

Petzel

Hannes Loichinger, "Ambidextrous, Predestined Formats," 2011.



Petzel

Hannes Loichinger, “Ambidextrous, Predestined Formats,” 2011.

Ambidexter, prädestinierte Formate

Ein Gespräch zwischen
Hannes Loichinger und Simon Denny

Hannes Loichinger: *Celebrities' Houses at Night: a Projection*, dein Beitrag zur Ausstellung *So machen wir es* im Kunsthaus Bregenz, war seit 2009 bereits an verschiedenen Orten zu sehen. Aus welchem Grund präsentierst du dieses Material immer wieder aufs Neue?

Simon Denny: Zum Teil reagiert dieses Projekt auf die Wiederveröffentlichung der Fernsehserie *The Fresh Prince of Bel-Air* (Der Prinz von Bel-Air) auf DVD. Während die Ausstellung in Bregenz zu sehen ist, wird die sechste und finale Staffel der Serie auf DVD herauskommen und damit einen Entwicklungsprozess vervollständigen, der die Serie jenseits der Fernsehübertragung in Objektform verfügbar machte. Ich begann mit dem Projekt zu einer Zeit, als erst vier der sechs Staffeln auf DVD existierten, und zeigte das Material dann zum zweiten Mal im Jahr 2010, als die fünfte Staffel erschien. In dem Moment, in dem die letzte DVD-Box erhältlich sein wird, verliert eine der Vorgaben für das Projekt die Gültigkeit. Solange die Objektform dieser Serie noch im Entstehen ist, hat das Projekt das Potenzial zur Weiterentwicklung und antizipiert die konkreten Objekte.

HL: Ich erinnere mich an *The Fresh Prince of Bel-Air* als eine vorgeblich leichte Komödie, die jedoch, auf recht zwanglose Art, gesellschaftliche und kulturelle Themen anspricht. Erzählt wird im Wesentlichen die Geschichte eines Jungen (Will Smith) aus dem Ghetto Philadelphias, der auf Wunsch seiner Mutter bei der Familie seiner wohlhabenden Tante im reichen Bel-Air aufwachsen soll. Worin liegt dein Interesse an der Serie und ihren Inhalten?

SD: Richtig, die Serie thematisiert relevante Belange als leichte Kost. Dabei zitiert sie zugleich andere Serien, die mit ähnlichen Strategien arbeiten, wie zum Beispiel die *Cosby Show*, und gehört folglich zu einem bestimmten Genre. Das allein ist natürlich schon eine interessante Tatsache, aber in meinem Projekt ging es mir um etwas anderes. Das Material aus der Serie, auf das ich mich beziehe, ist sehr spezifisch: Abgesehen vom Anlass, den mir die Veröffentlichung im DVD-Format bot, und meiner Auseinandersetzung mit bestimmten Eigenschaften des für diese Objekte verwendeten Designs und ihrer Verpackung nahm ich nur einen kleinen Teil eines Handlungsstrangs aus der fünften Staffel heraus. Ich griff die Idee Smith' auf, der, um seine Freundin zu beeindrucken, eine Serie von Fotografien in Buchform herausbringen will. In dieser Episode wird seine Idee – ein Buch mit Fotos der Häuser von Berühmtheiten, die bei Nacht aufgenommen und von Texten begleitet werden sollten – von einem Verlag abgelehnt, das Buch wird also nie realisiert. Diese Idee, so dachte ich, könnte mit den DVD-Verpackungen korrespondieren. Wenn eine Idee ephemere ist und die Übertragung einer Fernsehsendung ephemere ist, wie könnte dann der jeweilige Inhalt in Objektform aussehen? Derzeit werden Fernsehserien in DVD-Boxen verpackt, und ich stellte mir die Frage,

Ambidextrous, Predestined Formats

A conversation between
Hannes Loichinger and Simon Denny

Hannes Loichinger: *Celebrities' Houses at Night: a Projection*, your contribution to the show *That's the way we do it* at Kunsthaus Bregenz has been on view in different locations since 2009. Why keep re-staging this material?

Simon Denny: Part of this project follows the re-release of the TV series *The Fresh Prince of Bel-Air* on DVD. During the Bregenz show, the sixth and final season of the show will come out on DVD, completing a kind of process of becoming for the objects that contain the show's content outside broadcasting. I started the project when there were only four out of the six seasons released. I then showed the material a second time when the fifth season came out in 2010. This moment where the last box becomes available will mark the end of one of the measures in the project, one of the boundaries. In short, while the state of “becoming” of these objects is still in progress the project is still able to operate in an evolving form, playing out a physical expression of this anticipation of the state of these objects coming into being.

HL: I remember *The Fresh Prince of Bel-Air* pretending to be kind of a humorous sitcom, but dealing in a very casual way with social and cultural issues, basically telling the story of a boy (Will Smith) from the ghetto in Philadelphia, who is sent by his mother to grow up with the family of his rich aunt in affluent Bel-Air. What is your interest in the series and its content?

SD: Right, the series itself is concerned with incorporating “issues” in this kind of lite way—while quoting other series that operated similarly (for example *The Cosby Show*), and in a way participating in a genre. This in itself is of course interesting, but it is not what I focused on for this project. The material I drew from the series for this was quite specific—apart from spotlighting the re-release on DVD format, and certain properties of the design and packaging used for these objects, I only lifted a small part of a plot thread from an episode of the fifth season. I followed an idea that Smith has for making a series of photographs for a book to impress his girlfriend. In the episode, the idea—making images of celebrities' houses, taken at night, with accompanying texts into a book—is ultimately not accepted by a publisher and the book is never realized. I felt this idea would have certain resonances when shown somehow alongside the DVD packaging. If an idea is ephemeral, and a broadcast is ephemeral, then what would this content look like in an object form? In the contemporary moment, TV shows become DVD sets. I thought about how this unrealized book idea could also turn into an object ... and if it was never a book then what form could it find, how would one show this idea? This is how the project evolved.

HL: In your partial realization of this hitherto unrealized idea, images of celebrities' houses taken in the different cities where

Petzel

Hannes Loichinger, “Ambidextrous, Predestined Formats,” 2011.

wie die nicht realisierte Buch-Idee als Objekt materialisiert werden könnte. Welche Form ließe sich finden und wie würde man ein solches Objekt präsentieren? Aus diesem Gedankengang entwickelte sich das Projekt.

HL: In deiner fragmentarischen Umsetzung dieser bislang unrealisierten Idee nimmst du Fotos von Wohnhäusern Prominenter aus den verschiedenen Städten, in denen deine Arbeit gezeigt wird, und präsentierst sie in zeitlich gestaffelter Anordnung, montiert auf Leuchtbbox-Rahmen, die Fernsehapparaten gleichen. Diese werden zusammen mit einem Film präsentiert, der so aussieht und sich so anhört wie ein billig produzierter Werbespot für deine Arbeit oder die reale Serie. Und all diese Elemente werden gemeinsam mit den originalen DVD-Boxen präsentiert. Ist es dieses Geflecht von Bezügen, auf das du dich mit der Frage nach der Verpackung beziehst?

SD: Ja, richtig, ich meine, gewissermaßen ist alles Verpackung, selbst Wohnhäuser stellen eine Art Hülle dar. Die Objekte, die in dieser Präsentation als Fernseher posieren, sind seltsame Hybridformen von im Jahr 2009 verfügbaren Präsentationsdisplays für bewegte Bilder. Es handelt sich um Rahmen mit einer Leuchtdiode, und das Licht scheint von hinten durch die aufgeklebten Fotografien hindurch. Größe und Form orientieren sich an einem Bravia-Fernsehgerät von Sony aus ebendiesem Jahr. Man könnte beinahe behaupten, sie dienten der Serie von Fotografien als Behausung, und zwar als eine Art Behausung, die, während sie an unterschiedlichen Ausstellungsorten gezeigt wird, den eigenen Umlauf kartiert.

HL: Wie verhält es sich mit deinen Verweisen auf konzeptuelle Fotografie, wie zum Beispiel *Homes for America* oder *26 Gasoline Stations* in der Arbeit *Celebrities' Houses at Night: a Projection* und deiner Aneignung dieser Idee? Handelt es sich darum, eine aus der Kunst stammende Idee wieder dorthin zurückzubringen, oder unternimmst du einen allgemeineren Schritt, um auf die permanent stattfindende kontextuelle Verlagerung von Ideen innerhalb des Bereichs der Kulturproduktion hinzuweisen?

SD: Diese Dinge sind natürlich im Hintergrund vorhanden, sie sind die Grundlage, auf der alles Weitere basiert. *The Fresh Prince* war eine sehr scharfzüngige, extrem beliebte Serie. In Neuseeland, wo ich aufwuchs, liefen nach der Erstausstrahlung noch viele Jahre lang Wiederholungen im Nachmittagsprogramm. Natürlich bot die Serie nicht immer einen Handlungsaufbau von höchster Qualität, wie zum Beispiel die *Sopranos*, aber dies war auf sehr schöne Art und Weise auch nicht das Ziel. Dieser kleine Schnipsel, den ich aus der Geschichte herauskopiert habe, lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass die Leute, die für die Entwicklung der Erzählung verantwortlich waren, unzählige Handlungsstränge im Auge behalten mussten. Die Bezüge innerhalb jener Folge sind weitreichend – und wir reden hier immerhin nur über eine einzige Folge.

HL: Ich hätte gern etwas über dieses Moment der Ungewissheit erfahren, das durch die zusätzliche Bedeutung des Begriffs „Projektion“ entsteht. Das Wort taucht im Titel deines Projekts auf, du „projizierst“ aber auch vermittelt durch deine

this work has been shown are mounted in a timeline on complex lightbox frames which look like TVs, which are then displayed along with a movie that looks and sounds like a cheap commercial for either your work or the real series and all this is presented with the original DVD boxes. Is it this network of resonances that you are referring to with the question of packaging?

SD: Yes, right, I mean its all packaging on some level here—even the houses. Different forms of containers. The objects posing as televisions in this presentation are really strange hybrids of 2009 moving image display options. They are frames with an LED inside them that shines through photographs mounted on them. The size and shape of these objects is based on a Sony Bravia TV from that year. A halfway house for the series of photographs, but one that maps its own distribution as it is displayed in different cities.

HL: What about the reference to conceptual photography like *Homes for America* or *26 Gasoline Stations* within *Celebrities' Houses at Night: a Projection* and your appropriation of this idea? Is it a way of reclaiming the idea for the field of art or a more general move illustrating the permanent contextual shift of ideas in the field of cultural production?

SD: These things are in the background of course: this is the lay of the land. I think the second thing you say is part of the project. *The Fresh Prince* was a very sharp series that was extremely popular. In New Zealand, where I grew up, it was repeated in the afternoon for years after its original airing. Of course it wasn't always of the highest quality dramatically like *The Sopranos* for example but that was also clearly not its aim—in a very beautiful way. This little narrative snippet I copied indicates the many strata of material that the people involved in creating this series were familiar with. The resonances that can be found in that episode are quite far-reaching. And that's just one episode.

HL: I was wondering about this moment of uncertainty entering the arena in the additional meaning of the word “projection” that can be seen in the title of your project but also shining—“projected”—through your photographs. This refers to a display system, too. This game with potentiality seems to have an influence on your work in general. What are the criteria involved in selecting a topic for a project, and the material you end up working with, eventually presenting, on that topic?

SD: I have an idea of what's been made under my name in the past, and a notion of what might be relevant topics for a certain moment. Then it's a matter of piecing together material from this chosen topic in a way that could extend my idiom as it is operating as a body of work. It's important that the chosen topics relate to where they are being shown, or at least it's important for the act of being shown in certain places to be relevant to the artwork.

HL: But for the project's presentation in Bregenz is there another reason defining the context of the work other than the release of DVD-Box #6? Isn't it rather arbitrary?

Petzel

Hannes Loichinger, “Ambidextrous, Predestined Formats,” 2011.

Fotografien scheinenden Lichts, der Begriff verweist somit auch auf die Präsentationsmethode. Dieses Spiel mit potenziellen Möglichkeiten scheint in deiner Arbeit generell von Bedeutung zu sein. Was sind die Kriterien, nach denen du dich für ein Thema, für ein Projekt entscheidest, und wie wählst du die Materialien aus, mit denen du dieses Thema dann bearbeitest und präsentierst?

SD: Das eine ist das, was unter meinem Namen in der Vergangenheit bereits entstanden ist, und das andere ist meine Vorstellung davon, was zum jeweiligen Zeitpunkt eine relevante Thematik sein könnte. Des Weiteren geht es darum, Materialien, die dem gewählten Thema entstammen, so zu arrangieren, dass mein künstlerisches Idiom in Bezug auf mein Gesamtwerk erweitert wird. Mir ist es wichtig, dass die Themen in einen Dialog mit den Orten treten, an denen die Arbeiten gezeigt werden. Oder zumindest ist es mir wichtig, dass sie an bestimmten Orten gezeigt werden, um thematisch relevant für das jeweilige Kunstwerk zu sein.

HL: Gibt es für die Präsentation des Projekts in Bregenz außer dem Erscheinen der sechsten Staffel auf DVD noch einen anderen Grund, der den Kontext, in dem das Werk gezeigt wird, rechtfertigt? Ist dieser Rahmen nicht ziemlich willkürlich gewählt?

SD: Insofern, als sich die Arbeit um die Antizipation der sich in der Welt materialisierenden Objekte dreht, nein, da ist keine Willkür im Spiel. Dies ist das letzte Ereignis in einer chronologischen Abfolge von Objektwerdungen. Das Objekt definiert die Form, mit der sich der Inhalt in Besitz nehmen lässt. Es sagt aus, dass dieser Inhalt als ein Gegenstand so und nicht anders aussieht, und nimmt mit diesen Materialien diesen bestimmten Raum ein, zeigt diese bestimmten Bilder, die so und nicht anders aussehen.

Die Bilder der Wohnhäuser von prominenten Bregenzer Bürgern sind auch in Anbetracht auf den Raum von Bedeutung, den die Kunstwerke hier für sich beanspruchen. Wie wichtig ist ein Museum in Bregenz für den Versuch, die Zirkulation der Bilder zu untersuchen? Ist es zwingend, dass dieses Museum in Bregenz steht und dass diese Ausstellung genau hier und nicht anderswo stattfindet, und wenn ja, aus welchem Grund? Das sind relevante Fragen, denkt man beispielsweise über Aspekte wie Verbreitung, Marketing und Kommunikation nach. Diese Dinge sind für eine Museumsausstellung gleichermaßen von Bedeutung wie für eine Firma, die eine DVD-Box herausbringt.

HL: Ich würde gern die Idee des Stehlens von Konzepten diskutieren, die in Anbetracht der von dir angesprochenen Veränderungen allerdings eher als unzeitgemäß zu betrachten ist. Es gab den Diebstahl, der sich 2010 während deiner Ausstellung *Negative Headroom: the Broadcast Signal Intrusion Incident* in der Halle für Kunst Lüneburg ereignete, und deine Entscheidung, diesen gewaltsamen Akt in deine Präsentation zu integrieren, wodurch sich dieser ärgerliche und zeitraubende Diebstahl plötzlich in etwas verwandelte, das in direkter Beziehung zu der Fernsehpiraterie stand, die das Thema der Ausstellung war. Heute Morgen las ich zufällig einen kurzen Text von jemandem, der von einer Ausstellung träumte, die dadurch, dass sie

SD: Inasmuch as the work is about the anticipation of these objects coming into the world, no, it isn't arbitrary—it is the last event in the sequence of these objects' births. This object defines the static form in which you or I can own this content. It says this content's shell will look like this; it will occupy this much space with these materials, with images that look like this and not that.

The images of the houses of prominent residents in Bregenz are also relevant if you consider the space that artworks are occupying here. How relevant is a museum in Bregenz to some kind of attempt at analyzing a process in international image culture? Is it necessary that this show, or this museum, is in Bregenz and if so why? These questions are relevant when you think about distribution, marketing, communication etc? They are as relevant to a museum exhibition as they are to a company releasing a DVD box set.

HL: I would like to probe the notion of stolen ideas, a concept that might be seen to be outmoded regarding the shifts you mentioned above. I am speaking of this theft that happened during your exhibition *Negative Headroom: the Broadcast Signal Intrusion Incident* at the Halle für Kunst Lüneburg in 2010 and your decision to co-opt this intrusion back into the show—that turned an annoying and time-wasting theft into something strongly related to the TV piracy the work itself focused on. This morning I accidentally read a short text by someone dreaming about a possible show that would be much better than a real show as the result of it being vandalized over night, leaving nothing but re-rendered images, pixilated wall-paintings of the original images and things like this. Any comment?

SD: With the event of the monitors being stolen, my value system, the way I structured the material around a certain framework, was subverted. A key component of my web of presentation was abruptly removed and the system it was taking part in violated. Under a different value system (the thief's) suddenly the TV's only relevant quality became the potential for easy money. But if I take that action back into my system—drawing a line between the monitor's theft and the illegal signal piracy incident which is the topic of the exhibition, it symbolically enters my system again. One could say this re-evaluates the violent action and renders symbolically useful the gesture of the theft.

HL: For me, this shifting of information touches on thoughts concerning distribution and the way that popular images in circulation that then might be found by a Google image search are in turn affected by your projects. Image-searching the *The Fresh Prince of Bel-Air* DVD brings up some of the images you generated in your project among the others one might expect to find. This blurs the provenance and hence potential meaning of those images. What I am referring to is this moment of occupation that is a part of appropriation.

SD: Totally. This is again somehow the lay of the land, just how things are now. Occupation of images is a naturally tricky topic when it's so much a part of the fabric of life. Or conversely it could be seen as nothing, not tricky at all, absolutely normal,

Petzel

Hannes Loichinger, “Ambidextrous, Predestined Formats,” 2011.

über Nacht mutwillig beschädigt wurde, ein ungeahntes Potenzial entwickelte und im Endeffekt weit besser als die ursprüngliche Ausstellung war, wobei nichts als verpixelte Wandmalereien der originalen Bilder und ähnliche Dinge übrig geblieben waren. Irgendein Kommentar?

SD: Mit dem Diebstahl der Monitore wurde mein bisheriges Wertesystem, die Art, wie ich mein Material um ein bestimmtes Rahmenwerk strukturiere, unterwandert. Ein Schlüsselement meiner Präsentation wurde abrupt entfernt – unter Missachtung des Systems, in dem es sich befand. In einem anderen Wertesystem – dem des Diebes – war die einzige relevante Qualität die Möglichkeit, durch den Diebstahl des Fernsehschalters schnell zu Geld zu kommen. Doch indem ich den Diebstahl als neue Komponente in meine Präsentation einbrachte, das heißt, die Parallelen zwischen dem Diebstahl der Monitore und der Signalpiraterie aufzeigte, die das Thema der Ausstellung war, hielt diese Aktion inhaltlichen Einzug in mein System. Es fand eine Umbewertung des Einbruchs statt, der eine symbolische Aufwertung erfuhr.

HL: Diese Verschiebung berührt Gedanken darüber, wie Informationen verbreitet werden beziehungsweise welchen Einfluss deine Projekte auf populäre Bilder, die im Umlauf sind und zum Beispiel als Ergebnis einer Bildersuche im Internet auf dem Monitor erscheinen würden, haben könnten. Googelt man die *The Fresh Prince of Bel-Air*-DVD, tauchen – neben den anderen, die man zu finden erwartet – auch einige der Bilder auf, die aus deinem Projekt stammen. Dadurch verschleiert sich der Ursprung und demzufolge auch die potenzielle Bedeutung solcher Bilder. Das Moment der Inbesitznahme wird Teil des Aneignungsprozesses.

SD: Absolut richtig, und auch hier handelt es sich um die Grundlage für alle weiteren Überlegungen. Die Inbesitznahme von Bildern ist natürlich ein diffiziles Thema, wenn es so weitgehend Teil der allgemeinen Struktur ist. Umgekehrt könnte man es genau so gut als eine Nichtigkeit betrachten, etwas, das in keiner Weise diffizil, sondern absolut normal ist, etwas völlig Unbedeutendes. In der Kunst existieren Positionen, die sich mit diesen Dingen explizit auseinandersetzen. Ich meinerseits bevorzuge jedoch einen weniger direkten Weg. Ausgangspunkt meiner Ausstellung *Cruise Line* in Aachen sind zwei Schriftsteller, ein Science-Fiction-Autor und ein Kulturtheoretiker, deren Denkansätze ich gegenüberstelle. Das Thema, mit dem sich beide beschäftigen, sind Luxus-Kreuzfahrtschiffe sowie ein bestimmtes, damit einhergehendes Ambiente. Begleitend zu ihren Texten zu ebendieser Thematik, habe ich ein 3-D-Video über eine Firma für Verchromung in Aachen gedreht, die sich auf die Veredelung von Metalloberflächen spezialisiert hat und für zahlreiche bekannte Luxusmarken tätig ist. Einer ihrer Großkunden ist eben dieses Unternehmen, das mit seinen Fantasie-Kreuzfahrtschiffen den Markt dominiert und zudem weltweit und insbesondere in den USA erfolgreich im Filmgeschäft tätig ist und in Themenparks investiert. Ich habe also ein 3-D-Video produziert, in dem die Maschinen zu sehen sind, die den Metallteilen, mit denen diese seltsamen und grandiosen Schiffe verziert sind, ihren Glanz verleihen. Dazu konnte ich noch weiteres

a non-issue. There are art practices that deal more overtly with these things, I prefer a less direct route. My show *Cruise Line* in Aachen starts with contrasting the approach of two writers, one in science fiction, the other in cultural criticism, through a topic they are both familiar with: luxury cruise liners and a particular type of scripted environment. To accompany these texts, this topic, I shot a 3D video of a chroming factory in Aachen that does metal finishing for many renowned high end brands—including a major contract fitting out the fantasy cruise liners of an internationally dominant corporation that is known widely for its success in films and theme parks worldwide, but particularly in the US. I then produced a 3D video of the machinery that gives the sheen to all the metal components that adorn these weird and wonderfully spectacular vessels. I was also able to present video material made by this company showing their own products, and followed the quite distinctive display conventions they have chosen for the intricate reception area in their factory. I adopted these conventions in the display of their video material, and in the presentation of my own 3D documentation. Here, the distinctions between appropriated imagery and imagery generated by me just become so scattered that discussing that issue on its own seems to miss the point.

HL: Where does your fascination for displaying high-end material and consumer products that are at the peak of technological development in installations, that partly resemble shopping or store displays, come from?

SD: I think what I like to keep up with is more the Saturn/Media Markt, the consumer electronics retail level development in this area. For example what's available to customers in major electronics shops. I am interested in this because in recent years it has been, for me, a kind of measure of people's changing viewing habits, and this is material that can be spun into other narratives. For example my mapping of the TV's decreasing physical depth, that I focused on in 2009, became a ground on which I tried to illustrate the shift from network television to internet distribution, and linked a change to objects with something that could be seen to be more a societal change. Here the objects that were changing could become symbols of the structures that were also changing. I think developments in technology were important here, but not necessarily cutting edge—more the developments affecting people's visual and physical habits and environments on a more everyday level.

HL: Basic observations such as the flat TVs being mounted on the wall and not standing in the middle of the room?

SD: Right. Clearly this in itself seems rather unremarkable. But when seen as a monument to changing systems I think one can charge what is a seemingly banal physical shift with another value. So to make a second attempt at answering your previous question, I am interested in these things because of what can be grafted onto them.

Petzel

Hannes Loichinger, "Ambidextrous, Predestined Formats," 2011.

Videomaterial präsentieren, das, von der Firma selbst produziert, normalerweise der Produktvorführung dient. Ich bezog mich auf den unverwechselbaren Präsentationsstil des aufwendig gestalteten Empfangsbereichs in ihrer Fabrik und adaptierte diese Vorgaben sowohl für die Präsentation ihres Videomaterials als auch die Präsentation meiner eigenen 3-D-Dokumentation. Hier sind Unterscheidungsmerkmale zwischen angeeigneten Bildern und Bildern, die von mir erzeugt wurden, so gering, dass es das Thema zu verfehlen scheint, will man diesen Punkt gesondert diskutieren.

HL: Woher stammt deine Faszination, High-End-Materialien und Konsumgüter auf dem neuesten Stand des technologischen Fortschritts in Installationen zu inszenieren, die ihrerseits Ähnlichkeiten mit den Präsentationsmodi der Einkaufs- und Warenwelten aufweisen?

SD: Ich denke, ich verfolge in diesem Bereich stärker die Entwicklungen auf der Ebene des Elektronik-Fachhandels, beispielsweise die den Kunden von Saturn oder Media Markt zur Verfügung stehende Auswahl. Das interessiert mich aus dem Grund, als es für mich in den letzten Jahren zu einer Art Indikator für veränderte Sehgewohnheiten der Menschen geworden ist, was sich als Ausgangsmaterial verwenden und mit anderen Narrationen verbinden lässt. Zum Beispiel bildete meine Kartografie des immer schmaler werdenden Fernsehapparats, die ich 2009 vornahm, die Basis, auf der ich versuchte, die Verschiebung von der analogen Fernsehübertragung bis zur Verbreitung durch das Internet zu veranschaulichen. So verbanden sich die Veränderungen im Aussehen der Objekte mit etwas, das als weitreichender gesellschaftlicher Wandel bezeichnet werden kann. Veränderungen auf der Ebene der Objekte indizieren sich verändernde Strukturen. Ich denke, der technologische Fortschritt war hier wichtig, aber es ging mir nicht unbedingt darum – eher um die Entwicklungen, die die Seh- und Lebensgewohnheiten und das alltägliche Umfeld der Menschen beeinflussen.

HL: Einfache Beobachtungen wie die Tatsache, dass Flachbildschirme an der Wand befestigt sind und nicht mehr in der Mitte des Raumes stehen?

SD: Richtig. Natürlich erscheint die Tatsache als solche eher unspektakulär. Aber wenn man den Fernseher als Monument für sich verändernde Systeme sieht, so denke ich, kann man dieser scheinbar banalen physischen Veränderung einen anderen Wert beimessen. Um also zur Beantwortung deiner vorherigen Frage einen zweiten Anlauf zu unternehmen: Ich interessiere mich für diese Dinge im Hinblick auf das, was mit ihnen verknüpft ist.