Haber nicht mehr Kunstdünger, sondern Kampfgas für das deutsche Heer. „Meteorologen“ werden die abkommandierten Chemiker genannt, die auf den Wind lauerten, der die Chlorgaswolke mit nächtlicher Windstärke in die feindlichen Stellungen tragen sollte. Clara Immerwahr verurteilt die Forschung und Entwicklung von Giftgas durch ihren Mann als Perversion der Wissenschaft, als „ein Zeichen der Barbarei, jene Disziplin korrumpierend, die dem Leben neue Einsichten vermitteln sollte.“ Beim ersten deutschen Giftgaseinsatz in Belgien sterben unzählige Soldaten. Während Fritz Haber als Held gefeiert wird, bleibt Clara ihrem geleisteten Schwur treu. Sie protestiert gegen die beginnende Massenvernichtung im ersten Weltkrieg mit ihrem Freitod. 1915 erschießt sie sich mit der Dienstwaffe ihres Mannes. Fritz Haber wird 1918 mit dem Nobelpreis für Chemie ausgezeichnet. Clara Immerwahrs Protest wurde als Tat einer „unglücklichen Frau“ abgetan. Mit seinem Ausstellungstitel erinnert Gov an Clara Immerwahrs Protest, in dessen Licht sich das Diagramm der Mikronarrative liest.

Aus Govs Diagramm lernen wir, wie die Farbe Preußischblau 1705 zufällig von den Alchemisten Dippel und Diesbach entdeckt wurde: „1705. Accidental invention of Prussian Blue (Berliner Blau) by alchemists Dippel and Diesbach“. Weiter unten folgt der Eintrag: „1942. Prussian Blue residue on the walls of the gas chambers in Auschwitz and Majdanek“. Überreste der Farbe fanden sich an den Wänden von Gaskammern in Auschwitz und Majdanek durch den Einsatz des Zyklon A und B an Menschen. Die Wahrnehmung des Preußischblau – zunächst positiv wertend – verändert sich diametral. Die Farbe ist aber auch forensisches Beweismittel.

Im Diagramm finden sich mehrere literarische Werke, die sich mit Dystopien beschäftigen, wie *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* von Mary Shelley, oder *Brave New World* von Aldous Huxley. Olympia aus *Der Sandmann* führt zu Leni Riefenstahls Film *Olympia*, 1936, weiter unten folgt der Name des



nationalsozialistischen Bildhauers Arno Breker. Effizienzstreben, die Reduktion alles Menschlichen auf einen athletischen „arischen“ Körper wird im Nationalsozialismus auf die Spitze getrieben.

In Itamar Govs Ausstellung kommen wir im ersten Raum an silberner Hitzeschutzkleidung vorbei, befestigt an einer Wäscheleine. Das Licht reflektierend und uns blendend deutet sie auf ein feindliches Umfeld oder gar eine postapokalyptische Situation hin. Im Nachbarraum hängen große kokonartige Gebilde an Fleischerhaken von oben herab, mit Seilen vertäut. Preußischblau, wie es auch für die Wände in den Nachbarräumen verwendet ist, lässt sich durch die Gazeschichten erkennen. Etwas brütet hier, als würde es wie in einer Fabrik bald weiter verarbeitet werden. Wir erinnern uns an den Titel *Brave New World* aus Govs Diagramm, von Aldous Huxley, 1932 veröffentlicht. In dem Roman befinden wir uns im „7. Jahrhundert nach Ford“: Die Menschen werden nicht mehr geboren, sondern in Reagenzgläsern und Flaschen entwickelt. Genau abgewogene Dosen garantieren die körperlichen und geistigen Eigenschaften, die ihre vorbestimmte Rolle im Leben erfordern. Huxley stellt seinem Roman ein Motto voran, in dem die Hoffnung formuliert ist, wie solche möglich gewordenen effizienzgetriebenen, maximal materialistischen Utopien verhindert werden könnten.

Der letzte Raum liegt im Halbdunkel, und auf einem metallenen, klinisch sauberen Operations- oder Seziertisch liegt ein athletischer Torso, unten aufgereiht verschiedene Körperteile, aber auch Herzen und Augen, während sich Gehirne auf einem Wägelchen daneben stapeln. In E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* von 1817 schleudert der Physikprofessor Spalanzani seinem Studenten Nathanael ein Paar blutiger Augen entgegen. Nathanael hatte dem Wetterglashändler Coppola ein Perspektiv abgekauft, das ihm Olimpia als glutäugige Schönheit erscheinen ließ. Zu spät erkennt er, dass Olimpia als Automat von seinem Physikprofessor Spalanzani erschaffen wurde. Im Augenraub spiegelt sich ein Thema auch der Ausstellung, die Duplizität des Erkennens und Verkennens.

Auf einen Automaten treffen wir in Govs Ausstellung ebenfalls, ein Roboter-Schaf, das wir von hinten sehen, wie es zum Fenster hinausblickt und dadurch unheimlich menschlich wirkt. Itamar Gov hat ihm ein Schafsfell übergeworfen, dessen natürlichen Geruch wir aus der Nähe wahrnehmen. Macht es Pause von der Arbeit, ist das Schaf selbst Labortechniker dieser Szenerie, der Menschenteile zusammensetzt? In Govs Diagramm entdecken wir Dolly, das Schaf – Klon-Fantasien, wie sie realisiert wurden – und zugleich beschwört es Cyborg-Szenarien herauf, eines Mensch- bzw. Tier-Maschinen-Hybriden, eines empfindungsfähigen Körpers, so konstruiert, dass er in feindlichen Umgebungen (über-)leben kann.

Itamar Govs „immersive Fabrik des menschlichen Körpers“ lässt uns in ein narratives Setting eintauchen, in eine beunruhigende Umgebung, verstärkt durch die schwache Lichtsetzung. Gleichzeitig gibt er dem Publikum sein Diagramm als didaktischen Leitfaden an die Hand. Nicht das unreflektierte Eintauchen, sondern gerade das Moment der Distanz, des Bruchs sei für die Erfahrung der Immersion konstitutiv, erläutert die Theaterwissenschaftlerin Doris

Kolesch das immersive Theater.⁴ Die Vielzahl von Perspektiven und Positionen in Govs Ausstellung *Chemistry and Physics in the Household* versetzt uns in ein Spannungsfeld von affektiver Nähe und reflexiver Distanz. Partizipation und Beobachtung führen bei den Rezipient*innen nicht nur zu Erlebnissen oder Erkenntnissen, sondern in Verbindung von beidem zu Erfahrungen, die ihnen Kritikfähigkeit und Resilienz gegenüber inhumanen Selbstoptimierungszwängen vermitteln.

⁴ Vgl. Kolesch (2017), S. 63.



The Nursery, 2023

Wooden structure, jute rope, metal hooks, papier mâché, muslin, acrylic |
Holzstruktur, Juteseil, Metallhaken, Pappmaché, Musselin, Acryl
Variable Dimensions | variable Maße

The Authority of the Diagram

Övül Ö. Durmuşoğlu & Itamar Gov in Conversation

Övül Ö. Durmuşoğlu: We have been curious about each other's work for a long time and this is a beautiful excuse to come together and share our curiosities about the political intricacies of modernity. Today we would like to travel in the universe of this exhibition, which I think aptly represents Itamar's material and discursive interests and the way he experiments. We will walk around the theoretical historical background, which also forms the material of his practice alongside the textile, plaster, or wax that we see around us. When we talked about how to move in our conversation, we naturally started with the diagram that is at the entrance of the exhibition. As one of the elements in the exhibition, but also as a prism through which to perceive the whole exhibition. This thin line between fact and fiction, deception and truth, and how a diagram is perceived as one of the most seemingly trustworthy representations of scientific objectivity. And the question of objectivity is quite crucial in a time that we mostly address as post-truth, where many concepts that have been taken for granted I would say the last 200, 300 years, are collapsing into each other, and the boundaries in between those concepts are also becoming completely blurry. And in this particular political moment, many new things can arise. I would like to refer to Gramsci's notion of interregnum, when the old is collapsing and new struggles arise. Yet it's the twilight zone where we see so many monsters appearing.

Itamar, let's start with the question of how you decided to make your diagrams and mind maps. Where did the idea of the diagram come from? And what kind of play does it actualize in your practice?

Itamar Gov: Yes, I would say it came about quite unexpectedly. My projects usually start with a detail, with some sort of a small story or a person or an object—an element that is somehow considered not very important or part of a central narrative of how we perceive history. And through this very small detail, I try to dig in and see wherever this exploration might lead me. In this case, it was the story of Clara Immerwahr. Starting with her life story and her act of suicide I allowed myself to travel to many different directions within this world of science and research, looking for moments in which ethics and progress clashed. I realized that wherever I get to, be it alchemical experimentations in the 18th century or the creation of robotic dogs at the beginning of the 2000's, there has always been some sort of an obsession or a fascination with the idea of perfection of the body. And in many of these cases, I felt there was a moment where it went too far. So, the will

to get, to make something better, stronger, and more efficient, actually led to destructive directions.

Trying to make some order in my mind, I started to put these moments and figures in front of me trying to understand what belongs where or what actually leads to what. Very quickly it became much too complex for a clear linear narrative. With this very practical realization I became more and more excited about the idea of a somewhat failed diagram. The idea of history as something that is very chronological, is of course artificial. So I got excited about the idea of playing with the authority of the diagram, with the idea that the diagram is supposed to give you the answers. And supposedly, if you study the diagram well enough, you understand what happened.

So at the very beginning, my idea was to use this format of a diagram only to prove how much of a failure it is. I started to find many different details that connect each of these elements to each other in a very unexpected way. And when thinking of the actual installations of the show, the more I went into these many histories, some sort of a factory of bodies started to establish itself in my mind, with the idea that humans have been obsessed with the perfection of the body and trying to understand how to create something that would be better than humans, or to have as an ideal something that is much better or more perfect than us. I started to imagine something that would bring all these things together without being some sort of an illustration. It's not about how these moments of history look, but a very imaginary situation in which we are located in a space that is about the creation of bodies and of creatures.

Ö.Ö.D.: This also brings me to the non-linearity and periodization of modern history. Ariella Azoulay discusses the construction of this periodization. Basically there is a distance between us and what actually happens. This sterilizes history in the way humans create it, and erases many of the resistances, many of the different movements that wouldn't be part of, let's say, those periods. Those periods also shape our way of seeing the world, our understanding, our own history, and force us to accept its objectivity. Yet in the diagram that you're proposing, it is also fact and fiction. It also takes a very playful approach and starts to question how the human mind operates. Another reference that we discussed, which brought the diagram of Itamar to my mind, is the early Indo-Euro-

pean language family tree. This family tree that was constructed by August Schleicher. And this was around the time, coming of race theory, many speculations about where human civilization begins, how the races then appear and which languages are spoken. One of the most important diagrams around this time describes the race, the race divisions, and then also the languages that are coming accordingly. And then we also see

actually in a lot of the conspiracy theories so far, of the post-truth times, which are also sometimes becoming very real, like this supposed coup d'état that we experienced also in Germany recently. Or another instance, what happened in the Capitol with the Trump fans, and similarly with Bolsonaro fans in Brasilia. These acts come from the schemas, the diagrams that people believe are true. And the moment we start to take notice of them is when things move too far. So, the diagrams also actually speak about these things that make human history.

I.G.: I think it's interesting to think of the idea of a diagram containing truth in some way or representing some sort of a very well-studied truth that should somehow guide you in however you are acting. It's interesting that you mention the fact that different groups have their own diagrams and each of them is following their own. I think it's a good reason to join this system of diagrams and to also have our own diagrams.

Ö.Ö.D.: Yet, in the exhibition, we very quickly move into the corporeal space with all the actual works that you're seeing around. It is very much for me about how a similar set of minds, I would say a capitalist racial modernist mind, divides itself from the body and how it treats the body as a separate object from itself, as a space of experimentation for the sake of growth, for the sake of efficiency, for the sake of truth. And the way that you propose to us here in the space, in a humorous way, ask us to take that distance from that separation and play with you together. Is this a thread for you in the way you approach conflicted histories? Because I think the basis of your work is very much about treating the heavy histories, not being afraid of going inwards, difficult histories, conflicted histories and find your way within, try to create a position within. Can we say for example, this attitude of thinking about the mind and body in this construction is one of the threads that help you here?

I.G.: I am maybe naturally attracted to a bit heavier, more complex themes. I'm very interested in deciphering them somehow. But in my work, I don't want to be didactic in any way. It's not my interest to say about something that it is wrong or anything like that. I am much more interested in engaging with these themes in a way that still allows many different kinds of reading. So, as you say, this diagram is at the entrance of the exhibition. It's some sort of a welcoming element.

Ö.Ö.D.: Welcoming confusion.

I.G.: Exactly. But it should not be intimidating. The way that is interesting for me to deal with these themes is by working a lot with ambivalence, by working with materials, with emotions, with feelings, with different associations, much more than creating something that says, "this is this", "this leads to this" and "this is the result". And all of these illustrate exactly this argument, or the thesis. So, all the works here have in them these multilayered aspects. They all relate to heavy moments, let's say. But in the end, they are open enough that a person would be able to complete in their own mind whatever they want. I'm more interested in creating a visual or an aesthetic situation that a person can experience much more than to understand. In that sense, it's important for me that each of the works would work even without ever seeing this diagram, without knowing anything at all about anything. I find it interesting only if it's also an aesthetic and emotional experience, just to experience the work that could make you very curious or could make you angry or laugh or I don't know what. But this can lead to thinking and discussing and bringing together many different ideas.

Ö.Ö.D.: Can we say that this healthy and playful distance that you are taking towards closing an argument and affirming this is what truth is, brings you to the artistic practice?

I.G.: I didn't study art. I didn't start as an artist. I have a theoretical, university background. After university, I worked mainly on curatorial projects. One of the things that I felt more and more unsatisfied about was the position of providing answers, the position of somehow creating a line of arguments that lead to a conclusion. I very slowly got to





be more excited about the possibility of working on something and placing it in a space, allowing it to be the beginning of any kind of discussion—that this would be the question in itself. I got much more excited about the idea of creating an aesthetic experience that would also potentially lead to things that I'm not really planning.

Ö.Ö.D.: For example, your work *The Nursery* has a very dystopian science fiction touch to it, you can really think about the *Matrix* where you see foetus fields where new humans are being cocooned and then coming out of them. There are different moments with similar infatuation in science fiction history. I'm very curious to learn how you arrive at this particular material aspect of your installations. While you are thinking about playing with the argument, not closing an argument and giving space to the audience in order to be within.

I.G.: My idea slowly started to elaborate in the direction of a factory of creatures or of bodies, some sort of a laboratory, but in a domestic space. Also the title of Clara Immerwahr's lecture: *Chemistry and Physics in the Household*, that I found already absurd. And that opens the door to many different levels of dealing with both absurd and extremely serious history. So, I started to slowly imagine what would be inside such a factory. What sparked the idea is *Brave New World* by Aldous Huxley. In the opening scene there is a school tour, where pupils are visiting something that is called the Fertilizing Room, because women are not giving birth anymore. Birth is a completely technical and mechanical process that is taking place in factories. And with this in mind, suddenly I started to just imagine a situation more in relation to the material. It was about the feeling that I wanted. I wanted to walk in a room among creatures that are now maybe developing towards birth. But the idea in all of the works, what I'm trying to do, unlike a written text, is to create an aesthetic situation that is many things at the same time so that some of them negate each other, and some of them work together. I was imagining this situation of cocoons that, whatever creatures are inside, will probably be very big. But at the same time, it also speaks very much the language of meat, of pieces of meat that are hung to age or some sort of packages of something that we don't really know what is inside. Like the ropes: Some of them are more stretched, some of them are less, some of them are missing. The idea was to create a feeling that something is happening and that we don't really know where it started or where it's going. But we somehow have the opportunity to have a quick look like almost a frozen cinematic moment. That we suddenly are able to jump into a scene that is in the making. We don't know exactly what's going on, but we can almost sneak in, we're almost not allowed to be here, because no one is operating this machine.

Ö.Ö.D.: It's almost forgotten. Exactly. Yet here for us at the same time.

I.G.: Yes, exactly. So, this was the idea. And when I had this imagination of a room full of cocoons that are hung from the ceiling, that are held by ropes, I started to think of the material. It was a process of slowly trying to understand what would be the best material to use in order to achieve this imaginary vision, without really knowing if it was going to work. But to slowly understand what should be brought together in order to make it.

Ö.Ö.D.: This freedom I find very captivating in your work coming from the discursive background, but deciding to exercise it in the artistic gesture, creating works and not having obsessions towards particular materials or being loaded with the history of it and having this freehand approach in terms of trying and finding what would work for you in order to express the sensuality and emotionality that you were talking about. To go into detail a little bit, for example, for the piece that we're seeing in the middle, *Olympia*, how you do get to this in-between space, I mean, it's another in-between space. I would say all of your installations are in-between spaces. And here we have another one that we don't exactly understand if this is an anatomical table, if it's a museum, if it's an ethnographic situation, if it's an art gallery, so it's somewhere completely in between. And in a way, again, how you decide to go with the material I find quite important maybe to also explain and delve into here.

I.G.: For *Olympia* I imagined many different body pieces, and they specifically refer to two sculptures by Arno Breker, who was really the star of the Nazis. Two of his biggest sculptures stand today in the Olympic Stadium of Berlin, the *Siegerin* and the *Zehnkämpfer*. A woman and a man, they both stand naked and represent some sort of ideal of the imaginary Aryan race. This idea is part of what the diagram is about, an obsession with the perfection of the body, the idea of the moment, in which this search for perfection is becoming destructive and becoming evil. I wanted to create something that is some sort of a broken situation of what could have maybe been perfect but didn't really work. It can be a surgery room, it can be a depot of a museum, but it can also be in different moments of time. It can be towards something. Maybe these were dismantled already after it was clear they were wrong. Maybe they were vandalized. Or they were just these pieces that were saved after exactly such a situation or they're now being built towards something.

Here it was clear to me at a certain point that I wanted to work with plaster, which I never worked with. It was a situation of experimenting with molds, trying to understand what works better, what doesn't really work at all. And things became clear along the way, like deciding that some of the pieces will be internal organs like hearts and our brains. This is also about playing with the frame or with what visitors expect: If it is a depot of an archeological museum, hearts and brains should not be there. The idea is to always play with what you expect or with the narrative you give yourself at first, when you look at the thing and then suddenly you realize what you tried to give yourself as an answer doesn't really work. And again, the idea of experimentation—I was talking to a friend who told me that I have to try to work with wax, that it's an amazing material. I'm always very excited to just try to work with new materials, so I tried the thing with the wax, and indeed it was amazing. Suddenly the brains looked like they were actual soft tissues. Also the hearts are dipped in wax. It was a process of really learning along the way and looking and seeing if this was satisfying for me as a result of what I imagined would be the result or not.

Ö.Ö.D.: I find it very interesting that you choose to separate the brain and the heart. It kind of brings me back to that Cartesian discussion of separating mind and body from



Olympia (COR.145-PED.510), 2023
Metal, plaster, wax | Metall, Gips, Wachs
110 x 180 x 80 cm

each other, separating the brain and the heart from each other. And in very recent healing theories, for example, someone becoming very well-known like Gabor Maté, discusses how these concepts—what heart or mind is—are very blurry and not as well founded as we think. Especially in psychoanalytical positions or therapeutic conditions. We are now finding more and more that the gist is—rather than separation—about connection. That would give a sort of sense to the human spirit, which cannot, of course, be fully disclosed. Do you see something there in terms of playing with this division and trying to bring it together?

I.G.: Definitely yes. Also, in terms of the material itself, like the brain as a thing that has been studied for many centuries without really getting to what is actually happening inside in such a way that would allow to artificially reproduce it with all its complexities. The idea of making these brain pieces, is that in the end, they are simply stones, heavy plaster pieces, therefore, they are also a bit like the diagram, testifying their own failure because these brains are not good for anything. And so the idea of breaking with these kinds of traditions, as you say, also of this clear separation of the reason and the emotion, of the heart and mind. Definitely good and bad too.

Ö.Ö.D.: Exactly.

I.G.: For me it's very interesting to challenge these notions, to not take it for granted. I'm trying to think of a quick example. One of the elements in this diagram is Wernher von Braun, who was one of the leading SS officers and the head of the Nazi missile program. After the war he moved to the US and became the founder of the space program of the United States. In the 1950s he spoke about the "colonization of Mars", with these exact words. In 1975, he received a medal of honor of science of the United States. He was part of the founders of the program that set a goal to land on the moon. This for me is very interesting: Was he good or was he bad? Where is he in history? Is it good that he founded the space program? Is it good that he sent humanity to the moon? But maybe it's bad that he was actually an SS officer? This kind of obvious thing that we learn in school, "this is good and this is bad", is not working for me. And so again, these distinctions of brain and heart, good and bad, of fact and fiction, are things that I'm enjoying very much to play with.

Ö.Ö.D.: Indeed. That's where I wanted to bring the conversation to because I think the separation is about perfectionism. As you say, it is what leads us as humans to be stuck in the idea of good and evil. What is more evil, what is not so evil, creates almost like a kind of Disney fantasy world about the heroes and the traitors and completely missing the other parts of the story that actually make the real story. What does it mean for you in this kind of current environment, which is led by social media, I would say quasi-openness? As we know, it's also a very played out openness and to take a different position out of what is stated in terms of the good and the bad and the like and the dislike is not so easy. This space is also always about closing and affirming, closing the argument, not being able to discuss anymore, to make us reach this point where you cannot really ques-

tion anymore. These times everybody is so eager to reach this point where we cannot discuss anymore. And that's maybe what leads to our everyday fascism in different parts of the world. And what does it mean, to take a different position as someone coming from as your part of your personal and collective memory, coming from one of very heavy parts of human history, to take a position outside the good and the evil and like moving away from this mold and try to show us a different side of the story, maybe in a similar way to Hannah Arendt, as she was writing "Eichmann in Jerusalem"?

I.G.: Yes, interesting. I think one of the leading elements for me is the importance of doubt. The idea that whatever I'm thinking, whatever I'm sure of and I know, it's important to be confronted with something that would put me in a position that might make me question myself. Maybe I learned something that was actually not really true. Maybe I need to reconsider whatever I am believing that this is the absolute truth. I think that this is really one of the things I'm most excited about, when I'm trying to work. It is to raise or to allow the notion of doubt to take over somehow. To distance myself and oneself from some sort of a feeling that we hold the absolute truth in our hands.

Ö.Ö.D.: And not maybe take ourselves so seriously about this anyway.

I.G.: I think it's never a good idea to take ourselves too seriously, yes.

Ö.Ö.D.: In that regard, I would like to ask how we become part of the other stories that we are not actually part of? As someone who's been living in Germany and is engaged in the art scene for quite a while and practicing different ways of thinking in art. What are the ways for you to engage? There are stories that are not necessarily ours, but we are also implicated in those stories. And it's important to speak about those implications. So what are for you the more productive, playful, humorous ways to engage?

I.G.: I don't really have a clear answer to that. But for me, for example, this history that is in this diagram, some of it is very much German history, of which I am not part. As someone who has been living here and is, on a certain level, part of life here, I find it relevant and interesting to react to whatever I see around me. The question of what exactly I am allowed to react to is a good question. And for me, exactly as I said before, unlike a text that presents a line of arguments that leads to a conclusion, with these installations I'm more interested in starting a conversation. So people can attack me if they want or can be intrigued or can be bored or can be entertained. What I'm trying to do is to just start a conversation and it can lead to something very interesting and sometimes multi-layered. It doesn't have to, but for me, the way is to present questions or to somehow evoke hesitations through indirect means and not just give statements about the political situation.

Ö.Ö.D.: Or like talking about the black and white.

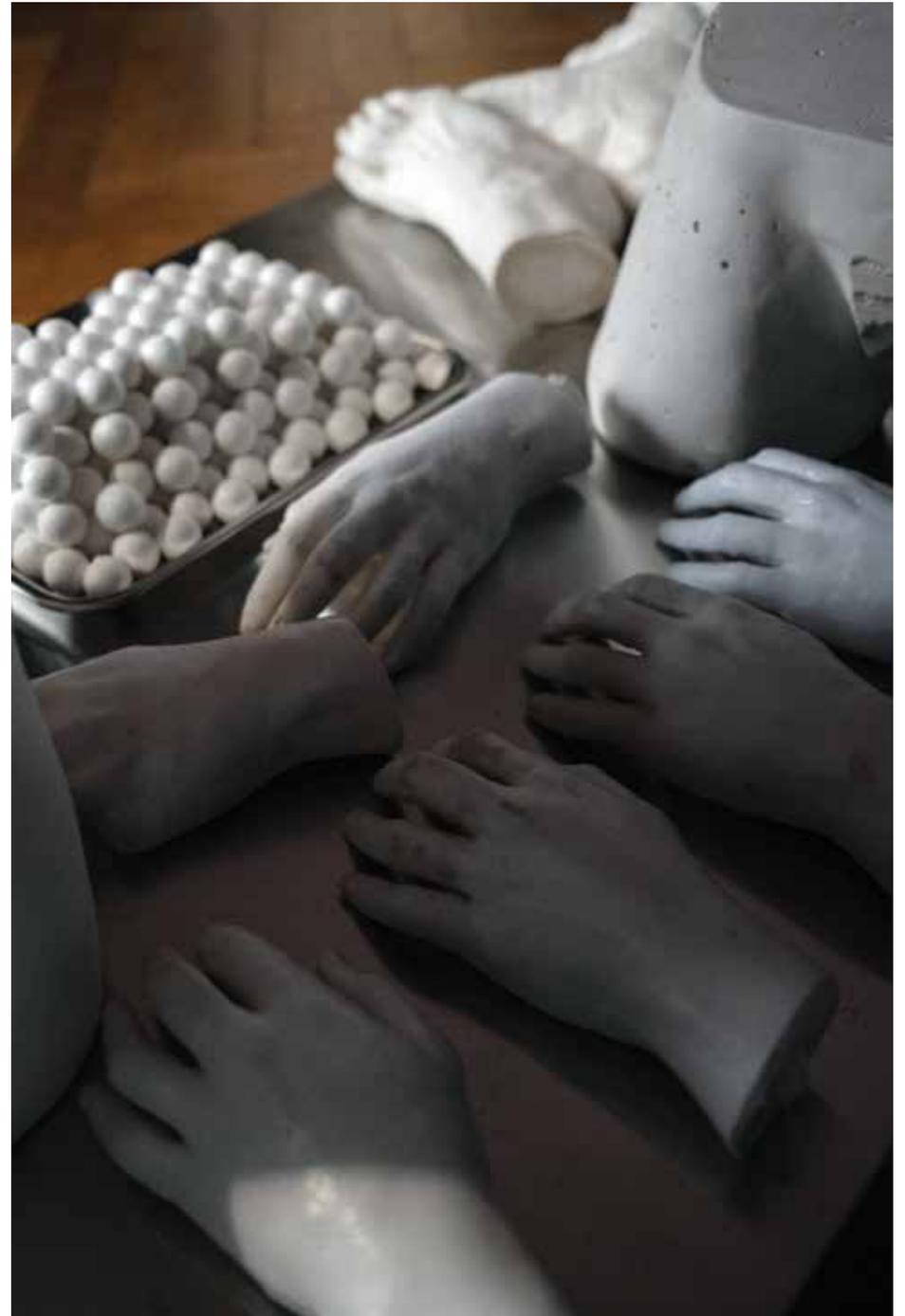
I.G.: Yes.

Audience: The whole exhibition space reminds me very much of an empty theatre stage. I was asking myself about the absence. Which elements are absent within the experience of going through the installations? Everything is very physical, very bodily, you feel like, "Can I wear these radiation suits"? Or "how heavy are the cocoons, can I touch them?" You're really part of the installation. And again, this moment in between, of frozen time, of the figures that are hinted at in all the installations but are actually not physically there. The way you were just talking about Clara Immerwahr. Our protagonist of committed suicide. Did you ever have the thought to give her a voice? Or to kind of give her a presence?

I.G.: Yes. So, actually at the beginning, I really planned that she would be a physical part of the exhibition. I had many different ideas and it was clear to me that she will be. But then I found a book, I think from the 1990s, that was published in Germany with an imaginary diary that she wrote. So what she would have written in her personal diary, and I read it and I was so horrified by this thing, because it was so didactic and it was putting words in her mouth that, I don't know, maybe she did use these words, but I have no idea. But it felt invasive. It was uncomfortable for me to read this. And I started to think that the fact that I have no access to her is something that I am more interested in. To feel that somehow, she is the initiator of this whole project, rather than I would insist on putting her here somewhere.

Audience: This notion of beyond good and evil, it reminded me of the quote: "Beyond good and evil. There's a field. I'll meet you there." It made me immediately think of these aesthetic choices, which you make a lot of in your choice of materials. Is there sometimes a point where you think: "This is what I want to show, this aspect of beyond good and evil"? I'm not sure what aesthetic aspects you consider belong to you. Do you intentionally create aesthetics that somehow point in that direction?

I.G.: I think that the idea of all the works is actually exactly this, that all of them, at least for me, evoke at the same time some sort of a bit of a dark feeling of something wrong is happening, and at the same time, it's not only horrible and scary and depressing, it's also beautiful. There are also sweet elements in it. It is the idea of going beyond what is strictly bad or good. I try to somehow bring these notions together and allow them to struggle with each other constantly.



Die Autorität des Diagramms

Övül Ö. Durmuşođlu und Itamar Gov im Gespräch

Övül Ö. Durmuşođlu: Wir sind schon seit langem neugierig auf unsere jeweiligen Arbeiten, und dies ist ein wunderbarer Anlass, zusammenzukommen und über die politischen Verwicklungen der Moderne zu sprechen. Heute möchten wir in das Universum dieser Ausstellung reisen, die meiner Meinung nach Itamars materielle und diskursive Interessen und die Art und Weise, in der er experimentiert, treffend repräsentiert. Wir werden den theoretisch-historischen Hintergrund der Ausstellung erkunden, der neben dem Textil, Gips oder Wachs, die wir um uns herum sehen, das Material seiner Praxis bildet. Als wir darüber gesprochen haben, wie wir uns durch dieses Gespräch bewegen sollen, begannen wir, wie von selbst, mit dem Diagramm, das sich am Eingang der Ausstellung befindet. Als ein Element der Ausstellung, aber auch als ein Prisma, durch das man die gesamte Ausstellung wahrnimmt. Diesen schmalen Grat zwischen Fakt und Fiktion, Täuschung und Wahrheit, und wie eigentlich ein Diagramm als scheinbar vertrauenswürdigste Darstellung wissenschaftlicher Objektivität wahrgenommen wird.

Die Frage nach Objektivität ist ganz entscheidend in einer Zeit, die wir meist als Post-Wahrheit bezeichnen, in der viele Konzepte, die in den letzten 200, 300 Jahren als selbstverständlich hingenommen wurden, ineinander kollabieren und die Grenzen zwischen diesen Konzepten völlig verschwimmen. In diesem besonderen politischen Moment können viele neue Dinge entstehen. Ich möchte mich auf Gramscis Begriff des Interregnums beziehen, wenn das Alte zusammenbricht und das Neue um seine Entstehung ringt. Doch gerade in diesem Zwielficht sehen wir, viele Monster auftauchen. Itamar, lass uns mit der Frage beginnen, wie du dazu gekommen bist, deine Diagramme und Mind-Maps zu erstellen. Woher kam die Idee für das Diagramm? Und in welcher Spielart verwirklicht es sich in deiner Praxis?

Itamar Gov: Ja, ich würde sagen, es kam recht unerwartet auf. Meine Projekte beginnen normalerweise mit einem Detail, einer Art von kleiner Geschichte, einer Person oder einem Objekt – einem Element, das in gewisser Weise nicht als besonders wichtig gilt, oder zentrales Teil eines Narrativs ist, durch das wir Geschichte wahrnehmen. Und über dieses kleine Detail versuche ich zu graben und zu sehen, wohin mich diese Erkundung vielleicht führen kann. In diesem Fall war es die Geschichte von Clara Immerwahr. Ausgehend von ihrer Lebensgeschichte und dem Akt ihres Suizids, habe ich mir erlaubt in viele unterschiedliche Richtungen innerhalb der Welt der Wissenschaft und Forschung zu reisen, auf der Suche nach Momenten, in denen Ethik und Fortschritt kollidierten. Dabei

realisierte ich, dass womit auch immer ich mich beschäftigte, ob mit den Alchemisten des 18. Jahrhunderts oder der Erschaffung von Roboter-Hunden zu Beginn der 2000er, es immer eine Art von Obsession oder Faszination mit der Idee der Perfektionierung des Körpers gibt. Und in vielen Fällen, hatte ich das Gefühl, dass es einen Moment gab, in dem die Dinge zu weit gingen. Wo der Wille, etwas Besseres, Stärkeres, Effektiveres zu schaffen, tatsächlich zu etwas Destruktivem führte.

Bei dem Versuch, etwas Ordnung in meine Gedanken zu bringen, habe ich begonnen, diese Momente und Figuren zu visualisieren, um zu verstehen, was wohin gehörte und wie das eine zum anderen führte. Das wurde sehr schnell zu komplex für ein klares, lineares Narrativ. Durch diese sehr praktische Einsicht begeisterte ich mich mehr und mehr für die Idee eines in gewisser Weise gescheiterten Diagramms. Die Idee, dass Geschichte etwas besonders Chronologisches ist, hat natürlich etwas Künstliches. So begann ich, begeistert mit der Autorität des Diagramms zu spielen. Mit der Idee, dass ein Diagramm dazu dient, Antworten zu geben, das angeblich, wenn du das Diagramm nur gut genug studiert hast, du verstehst, was passiert ist.

Anfangs wollte ich das Format des Diagramms nutzen, nur um zu beweisen, wie sehr es versagt hatte. Ich fing an, viele unterschiedliche Details zu finden, die all die Elemente des Diagramms miteinander in unerwarteter Weise verbinden. Und als ich über die tatsächlichen Arbeiten für die Ausstellung nachdachte und umso tiefer in diese vielen Geschichten eintauchte, begann sich in meinem Kopf eine Art Fabrik der Körper zu etablieren. Mit der Idee, dass Menschen seit jeher besessen sind von der Perfektion des Körpers und zu verstehen versuchen, wie man etwas schaffen kann, das besser ist als wir Menschen oder ein Ideal zu haben, das viel besser, viel perfekter ist als wir. Ich begann, mir etwas vorzustellen, dass diese Dinge zusammenbringt, ohne eine Art der Illustration zu sein. Es geht nicht darum, wie diese Momente der Geschichte ausgesehen haben könnten, sondern um eine imaginäre Situation, in der wir uns befinden. Eine Situation in der es um die Erschaffung oder Produktion von Körpern, von Kreaturen geht.

Ö.Ö.D.: Das bringt mich zur Nicht-Linearität und Periodisierung der Geschichte, der modernen Geschichte. Ariella Azoulay diskutiert über das Konstrukt dieser Periodisierung, das im Grunde dazu da ist, uns von dem zu distanzieren, was tatsächlich passiert. Durch



die Art und Weise, wie Menschen die Geschichte erschaffen, wird diese fast sterilisiert, und viele der Widerstände, viele der verschiedenen Bewegungen, die nicht Teil dieser Perioden sind, werden ausgelöscht. Und diese Perioden prägen auch unsere Sichtweise der Welt, unser Verständnis, unsere eigene Geschichte und zwingen uns, ihre Objektivität zu akzeptieren. Doch in dem Diagramm, das du uns unterbreitest, sind es Fakten und Fiktion.



Es verfolgt einen spielerischen Ansatz und beginnt zu hinterfragen, wie der menschliche Verstand funktioniert. Eine andere Referenz, die wir besprochen haben und die mir Itamars Diagramm in Erinnerung rief, ist der frühe indoeuropäische Sprachstammbaum, die Stammbaumkonstruktion von August Schleicher. Das war ungefähr zu der Zeit, als die Rassentheorie aufkam und es viele Spekulationen darüber gab, wo die menschliche Zivilisation beginnt, wie Rassen in Erscheinung treten und welche Sprachen diese Rassen sprechen. Eines der wichtigsten Diagramme dieser Zeit beschreibt die Rasse, die Rasseneinteilung und dann auch die Sprachen, die entsprechend entstehen. Und dann sehen wir auch Diagramme in vielen der bisherigen Verschwörungstheorien, in postfaktischen Zeiten, die auch manchmal sehr real werden, wie dieser vermeintliche Staatsstreich, den wir auch in Deutschland kürzlich erlebt haben. Eine andere Sache ist natürlich das, was im Kapitol mit den Trump-Fans passiert ist, und ähnlich dem, was die Bolsonaro-Fans in Brasília aktiviert haben. Diese Handlungen entspringen auch den Schemata, den Diagrammen, die die Menschen für wahr halten. Und in diesen Momenten beginnen wir sie zu bemerken, wenn die Dinge zu weit

gehen. Die Diagramme sprechen tatsächlich über diese Dinge, die die menschliche Geschichte ausmachen, worüber wir aber eigentlich nicht reden wollen.

I.G.: Ich denke die Vorstellung, dass ein Diagramm in gewisser Weise Wahrheit enthält oder eine sehr gut erforschte Wahrheit darstellt, die uns in irgendeiner Weise bei unserem Handeln leiten sollte, ist sehr interessant. Und dass du erwähnst, dass verschiedene Gruppen ihre eigenen Diagramme haben und jede von ihnen ihrem eigenen Diagramm folgt, ist spannend. Das ist, denke ich, ein guter Grund, sich an diesem Spiel der Diagramme zu beteiligen und eigene Diagramme zu haben.

Ö.Ö.D.: In der Ausstellung kommen wir sehr schnell in den körperlich erfahrbaren Raum mit all den tatsächlichen Werken, die wir um uns herum sehen. Für mich geht es darum, wie eine ähnliche Denkweise, eine kapitalistische, rassistische, modernistische Einstellung, die sich vom Körper trennt und den Körper als abgetrenntes Objekt, als Raum des Experimentierens behandelt, um des Wachstums, der Effizienz und der Wahrheit willen. Und wie du uns in diesen Raum einlädst, auf humorvolle und spielerische Weise, Distanz zu dieser Trennung einzunehmen. Ist das ein roter Faden, wie du dich konfliktreicher Geschichte näherst? Denn ich denke, dass die Grundlage deiner Arbeit darin besteht, Geschichten zu behandeln, keine Angst davor zu haben, hineinzugehen, in schwierige Geschichten, konfliktreiche Geschichten, und darin einen Weg zu finden, zu versuchen, eine Position darin zu schaffen. Können wir zum Beispiel sagen, dass diese Einstellung, über den Geist und den Körper in dieser Konstruktion nachzudenken, einer der Fäden ist, die dir dabei helfen?

I.G.: Vielleicht werde ich von Natur aus von den etwas schwereren, komplexeren Themen angezogen. Ich bin sehr daran interessiert diese irgendwie zu dechiffrieren. Aber ich will in meinen Arbeiten in keiner Weise didaktisch sein. Es liegt nicht in meinem Interesse zu sagen, dass etwas falsch ist oder so etwas in dieser Art. Es interessiert mich viel mehr, mich auf eine Art mit diesen Themen auseinanderzusetzen, die viele verschiedene Lesarten erlaubt. Wie du sagst, das Diagramm ist am Eingang der Ausstellung, es ist in gewisser Art ein willkommen heißendes Element.



Ö.Ö.D.: Eine willkommene Verwirrung.

I.G.: Genau. Aber es soll auch nicht einschüchtern. Für mich ist es interessanter mit solchen Themen einen ambivalenten Umgang in meiner Arbeitsweise zu finden, indem ich mit Materialien, Emotionen, unterschiedlichen Assoziationen arbeite, anstatt etwas zu schaffen, das sagt: „Das ist das“, „diese führt zu jenem“ und „das ist das Resultat“. Und all dies veranschaulicht genau dieses Argument bzw. diese These. All die Werke hier tragen diese vielschichtigen Aspekte in sich. Sie beziehen sich alle auf schwere Momente, das kann man sagen. Aber letzten Endes sind sie offen genug, dass eine Person in der Lage ist, sie in ihrem eigenen Kopf so zu vervollständigen, wie sie es will. Ich bin viel mehr daran interessiert



eine visuelle oder ästhetische Situation zu schaffen, die jemand vor allem erleben, statt verstehen kann. In diesem Sinne ist es wichtig für mich, dass jede der Arbeiten funktioniert, auch wenn man das Diagramm nicht gesehen hat, ohne Vorwissen. Ich finde es nur dann interessant, wenn es auch eine ästhetische und emotionale Erfahrung ist, nur das Werk zu erleben, das einen neugierig machen kann oder wütend oder einen zum Lachen bringt, oder was weiß ich. Das kann zum Nachdenken oder Diskutieren verleiten oder dazu, verschiedene Ideen zusammenzuführen.

Ö.Ö.D.: Können wir sagen, dass diese gesunde und verspielte Distanz, die du einnimmst, wenn es darum geht, einen Punkt zu setzen oder eine Wahrheit zu benennen, dich zu deiner künstlerischen Praxis bringt?

I.G.: Ich habe Kunst nicht studiert und auch nicht als Künstler begonnen, sondern ich habe einen theoretischen, akademischen Hintergrund: Nach der Universität habe ich hauptsächlich in kuratorischen Projekten gearbeitet. Und eines der Dinge, mit denen ich zunehmend unzufrieden war, war die Position, Antworten zu geben, in irgendeiner Weise eine Reihe von Argumenten zu entwickeln, die zu einer Schlussfolgerung führen. Allmählich war ich viel begeisterter von der Möglichkeit, an etwas zu arbeiten und es in einen Raum zu stellen, damit es der Anfang einer Diskussion sein kann und die eigentliche Frage sein würde. Ich war viel mehr von der Idee begeistert, ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, die auch zu Dingen führen könnten, die ich nicht wirklich plane.

Ö.Ö.D.: Wie zum Beispiel deine Arbeit *The Nursery*, die sehr dystopische Science-Fiction Anklänge hat, man kann wirklich an *Matrix* denken, wo man diese Brutstätte von Menschen sieht, die in einem Kokon sind und dann aus diesen herauskommen. Es gibt verschiedene Momente in der Science-Fiction Geschichte mit ähnlichen Vorlieben. Ich bin sehr neugierig darauf, zu erfahren wie du zu dem besonderen materiellen Aspekt deiner Installation kommst, während du darüber nachdenkst, mit einem Argument zu spielen. Ein Argument nicht abzuschließen und dem Publikum Raum zu geben, darin zu sein.

I.G.: Meine Idee entwickelte sich langsam in die Richtung einer Fabrik von Lebewesen oder Körpern, eine Art Labor, aber in einem häuslichen Raum. Denn ich fand bereits den Titel von Clara Immerwahr's Vorlesung: *Chemistry and Physics in the Household* absurd. Und das öffnete mir die Tür zu vielen unterschiedlichen Spielarten sowohl mit den absurden als auch den sehr ernstesten Teilen der Geschichte umzugehen. Ich stellte mir vor, was in einer solchen Fabrik sein würde. Auslöser dieser Idee war die *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley. In dessen Eröffnungsszene gibt es eine Schulführung, bei der die Schüler*innen einen Raum besichtigen, der "Fertilisationsstation" genannt wird, weil die Frauen nicht mehr gebären. Die Geburt ist hier ein rein technischer und mechanischer Prozess, der in Fabriken stattfindet. Und plötzlich, mit diesem Gedanken im Hinterkopf, stellte ich mir eine Situation mehr in Bezug auf das Material vor. Ich wollte ein bestimmtes Gefühl vermitteln. Ich dachte an einen Raum voll Kreaturen, die dabei sind, sich in Richtung Geburt zu entwickeln. Letztlich geht es mir darum, im Gegensatz zu einem geschriebenen Text, eine ästhetische Situation zu schaffen, die viele Dinge gleichzeitig sein kann oder ist, so dass einige von ihnen sich

gegenseitig aufheben und einige von ihnen zusammenwirken. Wenn ich mir die Situation mit den Kokons vorstelle, sind die wie auch immer gearteten Kreaturen darin, vermutlich ziemlich groß. Aber zur selben Zeit sprechen sie auch die Sprache des Bildvokabulars von Fleisch, von Fleischstücken, die zum Reifen aufgehängt werden, oder von Verpackungen, von denen wir nicht wirklich wissen, was es ist. Wie die Seile, manche von ihnen sind mehr, manche weniger gespannt, manche fehlen. Ich wollte ein Gefühl schaffen, dass etwas passiert, etwas von dem wir nicht wirklich wissen, wo es anfängt und wo es hinführt. Wir haben die Möglichkeit, einen schnellen Blick darauf zu werfen, fast wie ein eingefrorenes cineastisches Moment; dass wir plötzlich in eine Szene, die gerade im Entstehen ist, eintauchen können. Wir wissen nicht genau, was passiert, aber wir können uns hereinschleichen. Es ist uns nicht wirklich erlaubt hier zu sein, denn es gibt niemanden, der die Maschine bedient.

Ö.Ö.D.: Es ist fast vergessen und trotzdem gleichzeitig hier für uns.

I.G.: Das war die Idee. Und als ich diese Vorstellung von einem Raum voller Kokons hatte, die von Seilen gehalten von der Decke hängen, dachte ich über die Materialien nach. Es war ein Prozess, in dem ich allmählich versucht habe, zu bestimmen, welches Material am besten geeignet wäre, um diese imaginäre Vision zu verwirklichen, ohne wirklich zu wissen, ob es funktionieren würde. Es ging mir darum, langsam zu verstehen, was, um es zu erschaffen, zusammengebracht werden sollte.

Ö.Ö.D.: Diese Freiheit finde ich sehr fesselnd in deiner Arbeit, von deinem diskursiven Hintergrund ausgehend zu entscheiden und es im Grunde in einer künstlerischen Geste umzusetzen, eine Arbeit zu erschaffen und dabei keine Besessenheit gegenüber einem bestimmten Material zu haben oder von dessen aufgeladener Geschichte. Diese freie Herangehensweise in Bezug auf das Ausprobieren und Finden dessen, was für dich funktionieren würde, um die Sinnlichkeit und Emotionalität, von der du sprachst, auszudrücken. Um ein wenig ins Detail zu gehen, zum Beispiel bei dem Stück, das wir in der Mitte sehen, *Olympia*, wie kommt man zu diesem Zwischenraum, ich meine, es ist ein weiterer Zwischenraum. Ich würde sagen, alle deine Installationen sind Zwischenräume. Und hier haben wir einen weiteren Zwischenraum, von dem wir nicht genau wissen, ob es sich um einen anatomischen Tisch, ein Museum, eine ethnografische Situation oder eine Kunstgalerie handelt, er liegt also irgendwo dazwischen. Und in gewisser Weise finde ich es auch wieder wichtig, zu erklären und zu vertiefen, wie man hier mit dem Material umgeht.

I.G.: Für *Olympia* habe ich mir viele verschiedene Körperteile vorgestellt, die sich speziell auf zwei Skulpturen von Arno Breker beziehen, der ein Star der Nazis war. Zwei seiner größten Skulpturen stehen heute im Olympiastadion in Berlin, die *Siegerin* und der *Zehnkämpfer*. Eine Frau und ein Mann, die beide nackt sind und eine Art Ideal der imaginären arischen Rasse darstellen. Diese Idee ist Teil dessen, worum es in dem Diagramm geht, der Besessenheit von der Perfektion des Körpers, die Idee des Augenblicks, in dem dieses Streben nach Perfektion zerstörerisch und böse wird. Ich wollte etwas schaffen, das eine Art gebrochene Situation darstellt, die vielleicht perfekt hätte sein können, aber nicht wirklich funktioniert hat. Es kann sich um einen Operationssaal

handeln, es kann ein Depot in einem Museum sein, es kann auch zu verschiedenen Zeitpunkten sein. Es kann auf etwas ausgerichtet sein. Vielleicht wurden sie bereits abgebaut, nachdem klar war, dass sie falsch waren. Vielleicht gab es Vandalismus. Oder es waren einfach diese Stücke, die nach genau so einer Situation gerettet wurden, oder sie werden gerade aufgebaut.



An einem gewissen Punkt war mir klar, dass ich hier mit Gips arbeiten wollte, was ich noch nie zuvor getan hatte. Es war eine Situation, in der ich mit Formen experimentierte und versuchte zu verstehen, was gut funktioniert und was nicht. Und manches wurde mir während dieses Prozesses klar, wie zum Beispiel die Entscheidung, dass manche der Stücke innere Organe sein würden, wie Herzen oder unser Gehirn. Es ging auch darum, mit dem Rahmen zu spielen oder besser mit dem, was die Besucher*innen erwartet. Wenn es das Depot eines Archäologischen Museums ist, sollten Herzen und Gehirne nicht mit dabei sein. Die Idee ist immer, mit dem zu spielen, was man erwartet, oder mit der Erzählung, die man sich im ersten Moment zusammenreimt, wenn man Dinge betrachtet und einem plötzlich bewusst wird, dass das, was man sich als Antwort zu geben versucht hatte, nicht funktioniert. Und wieder die Idee des Experimentierens. Ich sprach mit einem Freund, der mir erzählte, dass ich unbedingt mit Wachs arbeiten müsste, was für ein tolles Material das sei. Ich bin immer sehr aufgeregt, wenn ich versuche, mit neuen Materialien zu arbeiten, also habe ich die Sache mit dem Wachs ausprobiert, und es war wirklich erstaunlich. Plötzlich

sah das Gehirn aus, als wäre es aus tatsächlichen Weichteilen. Und auch die Herzen sind in Wachs getaucht. Es war also ein Prozess, bei dem ich wirklich etwas gelernt habe, und gesehen habe, ob ich mit dem Ergebnis zufrieden bin, das ich mir vorgestellt hatte, oder nicht.

Ö.Ö.D.: Ich finde es sehr interessant, dass du dich entschieden hast, das Gehirn und das Herz voneinander zu trennen. Das bringt mich zurück zu der kartesischen Diskussion über die Trennung von Geist und Körper, die Trennung von Gehirn und Herz. Und in den neueren Heilungstheorien, zum Beispiel bei jemandem, der sehr bekannt geworden ist, wie Gabor Maté, der darüber diskutiert, wie diese Konzepte – was das Herz ist, was das Gehirn ist – sehr verschwommen sind, auch in den meisten psychoanalytischen Positionen

oder therapeutischen Bedingungen. Und doch stellen wir jetzt mehr und mehr fest, dass das Wesentliche die Verbindung und nicht die Trennung ist. Das würde dem menschlichen Geist eine Art Sinn geben, der natürlich nicht vollständig offengelegt werden kann. Siehst du darin eine Möglichkeit, mit dieser Trennung zu spielen und zu versuchen, die Dinge zusammenzuführen?

I.G.: Unbedingt, ja. Auch in Bezug auf das Material selbst, wie zum Beispiel das Gehirn als etwas, das viele Jahrhunderte lang untersucht wurde, ohne dass man wirklich herausgefunden hat, was im Inneren passiert. Der Gedanke diese Gehirne zu schaffen, die im Endeffekt nur Steine sind, schwere Gipsstücke, lässt an das Diagramm denken; sie sind Zeugnis ihres eigenen Versagens, denn diese Gehirne sind zu nichts gut. Und so geht es darum, mit diesen Traditionen zu brechen, wie du sagst, auch mit dieser klaren Trennung von Verstand und Gefühl, von Herz und Verstand. Definitiv. Ich meine, auch von Gut und Böse.

Ö.Ö.D.: Genau.

I.G.: Für mich ist es sehr interessant, diese Vorstellungen zu hinterfragen, sie nicht als selbstverständlich hinzunehmen. Ich versuche ein kurzes Beispiel zu finden. Eines der Elemente in diesem Diagramm ist Werner von Braun, der einer der führenden SS-Offiziere und der Leiter des nationalsozialistischen Raketenprogramms war. Nach dem Krieg ging er in die USA und wurde zum Begründer des Raumfahrtprogramms der Vereinigten Staaten. In den 1950er Jahren sprach er über die „Kolonisierung des Mars“, mit genau diesen Worten. Im Jahr 1975 erhielt er die Ehrenmedaille der Wissenschaft der Vereinigten Staaten. Er gehörte zu den Gründern des Programms, das die Landung auf dem Mond zum Ziel hatte. Für mich ist das sehr interessant: War er gut oder war er schlecht? Wo steht er in der Geschichte? Ist es gut, dass er das Raumfahrtprogramm gegründet hat? Ist es gut, dass er die Menschheit auf den Mond geschickt hat? Aber vielleicht ist es schlecht, dass er tatsächlich ein SS-Offizier war? Diese Art von offensichtlichen Dingen, die wir in der Schule lernen, „das ist gut und das ist schlecht“, funktioniert für mich nicht. Und so spiele ich mit den Unterscheidungen zwischen Hirn und Herz, gut und schlecht, Fakt und Fiktion.



Ö.Ö.D.: Tatsächlich wollte ich die Unterhaltung zu genau diesem Punkt bringen, denn ich denke, dass es bei dieser Trennung um Perfektion geht. Wie du sagst, es ist das, was uns Menschen dazu bringt, in der Vorstellung von Gut und Böse zu verharren. Was ist böse, was ist nicht böse, und schaffen wir fast eine Art Disney-Fantasiewelt über die Held*innen und die Verräter*innen und verpassen vollkommen die anderen Momente der Geschichte, die eigentlich die Geschichte ausmachen. Was bedeutet es für dich in dieser Art von Umfeld, das von den sozialen Medien angeführt wird, in dieser, ich würde sagen, quasi Offenheit? Wie wir wissen, ist es auch eine sehr gespielte Offenheit und nicht so leicht aus dem, was gesagt wird, dem Guten und dem Schlechten und dem Gefallen und dem Nichtgefallen, eine andere Position einzunehmen. Dabei geht es auch immer darum die Behauptung zu schließen, das Argument zu schließen, nicht mehr diskutieren zu können, also diesen Punkt zu erreichen, wo man nicht mehr wirklich hinterfragen kann. Und alle sind so erpicht darauf, diesen Punkt zu erreichen, an dem wir nicht mehr diskutieren können. Und das ist vielleicht das, was zu unserem alltäglichen Faschismus führt. Und was bedeutet es, für jemanden wie dich mit dem kollektiven Gedächtnis verbunden, hervorgehend aus einem der schwersten Teile der Menschheitsgeschichte, eine Position jenseits von Gut und Böse einzunehmen und sich von dieser Form zu entfernen und zu versuchen, uns eine andere Seite der Geschichte zu zeigen, vielleicht in ähnlicher Weise wie Hannah Arendt als sie „Eichmann in Jerusalem“ schrieb?

I.G.: Ich denke, eines der leitenden Elemente für mich ist das Zweifeln. Der Gedanke, dass was auch immer ich denke, worüber ich mir sicher bin, ich mich mit etwas konfrontiere, das mich in eine Situation bringen kann, in der ich mich hinterfragen muss. Vielleicht muss ich eine Überzeugung, an deren absolute Wahrheit ich glaube, noch einmal überdenken. Ich glaube, das ist wirklich eines der Dinge, für die ich mich am meisten begeistere, wenn ich versuche zu arbeiten. Es geht darum, den Begriff des Zweifels zu erheben oder zuzulassen, dass er irgendwie die Oberhand gewinnt. Sich selbst von dem Gefühl zu distanzieren, die absolute Wahrheit in den Händen zu halten.

Ö.Ö.D.: Und sich vielleicht selbst dabei nicht zu wichtig zu nehmen.

I.G.: Ich denke, es ist nie eine gute Idee, sich selbst zu wichtig zu nehmen, ja.

Ö.Ö.D.: In diesem Zusammenhang möchte ich die Frage stellen, wie wir Teil der anderen Geschichten werden, von denen wir eigentlich kein Teil sind? Als jemand, der in Deutschland lebt und sich seit geraumer Zeit in der Kunstszene engagiert und verschiedene Arten des Denkens in der Kunst praktiziert. Welche Möglichkeiten gibt es für dich, dich zu engagieren? Es gibt Geschichten, die nicht unbedingt die unseren sind, aber wir sind auch in diese Geschichten verwickelt. Und es ist wichtig, über diese Verwicklungen zu sprechen. Was sind für dich die produktiveren, spielerischeren, humorvolleren Wege, sich einzubringen?

I.G.: Darauf habe ich wirklich keine klare Antwort. Zum Beispiel haben wir die Geschichte im Diagramm, und es geht vor allem um deutsche Geschichte, von der ich kein Teil bin. Für mich, als jemandem der hier lebt und auf einer gewissen Ebene Teil des Lebens hier ist, finde ich es relevant und interessant, auf das zu reagieren, was ich um mich herum sehe.

Die Frage, worauf ich reagieren darf, ist eine gute Frage. Und wie ich bereits sagte, bin ich im Gegensatz zu einem Text, der eine Reihe von Argumenten präsentiert, die zu einer Schlussfolgerung führen, bei diesen Installationen eher daran interessiert, ein Gespräch zu beginnen. Was ich versuche, ist ein Gespräch zu beginnen, und das kann zu etwas sehr Interessantem und manchmal Vielschichtigem führen. Das muss nicht so sein, aber für mich besteht der Weg darin, Fragen zu stellen oder auf indirekte Weise ein Zögern hervorzurufen und nicht nur Aussagen über die politische Situation zu machen.

Ö.Ö.D.: Oder wie zum Beispiel über schwarz und weiß zu reden.

I.G.: Ja.

Publikum: Der ganze Ausstellungsraum erinnert mich an eine leere Theaterbühne. Mir stellt sich die Frage nach der Abwesenheit. Welche Elemente sind abwesend, wenn wir durch die Installationen gehen? Alles ist sehr physisch, sehr körperlich, man fragt sich: „Kann ich diese Strahlenschutzanzüge tragen?“ Oder: „Wie schwer sind diese Kokons, kann ich sie berühren?“ Man ist wirklich Teil der Installation. Und wieder dieser Moment des Dazwischenseins, von gefrorener Zeit, von den Figuren, auf die die Installationen verweisen, die aber eigentlich nicht physisch da sind. Und die Art wie du gerade über Clara Immerwahr gesprochen hast, unserer Protagonistin, die Suizid beging. Hast du je darüber nachgedacht, ihr eine Stimme zu geben? Oder eine Art von Präsenz?

I.G.: Ja, zu Beginn habe ich wirklich geplant, dass sie eine physische Präsenz in der Ausstellung haben sollte. Ich hatte viele unterschiedliche Ideen und es war klar für mich, dass sie es sein würde. Aber dann habe ich ein Buch gefunden, ich denke aus den 1990ern, das in Deutschland als ein imaginäres Tagebuch veröffentlicht wurde. Also was sie in ein persönliches Tagebuch geschrieben hätte, beim Lesen war ich so entsetzt davon, weil es so didaktisch war und ihr Wörter in den Mund legte. Es hat sich so invasiv angefühlt. Es war unangenehm für mich, es zu lesen. Und ich habe gedacht, dass der Umstand, dass ich keinen Zugang zu ihr habe, etwas ist, das mich mehr interessiert. Zu fühlen, dass sie in gewisser Weise die Initiatorin von diesem ganzen Projekt ist, anstatt dass ich sie hier irgendwo hereinbringe.

Publikum: Diese Vorstellung von jenseits von Gut und Böse erinnerte mich an die Redensart: „Jenseits von Gut und Böse.“ Das hat mich sofort an die ästhetischen Entscheidungen denken lassen, von denen du in der Wahl deiner Materialien viele triffst. Gibt es manchmal einen Punkt, an dem du denkst: „Das ist es, was ich zeigen möchte, diesen Aspekt von jenseits von Gut und Böse“? Ich bin mir nicht sicher, welche ästhetischen Aspekte du als zu dir gehörig betrachtest. Schaffst du absichtlich eine Ästhetik, die irgendwie in diese Richtung weist?

I.G.: Ich denke, dass die Idee aller Arbeiten genau das ist, dass sie alle, zumindest für mich, gleichzeitig eine Art dunkles Gefühl hervorrufen, dass etwas Falsches passiert, und gleichzeitig ist es nicht nur schrecklich und beängstigend und deprimierend, sondern auch schön. Es geht darum, über die strikte Trennung von Gut und Böse hinauszugehen. Ich versuche, diese Begriffe zusammenzubringen und ein ständiges Ringen zuzulassen.

Aus dem Englischen übersetzt von Charlotte Gruber



Olympia (CER.810), 2023
Metal, plaster, wax | Metall, Gips, Wachs
90 x 70 x 40 cm

The Politics of Necroaesthetics in Itamar Gov's Practice

Sonia D'Alto

"The ghost demands your attention. The present wavers. Something will happen. What will happen, of course, is not given in advance, but something must be done."¹

Entering the solo show of Itamar Gov titled *Chemistry and Physics in the Household*, you are immediately immersed in a sort of cinematic atmosphere. The low artificial light combined with the gallery walls' shade of Prussian Blue takes the audience towards a rarefied ambiance, composed of many scenes to traverse. Each room never presents a complete picture, a sense of waiting is evoked. Whereas the installations in each room are not entirely waiting room sensations, they are waiting for someone to bring them to life. This can happen precisely through the involvement of the visitor's body in the space and through the notions of the body that the artworks suggest. Each installation whispers a secret gesture, is a sort of frozen surrounding—an eerie environment. By crossing the threshold of the exhibition, our gaze falls upon a diagram, again with the Prussian Blue palette in its background, a map charged with cross-references and unexpected relations of scientific discoveries, military technologies, and historical and literary publications. Almost at the center of an intricate historical-political-scientific entanglement of facts, the name Clara Immerwahr is repeated twice. First below her lecture series that gives the title to the show—*Chemistry and Physics in the Household* (1901)—and second below the mention of her suicide in 1915. Immerwahr, the first woman in Germany to ever receive a doctorate, was an esteemed chemist. Both her personal and professional life lead to her tragic demise. Her husband Fritz Haber, to whose research she contributed, received a Nobel Prize for Chemistry for his work in 1918, but when she came to know that the chemist's discoveries were used for military purposes, as a protest she decided to take her own life.

The exhibition departs from a small newspaper advertisement dating from 1901, announcing a lecture by Clara Immerwahr, titled *Chemie und Physik im Haushalt* that Gov expanded on in many other connections between alchemy and science, historical events, and military-logistical improvements. For example, the publication *Splendor Solis*

¹ Avery F. Gordon: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

by Salomon Trismosin in 1582 is connected to the accidental invention of Prussian Blue (Berliner Blau) by alchemists Johann Konrad Dippel and Johann Jacob Diesbach in 1705, which in turn is linked to 1876, when Prussian Blue started being used by the European aristocracy to draw blue veins on the skin and get a whiter appearance, further connected to 1938 when domesticated silkworms were used in German schools to illustrate the logic of Eugenics. Coming back to the center of the map, Immerwahr's tragic fate is intertwined with the impact of her husband's discoveries: in 1914 Fritz Haber diverts his research from field fertilizers to chemical weapons and in 1915 the first live test of a military gas attack takes place, followed by Immerwahr's suicide.

In 1918 Haber received the Nobel Prize for Chemistry and Haber's research is linked to other facts: in 1942 Prussian Blue residue could be found on the walls of the gas chambers in Auschwitz and Majdanek and in 2016, the World Health Organization lists Prussian Blue as an Essential Medicine for the treatment of radiation poisoning. Gov's diagram includes many other arrows that link references and interconnected events, all witnessing modern experiments in the laboratory preceded by alchemists' attempts of creating life, eventually used for military and chemical purposes, often scary and controversial, horrific and unexpected. From the accidental creation of Prussian Blue to the beauty secrets of the European aristocracy; Nazi ideologies of a perfect human body; the Space Race and the colonization of Mars; cloning, automatons and robotic utopias. The intricate nets of the diagram resonate with the words of the scientist who invents the 'creature' in the novel by Mary Shelley: *Frankenstein*—also mentioned in Gov's artwork. Before he dies, Victor Frankenstein pronounces: "seek happiness in tranquility and avoid ambition." But human technological ambition reaches far and grows fast, as witnessed by technological prototypes and scientific advancements.

Thus, at the edge of Gov's map two last references are illustrated: *Dolly the Sheep* (1996), and *BigDog* by Boston Dynamics (2005). The body, reduced to a miserable mechanic ensemble in order to adhere to the law and morality of Modern Era sovereignty, has been submitted to a 'proliferation of technologies of death' to forge humanist modernity. This violent process is characterized by subjugating others and creating a scale of privileged humans who relegated to slavery and exploitation of the bodies of black and female humans, non heterosexual and unhealthy bodies, and animals.



Artemis and Apollo, 2023

2 aluminized fireproof suits, metal wire, laundry pegs |
2 feuerfeste Anzüge aus Aluminium, Metalldraht, Wäscheklammern
Variable Dimensions | variable Maße



As philosopher and writer Paul B. Preciado puts it: "If the animal was one day conceived of and treated as a machine, the machine became little by little a technoanimal living with technoliving animals. The machine and the animal (migrants, bodies, pharmacopornographics, children of the sheep Dolly, electronumerical brains) constitute themselves as the new political subjects of the animalism to come."² And indeed, within the exhibition surprisingly appears an electromechanical sibling of Dolly, a prototype of a bionic sheep, with an uncanny resemblance to BigDog. With its physical presence and its gazing through the window, it crystallizes ambiguities of notions of future social transformations and promises of progress.

The entire exhibition creates a mesmerizing domestic laboratory, where interwoven mechanical entities and living tissue, questionable mythologies of progress and technological utopias, are intertwined in a net of alchemical archetypes. For alchemy, the search for knowledge and truth coincides with the creation of gold, that's why alchemy has had a major impact on the history of economics and its promises to society. As Mircea Eliade writes: "Alchemists [...] anticipated the essence of the ideology of the modern

² Paul Beatriz Preciado: *Feminism Beyond Humanism. Ecology Beyond the Environment*, translation, originally published in the French newspaper *Liberation* (26/09/2014).



world."³ Gov's show constructs an ambiance where the timeline is articulated through distinct modern events, and the materiality of the bodies evokes a sense of disturbance concerning the notion of the human species and the progress of its 'civilization'. The artist investigates what remains of human phantoms hidden in scientific laboratories and cellars of history, creating, in a sophisticated way, traces and gaps, quantic homonyms of an (al-)chemical trajectory marked by military power, the fabric of social control and the ambiguities of historical truth. The whole show turns necropolitics into necro aesthetics. Although Gov doesn't touch on this point in his artwork, the story of Prussian Blue traces back also an aesthetic one: the alchemical invention of this specific artificial produced blue pigment by Dippel and Diesbach replaced the expensive lapis lazuli used for pigmentation and immediately was widely used in oil paints, watercolor, and dyeing. Its use spread quickly in Europe, first amongst German painters, and soon also amongst Flemish, English, French, and Italian artists. It was almost obsessively employed by Picasso in his blue period, and largely used by the Japanese painter Hokusai who replaced indigo blue with it. The story of the Prussian Blue can, indeed, expand and continue, as shown by the data collected by the artist, and if one follows its traces another myriad of trails, surprisingly enough, rhizomatically open up. But this is not the intention.

³ Mircea Eliade: *The Forge and the Crucible. The Origins and Structure of Alchemy*, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Despite a remarkable process of research, selection, and information gathered, the exhibition—and Gov's practice more generally—does not respond to what British art historian Claire Bishop recently defined as "Information Overload" in connection to research-based art. In her accurate critique, Bishop captures the knowledge, forms, and viewer's experiences of research-based art. She recognizes three phases crossing different decades and examines, in particular, its techniques of display, the relationship to knowledge and truth, visual saturation, the spectatorial labor, and a conflation of search, subjective speculations, and accumulations. She points out:

"In the first phase [...] knowledge aspires to be a new knowledge; [...] in the second phase [...] the viewer listens to or reads a narrative crafted by the artist. In the third phase [...] knowledge is the aggregation of preexisting data, and the work accordingly invites meta-reflection on the production of knowledge as truth. In each case, though, despite creating the look or *atmosphere* of research, artists are reluctant to draw conclusions. Many of these pieces convey a sense of being immersed— even lost—in data."⁴

In Gov's *Chemistry and Physics in the Household*, on the other hand, there is no atmosphere of research. Here, there are no repetitions of protocols, seriality, vitrines with data, or texts nor accumulation and spatialization of information to deliver the research to the viewer. Instead, Gov lets the audience directly engage with a fragmentary sequence of staged events that are cleverly (re)connected. Through an imaginative, critical and partly immersive gesture, he materializes an experience of knowledge transferred and embodied. After the diagram at the entrance as the first example, the installation in the second room confirms my thesis with further evidence. In Gov's room filling installation *The Nursery* the body of the viewer is completely integrated in what is materialized and presented within the space. The visitors traverse themselves in *The Nursery*, an enigmatic space of both incubation and embalming, filled with 20 wrapped oval items in different shapes and sizes that range from 100 to 180 cm in height. Its single elements—ripening cocoons, aging goods, or decaying bodies— are suspended through an intricate system of ropes from wooden beams on the ceiling and fastened to metal rings on the walls.

The sensational shadow of this installation creates a strong impression of weirdness, it is the source of an uncanny respite. But also appears like life secretly slumbering under the heavy shell of modern science, mercantilist progress, chemistry, and physics in the service of domestication of life—in the Household. The atmosphere is that of an ongoing bodily process of systematizing tissue and living organisms in the service of possible innovative scientific discoveries and improvements, that continues with the two installations in the following room: *Olympia (COR.145-PED.510)* and *Olympia (CER.810)*. The first consists of a large metal surgical table, on which a stiff human torso rests, and on a lower plate are lying multiple reproductions of feet, hands, bottoms, breasts, eyes, and

hearts, realized in plaster and wax. Although it can be seen as a medical dissection table at first glance, its appearance offers multiple possibilities and freedom of interpretation. It could seem to be part of a scientific laboratory, a mortuary, an operating theatre in a hospital, a depot of spare parts, or the restoration department in a museum. Some of the pieces indeed allude to two sculptures made by Arno Breker in 1936, *Die Siegerin* (The Champion) and *Der Zehnkämpfer* (The Decathlete), to whom Gov also refers to in the diagram. *Olympia (CER.810)* entails 33 human brains neatly organized on three shelves of a metal service cart. In the same room, *Amalthea 717* is a bulky prototype of a bionic sheep, covered by real merino sheepskin. *Amalthea 717* is looking through the window and observing the world outside, while the viewer can, through looking at the artwork, reflect upon the ethical-political condition of the modern human and its desires for an efficient society. The feeling that communicates itself to the spectator is that of a plenitude of vulnerability, continued in the following rooms with a *mise en scene* of a Danse Macabre in a nuclear reality and a positivist utopia. The alchemical laboratory has already been transformed into a new chapter of the history of science: *Artemis and Apollo* is a readymade installation of actual sets of aluminized fireproof suits that protect against thermal radiation and high temperature, used in the chemical industry, by explosion-proof testers, firefighters, and aerospace auditors. Hanging on a metal wire and fastened with clothes pegs, one set (size L) is resistant to a temperature of up to 500 °C and the other (size XL) up to 1200 °C.

The whole set of installations, from *The Nursery* to *Olympia*, from *Amalthea 717* to *Artemis and Apollo*, creates a haunting and suggestive ambiance that presents a corpus of multiple incarnations disregarding hierarchy or chronology, while floating between the displayed and the hidden, the true and the imagined, the re-enacted and the new. Gov's artistic practice is set against a background of curatorial research, with a particular focus on moving images and film. This is often evident in his practice that oscillates between sculpture, installation, and site-specific intervention. Gov manages to penetrate into the film imagery through the accuracy of every detail in the single rooms and through the visual involvement and fragmentary narratives that the viewer can recombine in a sensational way. Walking through each room the visitors deal with a shared sensory array of elements and are thrown back on themselves as a subjective awareness capable of decoding and understanding the different artworks. This can be seen similarly to what the scholar Avery Gordon defines as 'Ghostly Matters', in reference to a shared feeling of haunting within the social imagination. According to Gordon haunting "refers to this sociopolitical-psychological state when something else, or something different from before, feels like it must be done, and prompts a something-to-be-done."⁵ Each of the installations in the show deliver something that is about to happen, a state of emergence—also a critical-analytical moment—in which the body is central, declined in multiple ways, and symmetric to an organic image of emotional movements, which, however, retains the glacial ambient temperature. The body is shown only as a reference in the emptiness of the scientific uniforms (*Artemis and Apollo*), extended in the

⁴ Claire Bishop: "Information Overload", in: *Artforum*, April 2023.

⁵ Gordon 2008.

presence of petrified metamorphoses (*The Nursery*) and eventually reappearing in fragmentary pieces (*Olympia*) and bionic semblances (*Amalthea 717*).

The intention of the artist Itamar Gov is twofold: combining past and future, reality and imagination, but also providing to the viewer the possibility to be directly involved in an inquisitive process. The body of work thus raises personal and collective questions, while the bodily sensations evoked by each sculpture and/or installation represent, on the one hand, sovereign power and its secrets of making life and death, and on the other, the human desire for transformation. A heterodox interpretation of alchemy advocates radical human changes in ethics and politics, to reverse humanities alienated condition and solicit alternative desires. Transmutation, the famous alchemical transformation, has been accomplished by the artist in this sense: re-enacting the life and afterlife of sovereign power, and transforming the necropolitics into a necroaesthetic that offers a boundary-crossing practice encompassing politics, ethics (both disciplinary and individual), and visual strategies. Since early modernity, science has determined the politics of racial, gender and class subjugation and redefined the relationship to all kinds of life, precisely through the human body. The exhibition does not aim to trace hidden events, but rather the secretive paths that connect many cultural and scientific endeavors undertaken to gain control over bodies and lives. Gov, using the visual force of a critical artistic gesture, questions the regime of truth asking for an endless embodied inquiry into human history.



Amalthea 717, 2023

Metal, aluminium, plastic, merino sheepskin | Metall, Aluminium, Kunststoff, Merino-Schaffell
150 x 55 x 105 cm

Die Politik der Nekroästhetik in der Praxis von Itamar Gov

Sonia D'Alto

„Der Spuk fordert deine Aufmerksamkeit. Die Gegenwart gerät ins Schwanken. Etwas wird geschehen. Was geschehen wird, steht natürlich nicht vorher fest, aber etwas muss getan werden.“¹

Bereits beim Betreten der Einzelausstellung von Itamar Gov mit dem Titel *Chemistry and Physics in the Household* taucht man in eine filmische Atmosphäre ein. Das gedämpfte künstliche Licht in Kombination mit dem Preußischblau der Galeriewände erzeugt eine besondere Raumwirkung mit vielen zu durchschreitenden Szenen. Die einzelnen Räume bieten nie ein vollständiges Bild und rufen eine verheißungsvolle Stimmung hervor: Die Installationen scheinen darauf zu warten, dass jemand sie zum Leben erweckt. Durch Einbezug der physischen Anwesenheit der Besucher*innen im Raum und der von den Kunstwerken nahegelegten Vorstellungen vom Körper kann genau das geschehen. Die Installationen flüstern eine heimliche Geste, sie wirken wie eingefrorene Umgebungen und vermitteln eine unheimliche Stimmung. Während wir die Schwelle zur Galerie übertreten, fällt unser Blick auf ein Diagramm, wieder mit der Palette von Preußischblau im Hintergrund, mit einer Karte, die unzählige Querverbindungen und unerwartete Bezüge zwischen naturwissenschaftlichen Entdeckungen, militärischen Technologien, historiografischen und literarischen Publikationen zeigt. Nicht ganz in der Mitte dieses komplexen historisch-politisch-wissenschaftlichen Gewirrs von Fakten steht zwei Mal der Name Clara Immerwahr. Einmal unter dem Titel ihrer Vortragsreihe, die der Ausstellung ihren Namen gibt, *Chemistry and Physics in the Household* (1901), und das zweite Mal unter der Erwähnung ihres Selbstmords im Jahr 1915. Immerwahr, die erste Frau, die in Deutschland im Fach Chemie einen Dokortitel erhielt, war eine anerkannte Chemikerin. Sowohl ihr persönliches als auch ihr berufliches Leben führten zu ihrem Selbstmord. Ihrem Ehemann Fritz Haber, zu dessen Forschung sie beitrug, wurde 1918 der Nobelpreis für Chemie verliehen, aber als sie erfuhr, dass seine Entdeckungen zu militärischen Zwecken verwendet wurden, nahm sie sich aus Protest das Leben.

Die Ausstellung nimmt ihren Ausgangspunkt bei einer kleinen Zeitungsannonce von 1901, die Ankündigung eines Vortrags von Clara Immerwahr mit dem Titel *Chemie und Physik im Haushalt*, den Gov um viele Verbindungen zwischen Alchemie und Wissenschaft, his-

torischen Ereignissen und Neuerungen militärischer Logistik erweitert hat. Die Publikation *Splendor Solis* von Salomon Trismosin im Jahr 1582 ist mit der zufälligen Entdeckung von Preußischblau (Berliner Blau) durch die Alchemisten Johann Konrad Dippel und Johann Jacob Diesbach 1705 verbunden. Diese führt Gov wiederum ins Jahr 1876, als die europäische Aristokratie begann, sich mit Preußischblau Venen auf die Haut zu malen, um ihre Haut weißer erscheinen zu lassen. Von hier aus schlägt das Diagramm einen Bogen ins Jahr 1938, als domestizierte Seidenraupen in deutschen Schulen zur Illustration der Logik der Eugenik verwendet wurden. Im Zentrum der Karte steht Immerwahrs tragisches Schicksal, das an die Folgen der Entdeckungen ihres Ehemanns gekoppelt ist: 1914 verlagerte Fritz Haber seine Forschung von Düngemitteln auf chemische Waffen und 1915 wurden die ersten Versuche militärischer Gasattacken durchgeführt, gefolgt von Immerwahrs Selbstmord.

1918 bekam Haber den Nobelpreis für Chemie, doch Habers Forschung ist mit weiteren Fakten verknüpft: 1942 waren an den Wänden der Gaskammern in Auschwitz und Majdanek Reste von Preußischblau zu finden, und 2016 nahm die Weltgesundheitsorganisation (WHO) Preußischblau in die Liste unentbehrlicher Arzneimittel für die Behandlung von Strahlenkrankheit auf. In Gows Diagramm sind noch viele weitere Pfeile zu sehen, die Bezüge miteinander zusammenhängender Ereignisse markieren und die allesamt Zeugnis ablegen von modernen Experimenten in Laboren und früheren alchemistischen Versuchen der Erzeugung von Leben, die irgendwann in oft erschreckender und fragwürdiger Weise, entsetzlich und unerwartet, zu militärischen und chemischen Zwecken genutzt wurden. Von der zufälligen Entdeckung des Preußischblau zu den Schönheitsgeheimnissen des europäischen Adels; Naziideologien vom perfekten menschlichen Körper; der Wettlauf ins All und die Kolonialisierung des Mars; Klone, Automaten und Roboter-Utopien. Das verschlungene Beziehungsnetz in dem Diagramm ruft die Worte des Forschers in Erinnerung, der das „Geschöpf“ in Mary Shelleys Roman erfindet: Frankenstein – auch erwähnt in der Grafik. Bevor er stirbt, sagt Victor Frankenstein: „Suchen Sie Ihr Glück in der Ruhe und lassen Sie sich nicht vom Ehrgeiz hinreißen“. Aber menschlicher Ehrgeiz in Technikdingen reicht weit und nimmt rasant zu, wie technologische Prototypen und wissenschaftlicher Fortschritt zeigen.

Und so sind am Rande von Gows Karte auch zwei neuere Bezüge illustriert: Dolly das Schaf (1996) und BigDog von Boston Dynamics (2005). Der Körper, reduziert auf ein armseliges

¹ Avery F. Gordon: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.



mechanisches Ensemble, nach Gesetz und Moral moderner Herrschaft, wird im Zuge der Formung einer humanistischen Moderne einer „Zunahme von Todestechnologien“ unterworfen. Dieser gewaltsame Prozess ist von der Unterwerfung anderer und der Erschaffung einer Skala von privilegierten Menschen geprägt, die die Körper schwarzer und weiblicher, nicht-heterosexueller und kranker Menschen sowie Tiere zu Sklaverei und Ausbeutung verdammt haben.

Wie der Philosoph und Schriftsteller Paul B. Preciado es ausdrückt: „Wenn das Tier eines Tages als Maschine gedacht und behandelt wurde, wurde die Maschine nach und nach zu einem Techno-Tier, das unter anderen technolebenden Tieren lebt. Die Maschine und das Tier (Migrant*innen, Körper, Pharmokopornografie, Kinder des Schafs Dolly, elektronische Gehirne) konstituieren sich als die neuen politischen Subjekte des kommenden Animalismus.“² Und tatsächlich taucht in der Ausstellung überraschenderweise ein elektro-mechanisches Geschwister von Dolly auf, der Prototyp eines bionischen Schafes, das auch eine unheimliche Ähnlichkeit mit BigDog hat. Mit seiner physischen Präsenz und seinem Blick aus dem Fenster kristallisiert es Ambiguitäten von Vorstellungen von zukünftigen gesellschaftlichen Veränderungen und Verheißungen vom Fortschritt.

² Paul Beatriz Preciado: *Feminism Beyond Humanism. Ecology Beyond the Environment*, übersetzt, zuerst veröffentlicht in der französischen Zeitung *Liberation* (26.09.2014).

Die gesamte Ausstellung erschafft ein faszinierendes häusliches Laboratorium, in dem miteinander zusammenhängende mechanische Gestalten und lebendes Gewebe, fragwürdige Mythologien vom Fortschritt und technologische Utopien in ein Netz von alchemistischen Archetypen verwickelt sind. Für die Alchemie fallen die Suche nach Wissen und Wahrheit mit der Erschaffung von Gold zusammen, weshalb die Alchemie beträchtlichen Einfluss auf die Geschichte der Wirtschaft und ihre Versprechungen an die Gesellschaft hatte. Wie Mircea Eliade schreibt: „Alchemisten [...] nahmen das Wesen der Ideologie der modernen Welt vorweg.“³ Govs Ausstellung konstruiert eine Stimmung, in der die Zeitachse durch ganz bestimmte Ereignisse der Moderne bestimmt ist und wo die Materialität der Körper ein Gefühl von Verstörung hinsichtlich der menschlichen Spezies und dem Fortschritt ihrer ‚Zivilisation‘ hervorruft. Der Künstler erkundet, was in den wissenschaftlichen Laboren und den Kellern der Geschichte von den menschlichen Phantomen übrigbleibt, indem er in überzeugender Weise Spuren und Lücken, Quanten-Homonyme einer (al)chemi(sti)schen Stoßrichtung erschafft, gekennzeichnet von militärischer Macht, der Struktur sozialer Kontrolle und den Doppelbödigkeiten historischer Wahrheit. Die ganze Ausstellung verwandelt Nekropolitik in Nekroästhetik. Zwar berührt Gov diesen Punkt in seinem Werk nicht, aber die Geschichte des Preußischblau zeichnet auch eine der Ästhetik nach: Das von Dippel und Diesbach alchemistisch erfundene künstliche blaue Pigment verdrängte das teure Lapislazuli und war schnell in Öl- und Aquarellfarben und in der Textilfärbung in Europa weit verbreitet, zuerst bei deutschen Maler*innen und bald darauf auch bei flämischen, englischen, französischen und italienischen Künstler*innen. Fast obsessiv nutzte Picasso es in seiner blauen Periode und auch Hokusai, der das Indigo damit ersetzte, verwendete es viel. Die Geschichte des Preußischblau ist weitverzweigt und dauert immer noch an, wie sowohl die gesammelten Daten des Künstlers als auch weitere unzählige Spuren zeigen, die sich, überraschenderweise, rhizomatisch eröffnen. Aber das ist nicht seine Intention.

Trotz des beeindruckenden Forschungsprozesses sowie der Auswahl der gesammelten Informationen, entsteht in der Ausstellung – und Govs Praxis überhaupt – kein „Information Overload“, wie von der britischen Kunsthistorikern Claire Bishop im Zusammenhang mit forschungsbasierter Kunst kürzlich beschrieben wurde. In ihrer präzisen Kritik stellt Bishop das Wissen, die Formen und die Rezeption von forschungsbasierter Kunst dar. Sie unterscheidet drei Phasen, die sich über verschiedene Dekaden erstrecken und untersucht im Besonderen die verwendeten Techniken der Präsentation, das Verhältnis von Wissen und Wahrheit, visuelle Sättigung, die Mühe beim Betrachten und ein Zusammenfallen von Suche, subjektiver Spekulation und Akkumulationen. Sie konstatiert:

„In der ersten Phase [...] strebt das Wissen danach, ein neues Wissen zu sein; [...] in der zweiten Phase [...] hört oder liest der*die Betrachter*in eine von dem*der Künstler*in erschaffene Erzählung. In der dritten Phase [...] ist das Wissen eine Aggregation von zuvor bereits existierenden Daten, wodurch das Werk zu Meta-reflexionen über die Produktion von Wissen als Wahrheit einlädt. Obwohl die

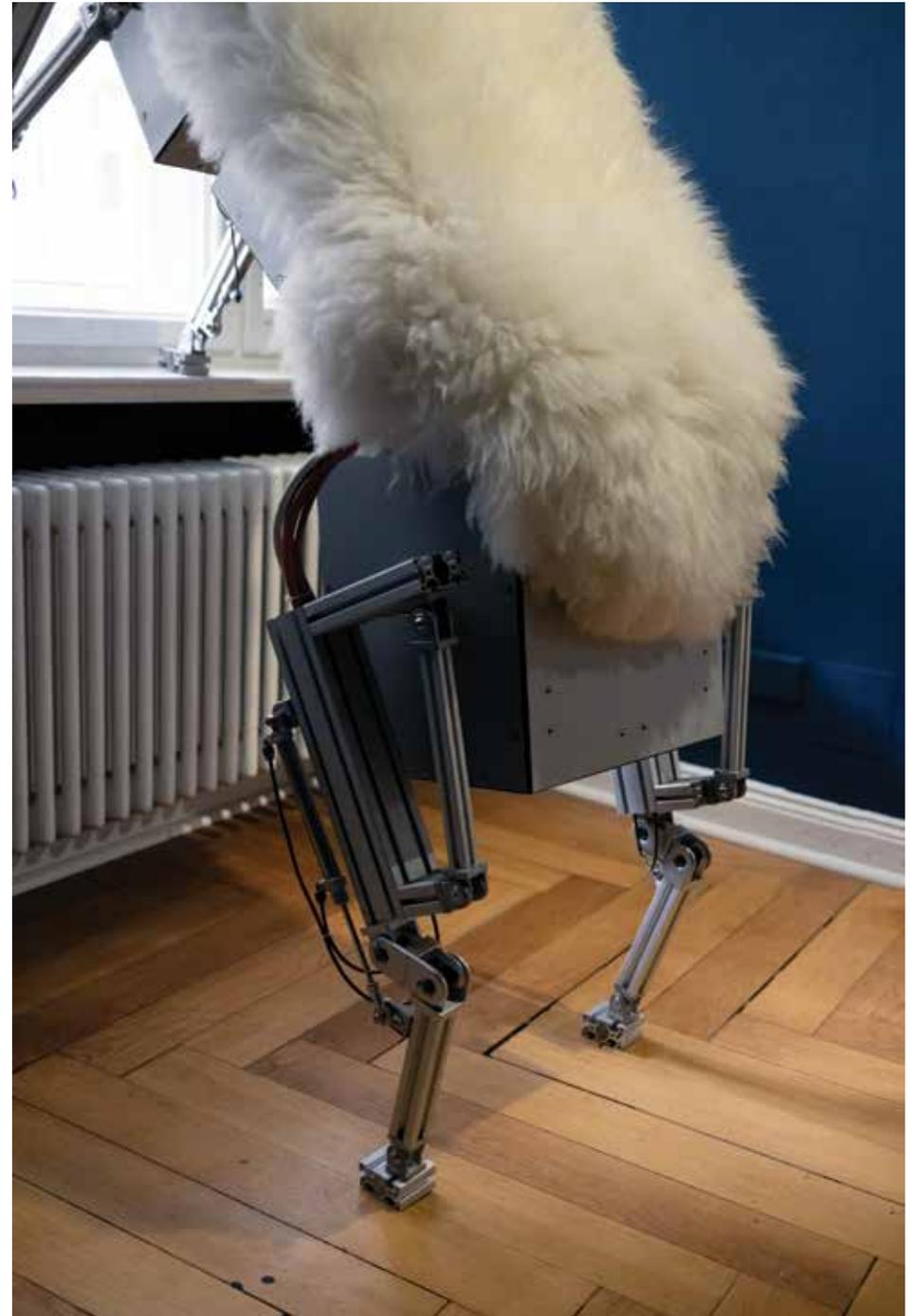
³ Mircea Eliade: *The Forge and the Crucible. The Origins and Structure of Alchemy*, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Künstler*innen in jedem der drei Fälle einen Anschein oder eine *Atmosphäre* der Forschung erzeugen, zögern sie, Schlussfolgerungen zu ziehen. Viele der Arbeiten vermitteln das Empfinden, in die Daten vollständig eingetaucht – oder gar in ihnen verirrt – zu sein.“⁴

Govs *Chemistry and Physics in the Household* dagegen erzeugt keine Atmosphäre der Forschung. Hier gibt es weder Wiederholungen von Protokollen, Serialität, Vitrinen mit Daten oder Texten noch Akkumulationen oder Verräumlichungen von Information, die die Forschung den Betrachter*innen vermitteln würden. Stattdessen lässt Gov das Publikum direkt an einer fragmentarischen Abfolge von inszenierten Ereignissen teilhaben, die geschickt (wieder-)verbunden werden. Durch eine kritische und immersive Geste materialisiert er eine Erfahrung übertragenen und verkörperten Wissens. Nach dem Diagramm am Eingang als dem ersten Beispiel bestätigt die Installation im ersten Raum diesen Eindruck. Govs raumfüllende Installation *The Nursery* (Die Kinderstube) integriert die Körper der Betrachter*innen vollständig in das, was im Raum materialisiert und präsentiert ist. Die Betrachter*innen durchqueren sich selbst in *The Nursery*, einem rätselhaften Zwischending zwischen Inkubation und Einbalsamierung, 20 ovale Gegenstände in verschiedenen Formen und Größen zwischen 100 und 180 Zentimetern Höhe. Die einzelnen Elemente – reifende Kokons, alternde Waren oder verwesende Körper – hängen an einem komplexen System von Seilen von Holzbalken an der Decke und sind an Metallringen an der Wand befestigt.

Der sensationelle Schatten, den diese Installation wirft, erzeugt einen starken Eindruck von Seltsamkeit, er ist die Quelle einer unheimlichen Atempause. Aber die Installation erscheint auch wie ein heimliches Schlummern unter der gewichtigen Kruste moderner Wissenschaft, wirtschaftlichen Fortschritts, Chemie und Physik im Dienst der Domestizierung von Leben – im Haushalt. Sie wirkt wie ein andauernder körperlicher Prozess der Systematisierung von Gewebe und lebenden Organismen im Dienste von innovativen wissenschaftlichen Entdeckungen und Verbesserungen, der im folgenden Raum in *Olympia (COR.145-PED.510)* und *Olympia (CER.810)* fortgesetzt wird. Die erste Arbeit besteht aus einem großen Operationstisch, auf dem ein menschlicher Torso aus Gips und Wachs liegt, und auf einer unteren Fläche etliche Nachbildungen von Füßen, Händen, Gesäßen, Brüsten, Augen und Herzen aus dem gleichen Material aufgereiht sind. Auch wenn der Tisch auf den ersten Blick an einen Seziertisch erinnert, bieten sich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten an. Er könnte Teil eines wissenschaftlichen Labors oder einer Leichenhalle sein, eines Operationssaals in einem Krankenhaus, eines Depots von Ersatzteilen oder der Restaurationsabteilung eines Museums. Mehrere der Elemente spielen tatsächlich auf zwei Skulpturen von Arno Breker von 1936 an, die *Siegerin* und der *Zehnkämpfer*, auf die Gov auch in seinem Diagramm verweist. *Olympia (CER.810)* besteht aus 33 menschlichen Gehirnen, säuberlich auf den drei Borden eines medizinischen Wagens aus Metall angeordnet. *Amalthea 717* im gleichen Raum ist der unförmige Prototyp eines bionischen Schafes, bedeckt mit einem echten Merino-Schafell. *Amalthea 717* sieht aus dem Fenster, betrachtet die Welt draußen, während die Besucher*innen durch die Betrachtung des Kunstwerks über den ethisch-politischen Zustand

⁴ Claire Bishop: „Information Overload“, in: *Artforum*, April 2023.



des modernen Menschen und sein Verlangen nach einer effizienten Gesellschaft reflektieren können. Das Gefühl, das hier vermittelt wird, ist das einer umfassenden Verletzlichkeit, das sich im folgenden Raum mit der Inszenierung eines Totentanzes in einer nuklearen Wirklichkeit und einem positivistischen Utopia fortsetzt. Das alchemistische Laboratorium hat sich hier bereits zu einem neuen Kapitel in der Wissenschaftsgeschichte transformiert: Die Arbeit *Artemis and Apollo* ist eine Readymade-Installation aus feuerfesten Anzügen, die vor thermischer Strahlung und hohen Temperaturen schützen und in der chemischen Industrie, im Explosionsschutz, bei der Brandbekämpfung und bei der Prüfung von Luftfahrtgeräten genutzt werden. Einer der Anzüge (Größe L), mit Wäscheklammern an einem Metalldraht befestigt, schützt bis zu einer Temperatur von 500 °C, der andere (Größe XL) bis zu 1200 °C.

Die Gesamtkomposition der Installationen, von *The Nursery* bis zu *Olympia*, von *Amalthea 717* bis zu *Artemis and Apollo*, erzeugt eine gespenstische und mehrdeutige Atmosphäre, die trotz der Fülle von Informationen einen Korpus vielzähliger Inkarnationen bildet, in dem Hierarchie und Chronologie vernachlässigt sind, während sie zwischen Gezeigtem und Verborgenen, Wahrem und Imaginiertem, Wiederholtem und Neuem in der Schwere bleiben. Govs künstlerische Praxis bewegt sich vor dem Hintergrund seines kuratorischen Forschens, mit einem Schwerpunkt auf bewegten Bildern. Das wird oft deutlich in einer Praxis, die zwischen Skulptur, Installation und ortsspezifischer Intervention oszilliert. Gov gelingt es, sich Filmbildern anzunähern durch die Präzision jeden Details in den jeweiligen Räumen, durch Einbindung von Bildwelten und fragmentarischer Erzählung, die die Betrachter*innen in fantastischen Arten und Weisen neu zusammensetzen können. Beim Durchschreiten der einzelnen Räume begegnen die Besucher*innen einem allen gemeinsamen Repertoire sensorischer Elemente und werden auf ihr eigenes subjektives Bewusstsein zurückgeworfen, das in der Lage ist, die verschiedenen Werke zu dekodieren und zu verstehen. Eine ähnliche Wirkung beschreibt der Soziologie Avery Gordon als „Ghostly Matters“ (gespenstische Angelegenheiten), womit er sich auf ein verbreitetes Gefühl des Gespenstischen in der gesellschaftlichen Vorstellungswelt bezieht. Nach Gordon ist das Gespenstische oder Spukhafte „dieser soziopolitisch-psychische Zustand, wenn etwas Fremdes oder etwas, das anders ist als vorher, sich anfühlt, als müsse man etwas tun, und ein Etwas-tun-Müssen auslöst“.⁵ Jede der Installationen in der Ausstellung setzt etwas frei, das kurz davor oder gerade dabei ist, sich zu ereignen, ein Zustand des Hervorkommens – auch ein kritisch-analytischer Moment –, in dem der Körper zentral ist, in verschiedenster Weise durchdekliniert wird und ein organisches Konglomerat von Gemütsbewegungen widerspiegelt, das die eisige Umgebungstemperatur teilt. Der Körper ist in der Leere der technischen Uniformen nur angedeutet (*Artemis and Apollo*), wird erweitert in der versteinerten Metamorphose (*The Nursery*) und schließlich taucht er fragmentiert (*Olympia*) und in bionischen Gleichnissen wieder auf (*Amalthea 717*).

Die Intention des Künstlers Itamar Gov ist eine Zweifache: Er verbindet Vergangenheit und Zukunft, Wirklichkeit und Imagination, aber er bietet den Betrachter*innen auch die Möglichkeit, unmittelbar an einem forschenden Hinterfragen beteiligt zu sein. Govs Arbeiten

⁵ Gordon 2008.



werfen individuelle und kollektive Fragen auf, während die körperlichen Empfindungen, hervorgerufen durch jede Skulptur und/oder Installation, einerseits souveräne Macht und ihre Geheimnisse der Herrschaft über Leben und Tod repräsentieren und andererseits den menschlichen Wunsch nach Transformation. Eine heterodoxe Interpretation der Alchemie befürwortet radikale Veränderungen in Ethik und Politik mit dem Ziel, den menschlichen Zustand der Entfremdung umzukehren und alternative Wünsche zu fördern. In diesem Sinne hat der Künstler die Transmutation, die berühmte alchemistische Verwandlung, vollbracht: die Neuinszenierung von diesseitigem und jenseitigem Leben herrschaftlicher Macht und die Verwandlung von Nekropolitik in eine Nekoästhetik, die die Möglichkeit einer grenzüberschreitenden, Politik, Ethik (sowohl institutionell als auch individuell) und visuelle Strategien umfassende Praxis eröffnet. Seit der frühen Moderne hat die Wissenschaft die Politiken der Unterwerfung von Rasse, Geschlecht und Klasse bestimmt und die Beziehung zu allen Formen des Lebens neu definiert, gerade durch den menschlichen Körper. Die Ausstellung zielt nicht darauf ab, verborgene Ereignisse aufzudecken, sondern vielmehr die geheimen Pfade, die vielen kulturellen und wissenschaftlichen Bemühungen, Kontrolle über Körper und Leben zu erlangen, miteinander verbinden. Mit der visuellen Kraft einer kritischen Geste stellt Gov das Regime der Wahrheit infrage und fordert eine unendliche verkörperte Untersuchung der Menschheitsgeschichte.

Übersetzt aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

Sonia D'Alto is a curator, researcher, writer, and occasional editor. She is pursuing a practice-based PhD at HFBK in Hamburg and has collaborated with independent spaces, artistic residencies, and art institutions including the Venice Biennale, Museo Madre (Naples), Fondazione Pini (Milan), documenta studies (Kassel), Villa Arson (Nice) and Casino Luxembourg. Her curatorial practice is grounded in speculative methodologies experimenting with a political imagination of the future as exemplified by her work addressing the relation between superstition and modernity, folklore, craft and power taxonomies through feminist gestures, counter colonial-magic practices and subaltern cosmologies (winner of the 11th Edition of the Italian Council). She is interested in dealing with issues of dispossession, vulnerability, and relegated memories through film, feminist epistemologies, and political ecology. Her writing has appeared in NERO, Flash Art, Mousse, and Critique d'Art. A book she has curated is coming soon for Archive Books. Currently she is a guest professor in the Curatorial Studies postgraduate programme of KASK in Ghent.

Sonia D'Alto ist Kuratorin, Researcherin, Autorin und gelegentliche Herausgeberin. Sie promoviert an der HFBK in Hamburg und hat mit Kunstinstitutionen, unabhängigen Räumen und künstlerischen Residenzen zusammengearbeitet, darunter: Venedig Biennale, Museo Madre (Neapel), Fondazione Pini (Mailand), documenta studien (Kassel), Villa Arson (Nizza) und Casino Luxembourg. In ihrer kuratorischen Praxis beschäftigt sich D'Alto mit spekulativen Methoden, die mit politischen Zukunftsvorstellungen experimentieren. Dies zeigt sich in ihrer Arbeit, in welcher sie die Beziehung von Aberglaube und Moderne, Folklore, Handwerk und Machttaxonomien durch feministische Gesten, gegenkoloniale, magische Praktiken und subalterne Kosmologien thematisiert (Gewinnerin der 11. Edition des Italian Council). Ihr Interesse gilt der Auseinandersetzung mit Themen der Verfügungsgewalt, Verletzlichkeit und der verbannten Erinnerungen durch Film, feministische Epistemologien und politische Ökologie. Ihre Texte wurden in NERO, Flash Art, Mousse und Critique d'Art veröffentlicht. Demnächst erscheint ein von ihr kuratiertes Buch bei Archive Books. Derzeit ist sie Gastprofessorin des Postgraduierten-Studiengangs Curatorial Studies der KASK in Gent.

Övül Ö. Durmuşoğlu is a curator, writer and educator working on constructive critiques of civilization, sustainability of intersectional futures and practices of togetherness. She co-leads Art in Discourse at Braunschweig University of Art with Ana Teixeira Pinto and works as a guest professor for politics and aesthetics in curating at University of Fine Arts Münster. In 2022, Durmuşoğlu curated two major monographic exhibitions: *Portrait of a Movement* w/ Pauline Boudry & Renate Lorenz at CA2M, Madrid, and Tensta Konsthall, Stockholm, and Katrina Daschner's *Burn and Gloom, Glow and Moon: Thousand Years of Troubled Genders* at Kunsthalle Wien. She co-edited *Stages* w/ Boudry & Lorenz (Spector Books, 2022) and the first monograph of Katrina Daschner in English (Sternberg Press, 2023). Previously, she curated programs for the 10th, 13th, and 14th Istanbul Biennials, coordinated and organized different programs and events at *Maybe Education and Public Programs* for DOCUMENTA (13) and worked as a curator for Steirischer Herbst 2018. As a writer, she contributes to magazines such as Artforum Online, Spike and Frieze, as well as to various exhibition publications. Together with Joanna Warsza she curated the 4th Autostrada Biennial *All Images Will Disappear, One Day* (2023) in Kosovo.

Övül Ö. Durmuşoğlu ist Kuratorin, Autorin und Professorin. Sie beschäftigt sich mit konstruktiver Zivilisationskritik, Nachhaltigkeit intersektionaler Zukünfte und Praktiken des Miteinanders. Sie leitet gemeinsam mit Ana Teixeira Pinto den Studiengang Art in Discourse an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und ist als Gastprofessorin für Politik und Ästhetik des Kuratierens an der Kunstakademie Münster tätig. Im Jahr 2022 kuratierte Durmuşoğlu zwei große monografische Ausstellungen: *Portrait of a Movement* mit Pauline Boudry & Renate Lorenz im CA2M, Madrid und in der Tensta Konsthall, Stockholm, und Katrina Daschners *Burn and Gloom, Glow and Moon: Thousand Years of Troubled Genders* in der Kunsthalle Wien. Sie ist Mitherausgeberin von *Stages* mit Boudry & Lorenz (Spector Books, 2022) und der ersten englischsprachigen Monografie von Katrina Daschner (Sternberg Press, 2023). Zuvor kuratierte sie Programme der 10., 13. und 14. Istanbul Biennale, koordinierte und organisierte verschiedene Programme und Veranstaltungen bei *Maybe Education and Public Programs* für die DOCUMENTA (13) und arbeitete als Kuratorin für den Steirischen Herbst 2018. Als Autorin schreibt sie für Magazine wie Artforum Online, Spike und Frieze sowie für verschiedene Ausstellungspublikationen. Gemeinsam mit Joanna Warsza kuratierte sie die 4. Autostrada Biennale *All Images Will Disappear, One Day* (2023) im Kosovo.

Lotte Laub is Gallery Director of the Berlin location at Zilberman, Istanbul/Berlin. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at the Freie Universität Berlin and afterwards an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School, FU Berlin. Previously, she worked for the Gropius Bau in Berlin, was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient Institute Beirut and held lectureships at the FU Berlin. In addition to the monograph *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Diss., Wiesbaden: Reichert, 2016), she has published contributions most recently in *Thinking Through Ruins* (Berlin: Kadmos, 2021); *Manaf Halbouni. Ostwind* (Kunsthalle St. Annen, Lübeck 2020); *Shifting Patterns. Dönüşen Paternler* (Kunstverein Tiergarten, Berlin 2020); the trilogy *Anton Roland Laub. Mobile Churches – Last Christmas (of Ceaușescu) – Minerjada* (Heidelberg: Kehrer, 2017, 2020, 2022). Most recently she curated the exhibitions *Transit* (Zilberman | Berlin 2023, co-curated w/ Susanne Weiß), *That Pause of Space* (Zilberman | Selected, Istanbul 2022); *Recurrence and Recurrence II* (Zilberman | Berlin 2020 & 2021), *Sim Chi Yin: One Day We'll Understand* (2021); *Sebastian Hosu: Leisure Life* (Anca Poterașu, Bucharest 2019).

Lotte Laub ist Galeriedirektorin des Berliner Standortes von Zilberman, Istanbul/Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin und erhielt anschließend ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor arbeitete sie für den Gropius Bau in Berlin, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Neben der Monographie *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Diss., Wiesbaden: Reichert, 2016) veröffentlichte sie Beiträge zuletzt in *Thinking Through Ruins* (Berlin: Kadmos, 2021); *Landscapes* (Schloss Moyland, 2023), *Manaf Halbouni. Ostwind* (Kunsthalle St. Annen, Lübeck 2020); *Shifting Patterns. Dönüşen Paternler* (Kunstverein Tiergarten, Berlin 2020); der Trilogie *Anton Roland Laub. Mobile Churches – Last Christmas (of Ceaușescu) – Minerjada* (Heidelberg: Kehrer, 2017, 2020, 2022). Zuletzt kuratierte sie die Ausstellungen *Transit* (Zilberman | Berlin 2023, co-kuratiert mit Susanne Weiß), *That Pause of Space* (Zilberman | Selected, Istanbul 2022); *Recurrence und Recurrence II* (Zilberman | Berlin 2020 & 2021), *Sim Chi Yin: One Day We'll Understand* (2021); *Sebastian Hosu: Leisure Life* (Anca Poterașu, Bukarest 2019).

ITAMAR GOV

b. Tel Aviv, Israel, 1989
Lives in Berlin

EDUCATION

- 2014–2017 Master of Arts, Cinema Studies, Freie Universität, Berlin, Germany
2015–2016 MA (Erasmus exchange), Cinema, Philosophy, Università di Bologna, Italy
2011–2014 Bachelor of Arts, Cinema Studies, History, French Literature, Freie Universität, Berlin, Germany
2012–2013 BA (Erasmus exchange), Literature, Cinema, Sorbonne Nouvelle, Paris, France

RESIDENCIES

- Upcoming Deutsche Akademie Rom Casa Baldi, Olevano Romano, Italy
Kulturakademie Tarabya, Turkey
2022 NKDale / Nordic Artists' Centre Dale, Norway
AirWG / Wilhelmina-Gasthuis, Amsterdam, The Netherlands
An Dún Riabhach / Artlink at Fort Dunree, Donegal, Ireland
Zilberman, Istanbul, Turkey
2021 Cité Internationale des Arts, Paris, France (recipient of the TRAME prize)
In-Ruins, Squillace, Italy

SOLO EXHIBITIONS

- 2023 Breker CCTV, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany
Chemistry and Physics in the Household, Zilberman, Berlin, Germany
2022 Terugblik / Retrospect, puntWG, Amsterdam, Netherlands
Notes from the Loneliest Whale, Gallery 359, Sofia, Bulgaria
Revenge of the Fairies, Fort Dunree, Ireland
2021 Mausoleum of Rejected Citrons, Chiesetta Gotica, Squillace, Italy

SELECTED GROUP EXHIBITIONS / SCREENINGS

- 2023 Talent Prize, Mattatoio, Rome, Italy
Transit, Zilberman, Berlin, Germany
2022 Mardin Biennial, Mardin, Turkey
Winter Solstice - Vandaler Forening, Oslo, Norway
That Pause of Space, curated by Lotte Laub, Zilberman, Istanbul, Turkey
38th Hamburg Short Film Festival, Hamburg, Germany
Video Art Sessions, Fábrica Braço de Prata, Lisbon, Portugal

- 2021 Palermo Living Pavilion, Palazzo Ajutamicristo and Palazzo Butera, Palermo, Italy
By proxy,, Zilberman Selected, Istanbul, Turkey
The Forage, Sculpture route Moabit, Berlin, Germany

SELECTED CONFERENCES / WORKSHOPS

- 2022 documenta fifteen: Laqlaq Sessions, Lambing Program. Organised by the Asian Museum, San Francisco
Room to Bloom: Organised by European Alternatives, Studio Rizoma and Göteborg Museum of World Culture, Sweden
2021 How do we learn to love each other while we are embattled on so many fronts?: Led by Nomaduma Rosa Masilela and Thiago de Paula Souza, organised by Tankstation, Enschede, Netherlands
2020 Botanical Comrades: Led by Zheng Bo and organised by Gropius Bau, Berlin, Germany
AfA – Artists for Artists: Led by artists Ahmet Ögüt, Terike Haapoja and Stefanos Tsivopoulos
2018 Art Matters: Organised by Virág Major, Hannah Marquardt and Christine Rahn, Berlin, Germany
2016 European Angst: Led by Hertha Müller, Slavoj Žižek and Didier Eribon
Japan-Israel-Palestine conference: Organised by the University of Tokyo, Japan
POLIN Meeting Point: Organised by the Jewish Museum in Warsaw, Poland
2015 L'immagine e la parola: Organised by the film festival in Locarno, Switzerland

SELECTED ARTIST TALKS

- 2023 Breker CCTV: Artist talk with curator Pia Goebbel, Kunsthalle Mannheim, Germany
Chemistry and Physics in the Household: Artist Talk with curator Övül Ö. Durmuşoğlu, Zilberman, Berlin, Germany
Transit: Artist Talk led by curators Lotte Laub and Susanne Weiß with Antje Engelmann, Hanna Frenzel, Judith Raum and Annette Weisser, Zilberman, Berlin, Germany
2021 A Jewish Garden: Talk with Wilfried Kuehn, Véronique Faucheur and Marc Pouzol, Fondazione Adolfo Pini, Milan, Italy
One Work Series: Artist talk with curator Erin Gordon, Prospect Art, Los Angeles.

Gemstones 2011–2021 vs. Quarantine Diaries: Artists talk with artist Roberto Uribe Castro, Artlink Talks, Ireland
Negotiating with One's Own Roots: Talk with curator Nomaduma Masilela, Fondazione Adolfo Pini, Milan, Italy

2020 How to Rethink Our Futures: Artist talk with curator Uroš Čvoro and artist H. Mur

2019 Collective Cukurcuma in Movement: Talk with curator Mine Kaplangi, Fondazione Adolfo Pini, Milan, Italy

2017 Es sei zeit, zu den waffeln zu greifen: Talk with journalist Hanno Hauenstein, Sprechsaal, Berlin, Germany

PUBLICATIONS

Gov, Itamar: *Of Phantom-Limbs and Rejected Citrons*, backbone books, 2023.

Holten, Johan and Goebel, Pia: *Itamar Gov – Breker CCTV*, Kunsthalle Mannheim, 2023.

Garieri, Roberta, Giofrè, Maria Luigia, Guastamacchia, Nicola: *Archivalia*, 2023.

Laub, Lotte and Weiß, Susanne: *Transit*, Zilberman, 2023.

Gov, Itamar, Peleg, Hila and Schaerf, Eran: *Ein Jüdischer Garten*, Hanser Verlag und Haus der Kulturen der Welt, 2022.

SELECTED AWARDS AND GRANTS

2023 UTOPIA Special Prize, Talent Prize competition, Rome

Stiftung Kunstfonds, Bonn: Publication grant for an artist book

2022 Akademie der Künste, Berlin: INITIAL working grant

2021 Cité Internationale des Arts, Paris: TRAME prize and working grant

SELECTED CURATORIAL PROJECTS

2019–2022 Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Member of the curatorial team.

Projects: Alanis Obomsawin - The Children Need to Hear Another Story, No Master Territories, Zivilisationsfrage.

2019–2022 The Jewish Garden, Berlin: In collaboration with Kuehn-Malvezzi and atelier Le Balto.

2018–2021 Fondazione Adolfo Pini, Milan: Co-curator of the interdisciplinary program Casa dei Saperi.

2016–2017 documenta 14, Kassel and Athens: Member of the curatorial team.

Selected projects: Wang Bing, Roee Rosen, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Tom Freud, David Perlov, Muhamed Soueid.



Imprint | Impressum

This catalogue is published in conjunction with the exhibition
Dieser Katalog wird in Begleitung der Ausstellung veröffentlicht:

Itamar Gov: *Chemistry and Physics in the Household*
Zilberman | Berlin
27.04.2023–29.07.2023

Texts | Texte: Sonia d'Alto, Övül Ö. Durmuşoğlu & Itamar Gov, Lotte Laub
Translations | Übersetzungen: Charlotte Gruber, Anna E. Wilkens, Darrell Wilkins
Proofreading | Korrektorat: Ulrike Euteneuer, Itamar Gov, Charlotte Gruber, Lotte Laub,
Olga Lysak, Marjolein van der Meer, Luka Naujoks, Lusin Reinsch
Photos | Fotos: Chroma (pp. 10–23, 32–33, 56–57, 62–63),
Itamar Gov (pp. 26–29, 37, 40–53, 58–59, 66–71), Matan Radin (p. 77)
Cover Drawing | Coverzeichnung: Moran Landsberg
Design: Bülent Bingöl
Printing House | Druckerei: 12. Matbaa

This exhibition catalogue is published by Zilberman. All rights reserved.
Dieser Ausstellungskatalog wird von Zilberman veröffentlicht. Alle Rechte vorbehalten.
© 2023, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system
or transmitted in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying or
recording or otherwise), without the prior permission of Zilberman.

Kein Teil dieser Publikation darf ohne Genehmigung von Zilberman in irgendeiner Form oder
mit irgendwelchen Mitteln (elektronisch, mechanisch, durch Fotokopie, Aufzeichnung
oder auf andere Weise) vervielfältigt, gespeichert oder in ein Datenabfragesystem eingespeist
oder übertragen werden.



ZILBERMAN
ISTANBUL | BERLIN | MIAMI