

KERSTIN
BRÄTSCHE



DIE SEIN:
PARA PSYCHICS

Kerstin Brätsch

*DIE SEIN:
PARA PSYCHICS*

Kerstin Brätsch Die Sein: Para Psychics

Im Verlauf der letzten zwanzig Jahre hat die in Berlin und New York lebende Malerin Kerstin Brätsch eine unverwechselbare Arbeitsweise entwickelt, mit der sie das Medium Malerei über den Einbezug von Performances, künstlerischen Aktionen und Installationen stetig erweitert und immer wieder aufs Neue befragt und interpretiert. Neben der regelmäßigen Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen wie Adele Röder (DAS INSTITUT), Debo Eilers (KAYA) oder Ei & Tomoo Arakawa (UNITED BROTHERS) greift sie zusätzlich auch auf traditionelle, zum Teil in Vergessenheit geratene kunsthandwerkliche Verfahren zurück, um die metaphysischen und animistischen Qualitäten von Malerei auf humorvolle Weise freizulegen.

Para Psychics, ihre jüngste Serie, setzt diese Auseinandersetzung fort, wenn auch in abgewandelter Form. Während des ersten Corona-Lockdowns in New York überführte Brätsch ihre raumgreifende und kollaborative Arbeitsweise in einen nach innen gerichteten Prozess des täglichen Zeichnens. Sie fertigte im Zeitraum von Januar 2020 bis März 2022 einhundert Mandala-ähnliche Zeichnungen an; in einer Zeit, in der sie sich intensiv mit Mystik, Tarot, Pflanzenmedizin und Gottheiten wie der sumerischen Himmelsgöttin Inanna beschäftigte. *Die Sein: Para Psychics* im Ludwig Forum Aachen präsentiert erstmals alle hundert Zeichnungen dieser Serie zusammen in einer ortsspezifischen Installation aus eingefärbten, den Lichteinfall manipulierenden Fensterscheiben und transparenten Raumstrukturen. Ihre Auseinandersetzung von Malerei im Verhältnis zum Körper, sei es zum sozialen, physischen oder psychischen, findet in den Zeichnungen als Reise in den mentalen Körper seine Fortschreibung. Verteilt über die Museumswände und Metallstrukturen erinnern die Zeichnungen an ausgelegte Weissagungen, die die Besucher*innen deuten und durchwandern können.

TAU (Resurrection) [*TAU (Wiederauferstehung)*]; *"Flow directly implicates not one but several bodies"* (*Plasma state*) [*"Strömung bezieht direkt nicht einen, sondern mehrere Körper mit ein"* (*Plasmazustand*)]; *The Call* [*Der Ruf*]; *So as a Female Bird? (The High Priestess)* [*So wie ein weiblicher Vogel? (Die Hohepriesterin)*]; *Channeling* [*Das Heraufbeschwören*]; **Shapeshifter, Direct Action as a Means of Escaping Fate (Medea)* [**Gestaltwandler, Direkte Handlung als Mittel dem Schicksal zu entgehen (Medea)*]; *Soulmate* [*Seelenverwandte*]; *Pharmaceia (Christa's Blutbild—Can't Describe It More Closely)* [*Pharmakeia (Christas Blutbild—Kann es nicht näher beschreiben)*]; *Blut (That Abrupt and Heavy Falling)* [*Blut (Das abrupte, schwere Fallen)*]; *Von Geistern geworfen*; *Transitioning (Please Leave a Message)* [*Übergang (Bitte hinterlassen Sie eine Nachricht)*]; *Time breaks down into many times* [*Die Zeit unterteilt sich in viele Zeiten*]; *The Waiting Room* [*Das Wartezimmer*] ... Die abstrakten Titel der Zeichnungen bestehen aus Zitaten von Aufsätzen und Publikationen, die die Künstlerin während der Arbeit an diesem Projekt gelesen hat, aus Titeln älterer Werke, aus Verweisen auf persönliche Erfahrungen, aus erfundenen Namen und eigenen Wortbildungen, aus Namen von Göttinnen oder aus Begriffen aus dem *Handbuch des deutschen Aberglaubens*. Im Ausstellungsraum werden

Kerstin Brätsch Die Sein: Para Psychics

Over the past twenty years, Berlin- and New York-based painter Kerstin Brätsch has developed a distinctive way of working with which she continually expands the medium of painting, redefining and interpreting it time and again by including performances, artistic interventions, and installations. Besides her regular collaboration with other artists such as Adele Röder (DAS INSTITUT), Debo Eilers (KAYA) and Ei & Tomoo Arakawa (UNITED BROTHERS), she also draws on traditional artisanal techniques, some of which have been forgotten, in order to reveal painting's metaphysical and animistic qualities in a humorous manner.

Para Psychics, her most recent series, continues this exploration, albeit in a modified form. During the first Corona lockdown in New York, Brätsch transposed her large-scale and collaborative practice into an inward-looking process of drawing on a daily basis. In the period between January 2020 and March 2022, she created one hundred Mandala-like drawings in a time in which she intensively pursued mysticism, tarot, plant medicine and deities like the Sumerian sky goddess Inanna. *Die Sein: Para Psychics* at the Ludwig Forum Aachen presents all one hundred drawings from this series for the first time in a site-specific installation of transparent spatial structures juxtaposed against tinted window panes which manipulate the sunlight, creating a unique atmosphere for the viewer. Her exploration of painting in relation to the body, be it the social, physical or psychic, is continued in the drawings as a journey into the mental body. Distributed across the museum walls and metal structures, the drawings evoke abstracted fortune-telling, laid out in a way that visitors can interpret and wander through them.

TAU (Resurrection); *"Flow directly implicates not one but several bodies"* (*Plasmastate*); *The Call*; *So as a Female Bird? (The High Priestess)*; *Channeling*; **Shapeshifter, Direct Action as a Means of Escaping Fate (Medea)*; *Soulmate*; *Pharmaceia (Christa's Blutbild—Can't Describe It More Closely)*; *Blut (That Abrupt and Heavy Falling)*; *Von Geistern geworfen* [*Tossed by spirits*]; *Transitioning (Please Leave a Message)*; *Time breaks down into many times*; *The Waiting Room ...* The drawings' abstract titles consist in part of quotations from essays and publications the artist consulted while working on this project, in part of titles of older works, of references to personal experiences, of made-up names and neologisms, of the names of goddesses, and of concepts from a handbook of German superstitions. These poetic spells and invocations are projected onto a wall, accompanied by a sound sphere composed by Wibke Tiarks. They create a room for rest and rehabilitation, for arrival and departure.

The title of the series references older works by Brätsch, the so-called *Psychics* (2005–2008), for which she sought out countless fortune tellers in New York. The results of the sessions ultimately provided the starting point for numerous oil paintings—painted, provisional truths that range ambiguously between irony and authenticity. In series like the *Psychics*, the subsequent *Unstable Talismanic Renderings* (since 2014), the *Blocked Radiants*

diese poetischen Sprüche und Anrufungen auf eine Wand projiziert, zusammen mit einer von Wibke Tiarks komponierten Klangsphäre. Sie bilden einen Raum für Ruhe und Rehabilitation, für Ankunft und Aufbruch.

Der Titel der Serie geht zurück auf ältere Arbeiten von Brätsch, die sogenannten *Psychics* (2005–2008), für die sie zahllose Wahrsager*innen in New York aufsuchte. Die Ergebnisse der Sitzungen bildeten schließlich den Ausgangspunkt für zahlreiche Ölmalereien – gemalte, provisorische Wahrheiten, die sich als Kippfigur zwischen Ironie und Authentizität bewegen. In Serien wie den *Psychics*, den darauffolgenden *Unstable Talismanic Renderings* (seit 2014), den *Blocked Radiants* (2011) oder den *Fossil Psychics (Stucco Marmo)* (seit 2017) war es jedoch die Materialität der Arbeiten selbst oder die mit ihr verbundenen Herstellungsverfahren, die Bezüge zu Fragen des Animismus in der Malerei eröffneten: Durch den Aufbau von Bildern aus Tropfen (Marmorierungen), durch wie Fossilien wirkende ‚versteinerte‘ Pinselstriche (Stuccos) oder durch die ständige Vervielfältigung der eigenen künstlerischen Identität unter Einbeziehung alter Handwerke und ihrer Meister*innen (oder im Fall der *Psychics* durch das Malen abstrakter Porträts nach tatsächlichen Sitzungen mit Hellseher*innen). Nach vielen Jahren der Zusammenarbeit mit Künstler*innen und Handwerker*innen kehrt Brätsch mit den *Para Psychics* diesen kollaborativen Impuls jedoch um. Die Mittel zur Erkundung von alternativen Sphären, Zeitlich- und Persönlichkeiten generiert sie nicht durch das Einbeziehen anderer oder die Aneignung jahrhundertealter Verfahren, sondern (ausgelöst durch die eigene Lockdown-bedingte Isolierung) durch / para die Vielfältigkeit ihrer selbst. Die Zeichnungen, gefertigt aus einfachsten, unmittelbar zugänglichen Materialien wie Buntstiften und Papier, stellen somit persönliche Verdichtungen des unfreiwilligen Innehaltens während der Pandemie dar. In ihrer formalen Bezugnahme auf weissagende Kartenlegungen öffnen sie jedoch auch einen ständigen Übergangsprozess des Wahrnehmens und Da-Seins.

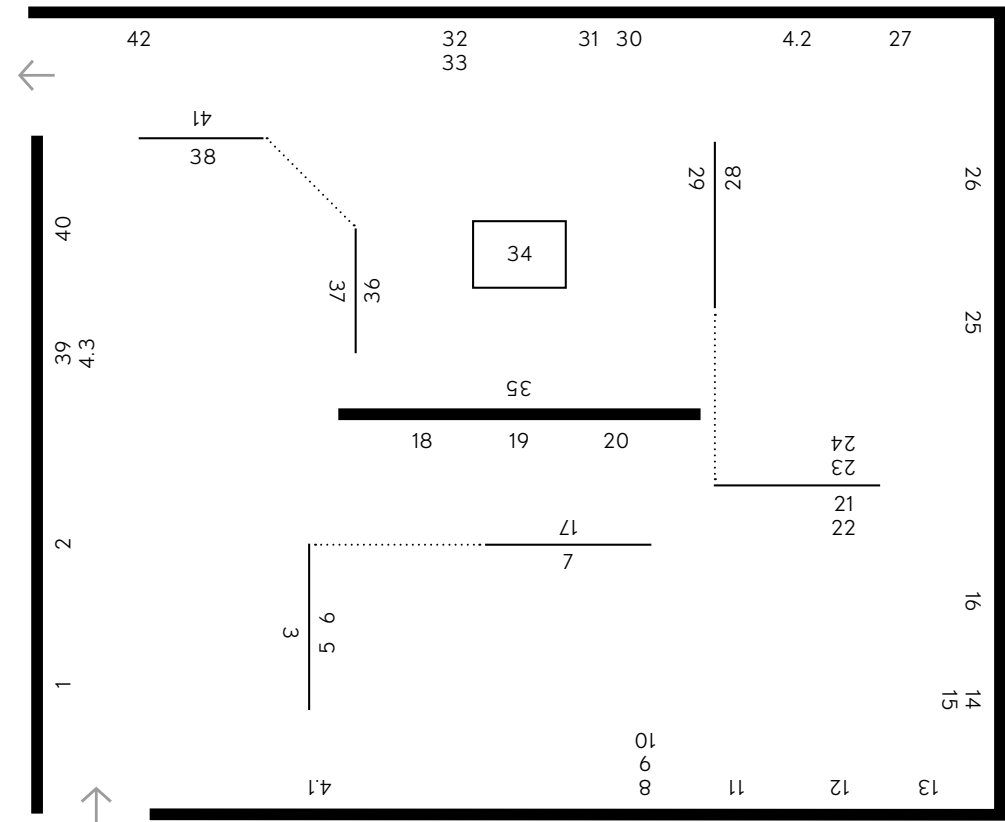
Die Verwendung des weiblichen Pronomens „die“ im Ausstellungstitel („die sein“ statt „da sein“) verweist darüber hinaus auf die Veränderung, die die Zeichnungsserie in der künstlerischen Arbeitsweise von Brätsch darstellt: Sie betont ein personalisiertes, feminisiertes Da-sein bzw. Die-sein, bei dem die eigene Wandlungsfähigkeit, Komplexität und Vielfältigkeit an die Stelle der Kooperationen rückt.

Kuratiert von Eva Birkenstock

(2011), or the *Fossil Psychics (Stucco Marmo)* (since 2017), however, it was the materiality of the works themselves or the associated production processes that opened up links to questions of animism in painting: by building images out of drops (marblings), by sculpted brushstrokes that seem fossilized (stuccos), and through the constant multiplication of her own artistic identity, including old handcrafts and their masters (or in the case of the *Psychics*, by painting abstract portraits after actual sessions with psychics). After many years of collaborating with artists and craftspeople, Brätsch, however, is inverting this collaborative impetus with the *Para Psychics*. She no longer generates the means for exploring alternative spheres, temporalities, and personalities by including others or by adopting centuries-old processes, but rather (triggered by her own isolation caused by the lockdown) via/para the multiplicity of her self. The drawings, made using the simplest, readily accessible materials like colored pencils and paper, thus constitute personal concretions of the involuntary pausing during the pandemic. In their formal reference to divination cards, however, they also open up a constant transitional process of seeing and being. *Die Sein* is a derivative of the German term “Da Sein” –to be there, to exist, substituting the female “Die/she” for “Da/there.” It refers in addition to the change that the series of drawings represents in Brätsch’s artistic working method: she stresses a personalized, feminized “being there,” where her own mutability, complexity, and multiplicity shifts to the role held by collaborations.

Curated by Eva Birkenstock

Raum / Room 1



- 1** *PARA PSYCHIC_Rand der Welt*, 2020-2021
PARA PSYCHIC_Soulmate, 2020-2021
PARA PSYCHIC_PELE's Curse (Frau, Weckerin), 2020-2021

Farbstift, Öl, Kreide, Ruß, Lack, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil, oil, crayon, carbon black, lacquer, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, three parts 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

- 2** *PARA PSYCHIC_Debris*, 2020
PARA PSYCHIC_Destruction of MU, 2020
PARA PSYCHIC_Das Gericht, 2020
 Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, three parts 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy Collection of Aishti Foundation, Beirut, Lebanon

- 3** *PARA PSYCHIC_ *We meet and don't see its front, we follow and don't see its back* (Psychopomp)*, 2020-2021
PARA PSYCHIC_ "Look at me: I'm gone. I've gone with it." (Frau, viel Schleim), 2020-2021
 Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

- 4** *PARA PSYCHIC_Glut (Elysium)*, 2020-2021
PARA PSYCHIC_Direct Action as a means of escaping fate (Medea), 2020-2021
PARA PSYCHIC_Geiz, 2020-2021

Farbstift, Öl, Lack, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil, oil, lacquer, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, three parts 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

- 5** *PARA PSYCHIC_Flesh Fur and Feces (Fumigation)*, 2020-2021
 Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy Collection of Sabrina Buell and Yves Behar

- 6** *PARA PSYCHIC_Skeptiker*, 2020-2021
 Farbstift, Öl und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

- 7** *PARA PSYCHIC_Hekate (The Triple-Bodied Woman)*, 2020
 Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy die Künstlerin / the artist

- 8** *PARA PSYCHIC_By Default (Fontanelle)*, 2020
 Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame 42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
 Courtesy die Künstlerin / the artist



9 *PARA PSYCHIC_Scarabaeus Sacer (Pillendreher)*, 2021
Farbstift, Öl, Pigmente, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, pigments, graphite, and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

10 *PARA PSYCHIC_Sun Swallow*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

11 *PARA PSYCHIC_Secreta Secretorum Seele Seitenstechen*, 2020
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

12 *PARA PSYCHIC_Death*, 2020-2021
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

13 *PARA PSYCHIC_Ectoplasmic Ash (Cotton Candy)*, 2020

PARA PSYCHIC_Swarm Logic (of Noise and Crowds), 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

14 *PARA PSYCHIC_Schatten*, 2020-2021

PARA PSYCHIC_Das Unterste, die untere Grube (Initiation), 2020-2021

Farbstift, Öl, Lack, Kreide, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, oil, lacquer, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

15 *PARA PSYCHIC_Phantom*, 2020-2021
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, lacquer, ink, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

16 *PARA PSYCHIC_Pharmakon -*, 2020-2021
PARA PSYCHIC_AYA, 2020-2021

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Collection of Sonya Yu

17 *PARA PSYCHIC_We Are as We Are Ourselves*, 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

18 *PARA PSYCHIC_There is no reason on Earth why you should run out of people to be*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

19 *PARA PSYCHIC_Without striving (to the contrary), the low place which all men dislike*, 2020-2021

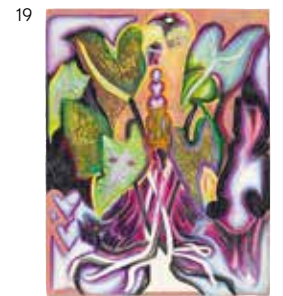
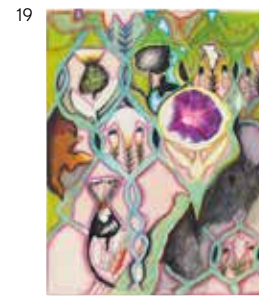
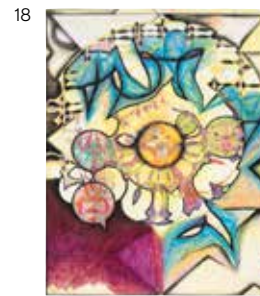
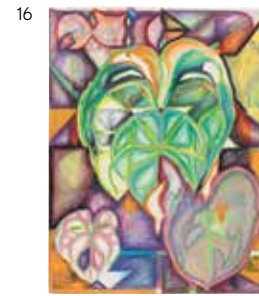
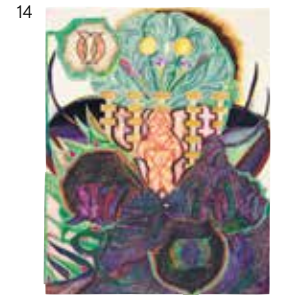
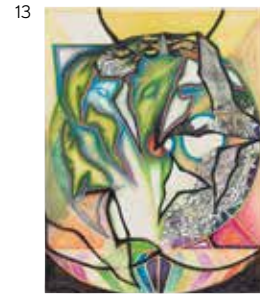
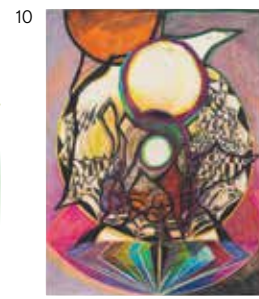
PARA PSYCHIC_Phantom Limb, 2020-2021

PARA PSYCHIC_Electro Throb, 2020-2021

Farbstift, Öl, Kreide, Lack, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil, oil, crayon, lacquer, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, three parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

20 *PARA PSYCHIC_“... that difficulty and ease produce the one (the idea of) the other” (Shaman)*, 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist



21 *PARA PSYCHIC_ Vielleicht manipulierter Hund? (Vision), 2020*
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

22 *PARA PSYCHIC_ The Waiting Room, 2020-2021*
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

23 *calibrator, 2021*
Öl auf Leinwand, Optium Acrylrahmen / Oil on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

24 *PARA PSYCHIC_ Hinsetzen mit entblößtem Hintern, 2021*
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

25 *PARA PSYCHIC_ Time breaks down into many times, 2020*
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

26 *PARA PSYCHIC_ "It is quite possible that the energy or phenomenon that glues together a repeatable experience of solidity and materiality on this earth is the pressure of billions of human beings simultaneously, and in close proximity, believing in what they see and hear." (Frau, Erbin, Essig, Eisen, Eulenmutter), 2020-2021*

PARA PSYCHIC_ Feeling Your Cells Move, You Open Your Eyes, the Cells Move, 2020-2021

PARA PSYCHIC_ Next Time: Thicker, Deeper, 2020-2021

Farbstift, Ruß, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil, carbon black, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, three parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Private Collection, California

27 *PARA PSYCHIC_ *Shapeshifter, 2020-2021*
PARA PSYCHIC_ Wahrheit und seine Heilung (Wächter), 2020-2021
Farbstift, Öl, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, oil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

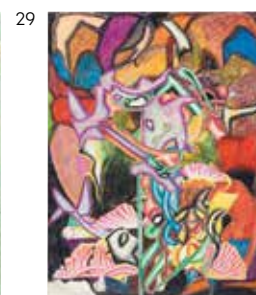
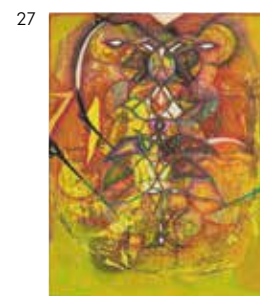
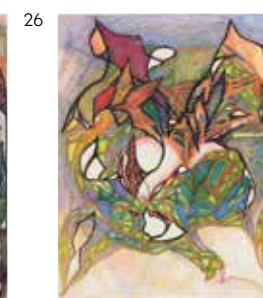
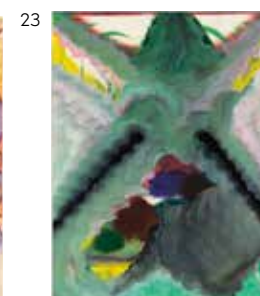
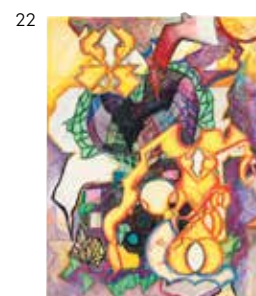
28 *PARA PSYCHIC_ The Call, 2020*
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

29 *PARA PSYCHIC_ Darkening (Squirm), 2021*
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite, and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

30 *PARA PSYCHIC_ Ceaseless in action, it cannot be named, and then again it returns and becomes nothing (Inanna, twin of Utu), 2021*
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

31 *PARA PSYCHIC_ Channeling, 2020-2021*
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Nicoletta Fiorucci Collection

32 *PARA PSYCHIC_ Pele (the earth eating woman), 2021*
Farbstift, Öl, Pigmente, Lack, Bleistift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, pigments, lacquer, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano



- 33** *PARA PSYCHIC_Re-Breather (The Hierophant)*, 2020-2021

PARA PSYCHIC_Flesh Crystal, 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

- 34** UNITED BROTHERS and Kerstin Brätsch

maxmagmalava sprinGGarden, 2022

mit 8 Radianen (für Ioana) Occhiolino von Kerstin Brätsch / with 8 Blocked Radiants (for Ioana) Occhiolino by Kerstin Brätsch

Holz, Glas, Plexiglas, Wasser, ätherisches Öl, LED-Pflanzenlampen, gezogenes Glas, Pflanzen / wood, glass, plexiglass, water, essential oil, LED plant lights, drawn glass, plants
Dimensions variable
Bath: 120 × 160 × 25 cm
Courtesy die Künstler*innen und / the artists and Gió Marconi Gallery, Milano

- 35** *100 para psychics*, 2022

Digitale Projection mit Ton von Wibke Tiarks / Digital projection with sound by Wibke Tiarks
17:05 min. looped
Ed.: 4
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

- 36** *PARA PSYCHIC_TOTEM (Parasite)*, 2020-2021

Farbstift, Öl, Lack, Kreide, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, lacquer, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed

PARA PSYCHIC_Nobody's Guardian (Termite), 2020-2021

Farbstift, Öl, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

- 37** *PARA PSYCHIC_Path of no distinction (Sphere II)*, 2020-2021

PARA PSYCHIC_Radical intersection (Sphere III), 2021

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts

42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

- 38** *PARA PSYCHIC_“Eine Art Stoßerei, die nicht die vorgebahnten Wege (oder die offenen Spuren) nimmt, sondern die Hirnsubstanz durchdringt, in dem sie unaufhörlich neue Wege schafft.” (Sphere I)*, 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

- 39** *PARA PSYCHIC_Die Frage: Was denn eigentlich gewesen sei?*, 2020

PARA PSYCHIC_“Flow directly implicates not one but several bodies” (Plasmastate), 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

- 40** *PARA PSYCHIC_She Wolf*, 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

- 41** *PARA PSYCHIC_Brut*, 2020

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery

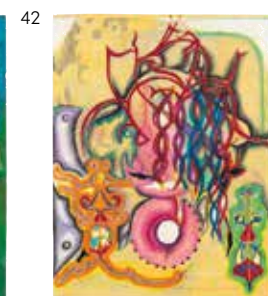
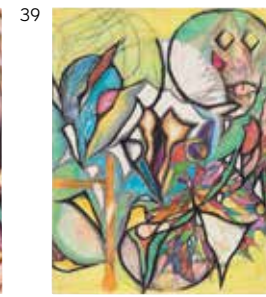
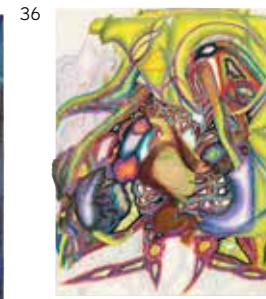
- 42** *PARA PSYCHIC_Vomiting & Fire (Golem)*, 2020-2021

PARA PSYCHIC_Enhancement, under my Breath and to no one particular, 2020-2021

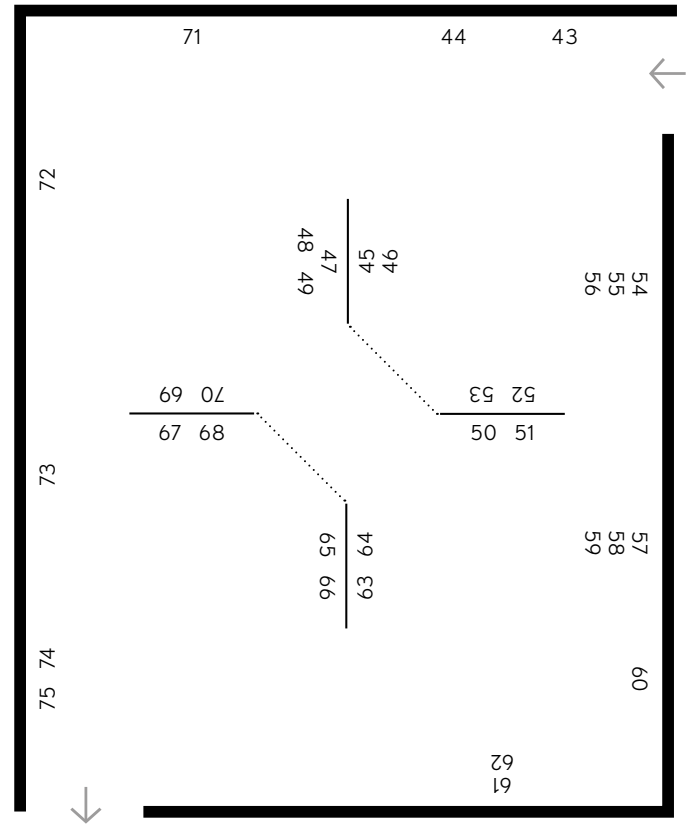
PARA PSYCHIC_Pharmaceia (Christa's Blutbild - can't describe it more closely), 2020-2021

PARA PSYCHIC_Coal ash in other animals, 2020-2021

Farbstift, Öl, Lack, Kreide, Graphitstift und Collage auf Papier, vierteilig / Colored pencil, oil, lacquer, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, four parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano



Raum / Room 2



43 *PARA PSYCHIC_Blut (That Abrupt and Heavy Falling)*, 2021
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

44 *PARA PSYCHIC_Time is mixed with blood (Hornet)*, 2020–2021
PARA PSYCHIC_Zauber der kaum spürbaren Verrückungen, 2020–2021

PARA PSYCHIC_TAU (Resurrection), 2020–2021
Farbstift, Öl, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil, oil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, three parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

45 *PARA PSYCHIC_To enter the solid pool of time (Magier)*, 2020–2021
PARA PSYCHIC_The Sitters (why do you keep on telling everyone about those animals?), 2020–2021

Farbstift, Öl und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, oil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

46 *PARA PSYCHIC_Psykhe*, 2021
Farbstift, Öl, Kreide, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

47 *PARA PSYCHIC_Frau (Stachel)*, 2021
Farbstift, Öl, Ruß, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, oil, carbon black, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

48 *PARA PSYCHIC_Frau (META ATEM)*, 2021
Farbstift, Ruß, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, carbon black, graphite, and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

49 *PARA PSYCHIC_Steinregen (Frau, KANO Opening)*, 2021–2022
Farbstift, Ruß, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, carbon black, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

50 *PARA PSYCHIC_Hugin (Gedanke) & Munin (Gedächtnis)*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

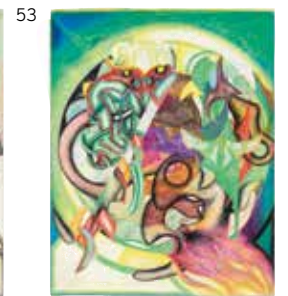
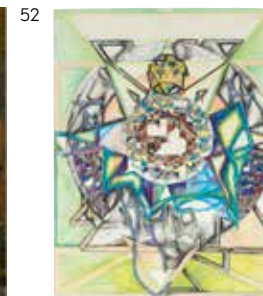
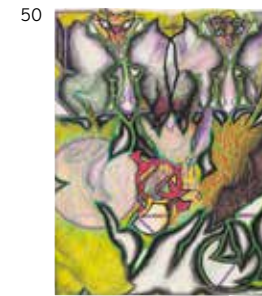
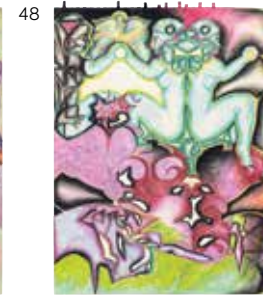
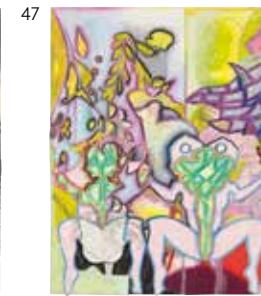
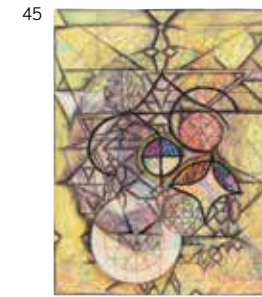
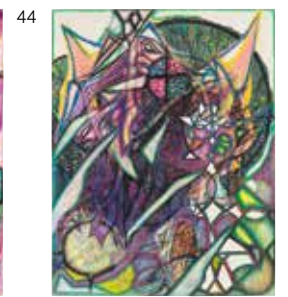
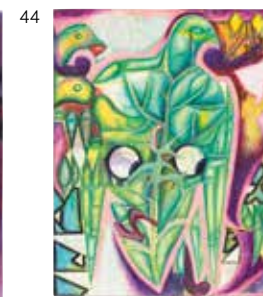
51 *calibrator*, 2021
Öl auf Papier / Oil on paper
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

52 *PARA PSYCHIC_MU*, 2020
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Beatrice Trussardi

53 *PARA PSYCHIC_Leakage (Solar Anus)*, 2020–2021
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano

54 *PARA PSYCHIC_Nammu (Mutter)*, 2020–2021
Farbstift, Tusche, Öl, Lack, Kreide, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, ink, oil, lacquer, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

55 *PARA PSYCHIC_To Enter into Every Skin, to Suspend or to Suspend Even Further, to Spell Out One's Own Name*, 2020–2021
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano



56 *PARA PSYCHIC_Enki (Sohn)*, 2020-2021
Farbstift, Kreide, Öl, Lack, Graphitstift
und Collage auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil, crayon, oil,
lacquer, graphite and collage on paper, Optium
acrylic, artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and
Gió Marconi Gallery, Milano

57 *calibrator*, 2022
Öl auf Papier, Optium Acrylrahmen /
Oil on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and
Gladstone Gallery

58 *PARA PSYCHIC_Innenleben vermenschlicht
(Selbstfaltung)*, 2021
Farbstift, Öl, Lack, Graphitstift, Klebeband
und Collage auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil, oil, lacquer,
graphite, tape and collage on paper, Optium
acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

59 *PARA PSYCHIC_Hinterwelt (Antechamber)*,
2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on
paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Private Collection

60 *PARA PSYCHIC_Technosis*, 2020-2021
PARA PSYCHIC_Like (That of) Water (Welt I),
2020-2021
*PARA PSYCHIC_Von dicker Konsistenz, kalt und
in seinem Temperament trocken (Welt II)*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen, dreiteilig / Colored pencil and
graphite on paper, Optium acrylic artist's frame,
three parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and
Gladstone Gallery

61 *PARA PSYCHIC_Der Mond*, 2020-2021
Farbstift, Öl, Kreide, Ruß, Lack, Graphitstift
und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen,
zweiteilig / Colored pencil, graphite and
collage on paper, Optium acrylic artist's
frame, two parts
*PARA PSYCHIC_“Transfusion; change in
the manner of being, that's all” (Nachleben)*,
2020-2021

Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil,
graphite on paper, Optium acrylic artist's
frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and
Gladstone Gallery

62 *PARA PSYCHIC_Die Hundeartigen*, 2021-2022
Farbstift, Kreide, Graphitstift und Collage auf
Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil,
crayon, graphite and collage on paper, Optium
acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Collection of Shelley Fox Aarons and
Philip Aarons

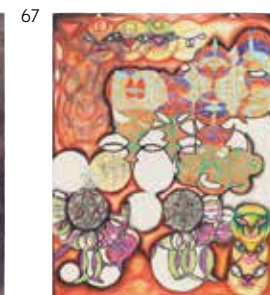
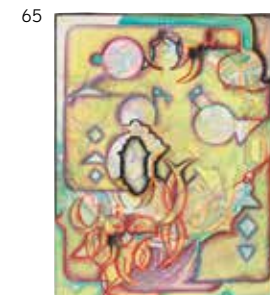
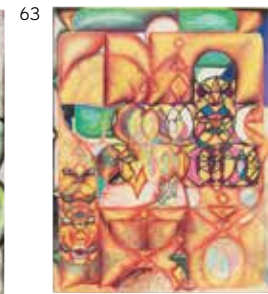
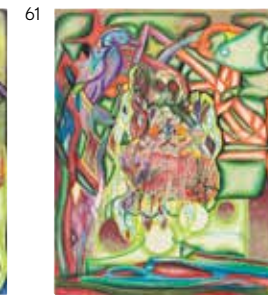
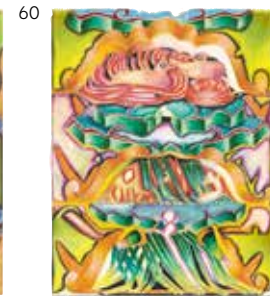
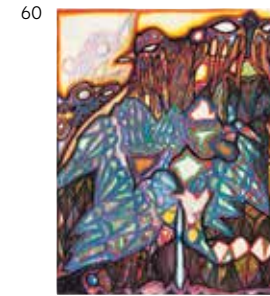
63 *PARA PSYCHIC_Transitioning (Please leave a
message)*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on
paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and
Gladstone Gallery

64 *PARA PSYCHIC_Verkleidung (Ehe, alte s.
Menschenfett)*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil and graphite
on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and
Gió Marconi Gallery, Milano

65 *PARA PSYCHIC_Von Geistern geworfen*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on
paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

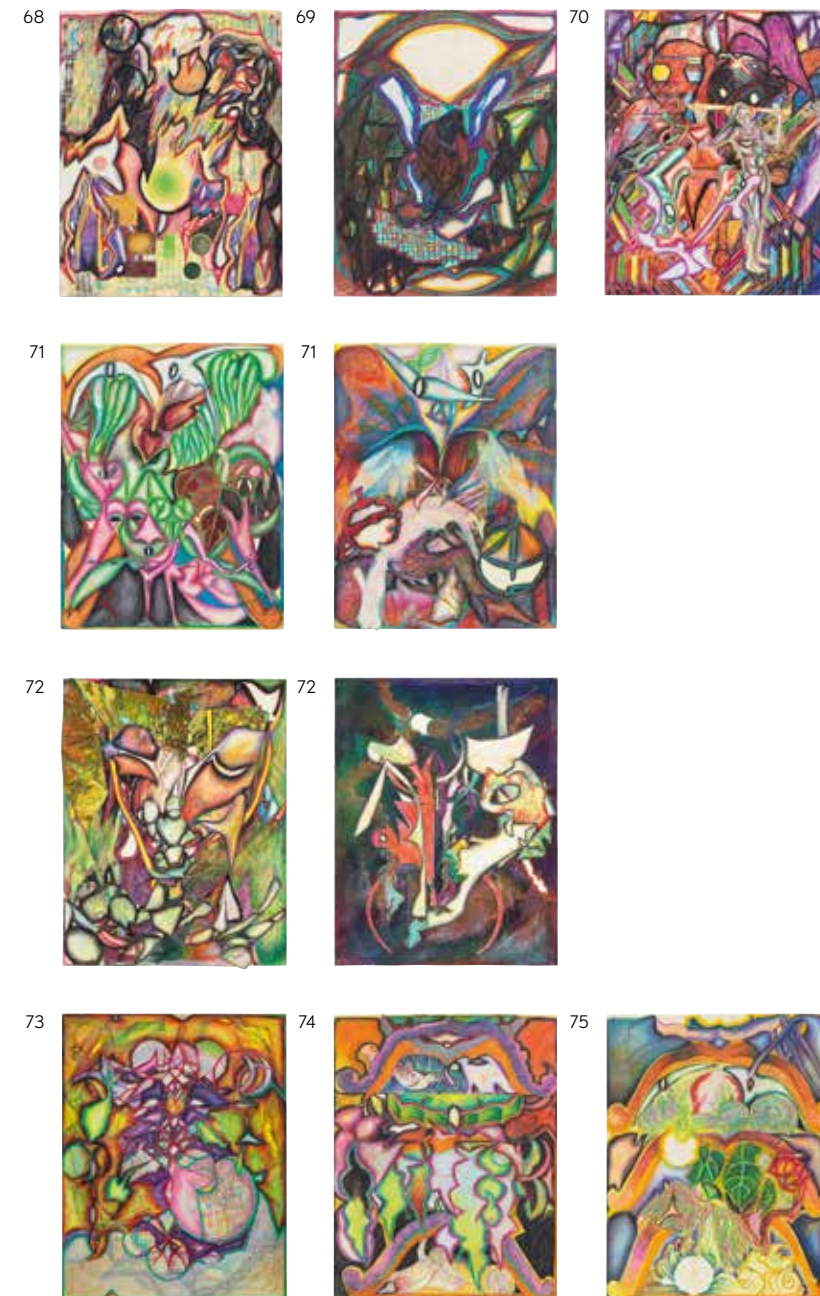
66 *PARA PSYCHIC_Scotia (Darkness)*, 2020-2021
Farbstift, Öl, Pigmente, Lack, Graphitstift und
Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen /
Colored pencil, oil, pigments, lacquer, graphite
and collage on paper, Optium acrylic, artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

67 *PARA PSYCHIC_“Broken- three, a void
among us, searching ...” (Ancestral Field)*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium
Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on
paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy Private Collection, Vienna, Austria



- 68** *PARA PSYCHIC_Filth Eater*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano
- 69** *PARA PSYCHIC_Defense*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gladstone Gallery
- 70** *PARA PSYCHIC_We are content to see nothing, we have no control, it doesn't even feel like failure (The Fool)*, 2020
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano
- 71** *PARA PSYCHIC_Pele's tears... Is hot stone, red eyes, red stone*, 2021
PARA PSYCHIC _Surfacing delusion (Dragonfly), 2021
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano
- 72** *PARA PSYCHIC_Pissen durch einen von Natur aus gelöcherten Stein*, 2020-2022
PARA PSYCHIC_...It's the foot that catches the eye, 2020-2022
Farbstift, Öl, Pigmente, Lack, Bleistift, Graphitstift, und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen, zweiteilig / Colored pencil, oil, pigments, lacquer, crayon, graphite and collage on paper, Optium acrylic artist's frame, two parts
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano
- 73** *PARA PSYCHIC_So as a Female Bird? (the High Priestess)*, 2020
Farbstift, Graphitstift und Collage auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil, graphite, and collage on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist

- 74** *PARA PSYCHIC_ "Its upper part is not bright, and its lower part is not obscure" (Underworld)*, 2020
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin / the artist
- 75** *PARA PSYCHIC_She's hungry*, 2021
Farbstift und Graphitstift auf Papier, Optium Acrylrahmen / Colored pencil and graphite on paper, Optium acrylic artist's frame
42,8 × 35,2 × 4 cm, gerahmt / framed
Courtesy die Künstlerin und / the artist and Gió Marconi Gallery, Milano



Painting into the Cosmos

Zoe Stillpass

Spätestens seit den 1950er-Jahren wird die subjektive Malerei von der Kritik unterschiedlich bewertet. In vielen Kreisen wurde und wird sie als Inbegriff der Kommerzialisierung verdammt. Heute wird weithin behauptet, dass die etablierten Kultureinrichtungen der ideologische Arm der herrschenden Machtstrukturen seien: Sie bestimmen und regeln die Praxis und Rezeption von Kunst. Aus Protest dagegen haben sich konzeptionelle Künstler und Künstlerinnen von der Malerei abgewandt und neue künstlerische Mittel gefunden, um der Kommerzialisierung und institutionellen Kontrolle zu entgehen. Aber von Anfang an gab es kritische Stimmen gegen diese Abkehr vom Malen. In den letzten Jahren sprachen sich einige Kunsttheoretiker*innen, allen voran David Joselit und Isabelle Graw, mit überzeugenden Argumenten für eine Neubewertung der Malerei aus.¹ Mit Theorien wie „Painting beside Itself“ (Malerei neben sich) und „Network Painting“ (Netzwerkmalerei) wird geltend gemacht, dass dieses Medium über die einzigartige Fähigkeit verfüge, Visualisierungen innerhalb des vorherrschenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technologischen Regimes vorzunehmen, in dem die Kunstwerke verbreitet werden. Zudem stehe die Ausdruckskraft der Malerei als Instrument der Kritik in nichts der Konzeptkunst nach. Aber ganz gleich, ob sie als konform oder kritisch verstanden wird, gilt Malerei nach wie vor als ein sozio-kulturelles Konstrukt. Kerstin Brätsch hat eine ganz andere Auffassung von Malerei. In dem Bemühen, das Wesen der Malerei wiederzubeleben, verfolgt sie einen häretischen Ansatz, indem sie Metaphysik zur Grundlage ihrer Arbeit macht.

In ihren frühen Arbeiten entwickelte Brätsch verschiedene spielerische Strategien, um die unterstützenden Funktionen von Zurschaustellung und Distribution sichtbar zu machen, die bei der Neugestaltung der Malerei eine aktive und kontinuierliche Rolle spielen. Diese Strategien halfen auch dabei, ihre Gemälde über die physischen Grenzen ihrer Rahmen auszudehnen und über die individuelle Subjektivität hinweg zu erweitern. In gewisser Hinsicht ist ihr Kunstschaffen an die Theorien der „Malerei neben sich“ und der „Netzwerkmalerei“ angelehnt, und zwar insofern, als die Künstlerin innerhalb und zu ihrer sozialen Sphäre arbeitet. Häufig arbeitete sie mit Freund*innen zusammen, um ihrer eigenen Subjektivität und malerischen Sprache zu entfliehen. Ihre erste Zusammenarbeit fand im Rahmen eines Kollektivs mit dem Namen DAS INSTITUT statt, das sie 2007 mit der Künstlerin Adele Röder gründete und das die beiden scherzhaft als „Import-Export-Agentur“ bezeichneten, worin sowohl eine kommerzielle als auch eine digitale Konnotation zum Ausdruck kommt. In ihrer Zusammenarbeit wechselten

¹ Siehe David Joselit, „Painting Beside Itself“, *October* 130 (Herbst 2009), S. 125–34; und Isabelle Graw, „Die Ökonomie der Malerei: Anmerkungen zur Vitalität eines Erfolgsmediums und zum Wert des Lebendigen“, in: *Painting 2.0: Malerei im Informationszeitalter*, hrsg. von Manuela Ammer et al. (München: Prestel, 2016), S. 260–261.

Painting into the Cosmos

Zoe Stillpass

At least since the 1950s, subjectivist painting has consistently received mixed reviews. In many quarters, it has been condemned as the epitome of commodification. To be sure, it's now widely argued that entrenched cultural institutions act as ideological arms of the prevailing power structure, which determine and regulate the practice and reception of art. In opposition to this, conceptual artists have renounced painting and found new artistic means of avoiding commodification and institutional control. But throughout this time others have taken exception to this dismissal of painting. And in recent years persuasive arguments have been made, most notably by art theorists David Joselit and Isabelle Graw, on behalf of its reevaluation.¹ Theories such as “painting beside itself” and “network painting” contend that the medium has a unique ability to visualize and operate within the dominant social, economic, and technological regime in which artworks circulate. Moreover, they contend that the expressive qualities of painting offer a means of critique that rivals that of conceptual art. But, irrespective of whether it is read as complicit or as critical, painting is still primarily considered a socio-cultural construct. Kerstin Brätsch sees painting very differently. Seeking to revive the body of painting, she has embraced a heretical approach by grounding her work in metaphysics.

In her early work, Brätsch developed various playful strategies for making visible the subsidiary functions of display and distribution that play an active and continuing role in reshaping painting. These strategies sought also to extend her paintings beyond the physical confines of their frames and the limits of individual subjectivity. In some ways, her practice aligned with “painting beside itself” and “network painting” insofar as she made work about and within her social sphere. She often collaborated with friends as a means of escaping her own subjectivity and authorial voice as a painter. Brätsch's earliest collaborations came through DAS INSTITUT, a collective she founded with the artist Adele Röder in 2007. Humorously referring to DAS INSTITUT as an “import / export agency,” a phrase with both commercial and digital connotations, Brätsch and Röder constantly exchanged, altered, and rearranged imagery. Their projects parodied and rendered visible how all-encompassing networks control and regulate individual subjectivities through a faceless bureaucratic agency. For their show, “DI Why?” at the Swiss Institute, New York, in 2009, the two artists “imported” and “exported” visual motifs back and forth between each other, as well as immaterial codes and physical objects in varying media. For example, Röder created abstract patterns in Photoshop that she then

¹ See David Joselit, “Painting Beside Itself,” *October* 130 (Fall 2009), pp. 125–34; and Isabelle Graw, „The Economy of Painting: Notes on the Vitality of a Success Medium and the Value of Liveliness,” in: *Painting 2.0: Expression in the Information Age*, eds. Manuela Ammer et al. (Munich: Prestel, 2016), p. 260–261.

Brätsch und Röder permanent die Bildsprache, veränderten sie und ordneten sie neu. Ihre Projekte machten auf paradoxe Art und Weise sichtbar, wie allumfassend Netzwerke durch gesichtsloses bürokratisches Handeln individuelle Subjektivitäten kontrollieren und regulieren. Für ihre Ausstellung „D I Why?“ von 2009 im Swiss Institute, New York, „importierten“ und „exportierten“ die beiden Künstlerinnen nicht nur visuelle Motive untereinander hin und her, sondern auch immaterielle Codes und physische Objekte aus verschiedenen Medien. Beispielsweise kreierte Röder in Photoshop abstrakte Muster, die sie dann in einem Buch abdruckte.² Anschließend veränderte und reproduzierte Brätsch viele dieser Muster in ihren Gemälden auf Polyesterfolie. Röder griff ihrerseits diese veränderte Bildsprache wieder auf und verwendete sie erneut in digitalen Drucken. Um dieses Wechselspiel mehrstimmiger zu machen, luden die Künstlerinnen fünf befreundete Kunstschaffende ein, ihre Arbeiten in die Ausstellung einzubringen. Im Jahr 2010 begannen Brätsch und der Künstler Debo Eilers das gemeinsame Projekt KAYA, das nach der damals 13-jährigen Tochter einer Freundin von Eilers benannt wurde; hin und wieder wurde das Mädchen auch in ein Werk einbezogen. Mit diesem Projekt erforschen Brätsch und Eilers die Möglichkeit, einen „dritten Körper“ zu schaffen: nicht nur den der menschlichen Kaya, sondern auch den eines Wesens, das in vielfältigen Ausstellungen und Veranstaltungen, in denen unter anderem Performance, Malerei und Bildhauerei kombiniert werden, immer wieder verschwindet, mutiert und wieder auftaucht.

Brätsch versuchte in ihren frühen Arbeiten auch, eine Kommodifizierung zu verhindern, indem sie durch den Einsatz von Displays, durch Werbung und Distribution eine Kommerzialisierung imitierte. In vielen ihrer „Einzel“-Ausstellungen „beauftragte“ Brätsch DAS INSTITUT mit der Schaffung von Produkten und Ereignissen wie Plakaten, Kleidung und Performances, die sowohl mit ihren Gemälden interagierten als auch Werbung für diese machten. Dabei waren ihr die Präsentations- und Werbeaspekte ihrer Gemälde zweifellos genauso wichtig wie deren Bildwelten. Beispielsweise besteht jedes Werk der Serie *Broadwaybrätsch / Corporate Abstraction* (2010) aus einem Rahmen aus Plexiglas und Tropenholz (ein Zeichen für Luxus), auf dem mit Magneten ein Gemälde auf Papier angebracht ist. Die Rahmen dienten somit als Displays, die an die Wände gelehnt, geschwenkt oder übereinander angeordnet werden konnten. Man konnte durch sie durchschauen oder sie dienten als Hintergrundkulisse. Da diese Gemälde auf Papier nicht hinter dem Plexiglas befestigt waren, konnten sie frei über ihre Rahmen hinausragen. In ihrer Serie *Interchangeable Mylar (3 Parts) for DAS INSTITUT* (2011) überspitzte Brätsch die Wandlungsfähigkeit und Beweglichkeit ihrer Malereien auf transparentem Plastik. Hier wurden sie geschichtet und immer wieder anders kombiniert, um verschiedene Bilder zu kreieren. Sie malt nie auf Leinwand, sondern immer auf Papier und Polyesterfolie, weshalb ihre Arbeiten häufig eingerissen sind und zerknittert aussehen – Abnutzungsspuren durch ihre Zirkulation. Auch für KAYA hat das Künstler*innengespann einen Weg gefunden, die Allgegenwart des globalen Marktes zu umgehen. Beispielsweise hielten sie Live-Auktionen unter Freunden ab, bei denen sie mit unüblichen Regeln sicherstellten, dass die Kunstwerke zu extrem niedrigen Preisen – manchmal sogar im einstelligen Bereich – verkauft wurden, die sie vermutlich nicht weiterverkaufen würden.

Allerdings war in diesem Frühwerk immer etwas, das über die bloßen sozialen Interaktionen hinauszugehen schien. Brätsch hat sich gewiss schon immer mit Astrologie und dem Übersinnlichen beschäftigt. Zudem hatten ihre Gemälde mit ihren grellen Farben und Formen, die an die Erschaffung von außerirdischen biomechanischen Wesen aus animistischer Vegetation oder rekombinanter DNA denken lassen, von Anfang an einen gewissen Science-Fiction-Charakter. Tatsächlich begann sie schon während ihres MFA-Studiums an der Columbia University

printed in a book.² Next Brätsch modified and reproduced many of these patterns in her Mylar paintings. In turn, Röder lifted the altered imagery and reused it in digital prints. Making this interchange more polyphonic, the artists then invited five friends to present their own works in the exhibition. In 2010, Brätsch and the artist Debo Eilers founded KAYA, a joint project named after and sometimes involving the then thirteen-year-old daughter of one of Eilers's friends. Since then, KAYA has explored the possibility of creating a “third body”: not just of the human Kaya, but that of an entity that disappears, mutates, and reappears through ongoing multifarious exhibitions and events combining, among other media, performance, painting, and sculpture.

In the same vein, Brätsch's early work attempted to avoid commodification by mimicking commercialization through the use of display, advertising, and distribution. In many of her “solo” presentations, Brätsch “hired” DAS INSTITUT to produce products and events such as posters, clothing, and performances, which both interacted with and advertised her paintings. Undoubtedly, she was concerned as much with the presentational and promotional aspects of her paintings as with their imagery. For example, each piece in the series *Broadwaybrätsch / Corporate Abstraction* (2010) comprises a frame constructed from Plexiglas and exotic wood (a sign of luxury), with a painting on paper placed on the Plexiglas with magnets. The frames therefore functioned as display platforms that could be leaned against walls, rotated, stacked, seen through, or used as set backdrops. Since these paintings on paper were not fixed behind the Plexiglas, they could freely travel outside their frames. Even more so, Brätsch exaggerated the mutability and portability of her paintings on transparent plastic, *Interchangeable Mylar (3 Parts) for DAS INSTITUT* (2011), which could be layered and recombined to create varying images. Since she never paints on canvas, her paper and Mylar works often become ripped and wrinkled, revealing the wear and tear they have undergone as they circulate. KAYA has also found ways around the pervasiveness of the global market. For example, they have staged live auctions with uncustomary rules ensuring that artworks are sold for extremely low prices—sometimes even in the single digits—to friends unlikely to flip them.

However, within this early body of work, there was always something that seemed to exceed mere social interactions. To be sure, Brätsch has always maintained an interest in astrology and the occult. Moreover, from the beginning her paintings have had a science-fiction quality with their strange acid colors and forms that resemble the creation of alien bio-mechanical entities from animistic vegetation or recombinant DNA. In fact, she started using the term “psychics” in her titles while still a student in the MFA program at Columbia University. She based this first *Psychic* series (2006–08) on her numerous visits to street fortune tellers whose pronouncements caused her to waver between belief and disbelief, a feeling she then wanted to translate into her work. Take, for example, *Untitled from Psychic Series* (2006), an oil on paper painting which seems to embody an otherworldly source. By the same token, Brätsch called her paintings on Mylar “ghosts,” as in these works motifs from her previous paintings on paper return to the surface of this translucent plastic film. In her series *Glow Rod Tanning for DAS INSTITUT and UNITED BROTHERS*, begun in 2011, Brätsch pushed this celestial quality to an extreme by placing the Mylar on tanning bed bulbs, which emanated an ultraviolet halo.³

Over the past ten years, this mystical aspect of her work has increased. Shifting away from an interest in social relations, she has collaborated less frequently with friends and fellow contemporary artists and begun working more with artisans who possess knowledge of archaic crafts. Certainly, this pursuit relates to her interest in expanding the body of painting,

2 Adele Röder, *Starline Necessary Couture*, ein Index digitaler Bildsprache, den Adele Röder 2009 für DAS INSTITUT schuf.

2 Adele Röder, *Starline Necessary Couture*, an index of abstract digital imagery created by Röder for DAS INSTITUT, 2009.

3 This was a collaboration between DAS INSTITUT and UNITED BROTHERS (Ei and Tomoo Arakawa).



Kerstin Brätsch, *KAYA Mylar*, 2015, Öl auf Polyesterfolie / Oil on mylar



Kerstin Brätsch, *Untitled* (aus der Serie / from *Para Psychic Series*), 2006, Öl auf Papier / Oil on paper

damit, den Begriff „psychics“ (Hellseher*innen) in ihren Werktiteln zu verwenden. Ihre erste *Psychic*-Serie (2006–2008) basierte auf ihren zahlreichen Besuchen bei Wahrsager*innen, deren Ankündigungen sie zwischen Glauben und Zweifel schwanken ließen – ein Gefühl, das sie in ihrer Arbeit zum Ausdruck bringen wollte. Beispielsweise scheint das Werk *Untitled* aus der *Psychic*-Serie (2006), ein Ölgemälde auf Papier, ein jenseitiges Wesen zu verkörpern. Aus dem gleichen Grund nannte Brätsch ihre Gemälde auf Polyesterfolie „Geister“, da in diesen Arbeiten Motive aus früheren Gemälden auf Papier nun auf der durchsichtigen Folie zurückkehrten. In ihrer 2011 begonnenen Serie *Glow Rod Tanning for DAS INSTITUT and UNITED BROTHERS* trieb Brätsch diesen außerirdischen Anklang ins Extrem, indem sie die Polyesterfolie auf Solariumröhren befestigte, die einen ultravioletten Halo ausstrahlten.³

Im Laufe der letzten zehn Jahre hat sich dieser mystische Aspekt ihrer Arbeit verstärkt. Ihr Interesse an sozialen Beziehungen rückte in den Hintergrund und sie arbeitete nicht mehr so häufig mit befreundeten und anderen zeitgenössischen Kunstschaffenden zusammen. Stattdessen begann sie mit Kunsthandwerker:innen zu arbeiten, die mit altertümlichen kunsthandwerklichen Techniken vertraut sind. Das hat sicherlich mit ihrem Interesse zu tun, ihr malerisches Oeuvre zu erweitern, aber es geht auch um eine Rückkehr zu Techniken, die vor dem industriellen Zeitalter angewandt wurden und heute als veraltet gelten. Spätestens seit den 1960er-Jahren haben Kunstschaffende versucht, die Eigenständigkeit des Mediums Malerei zu überwinden, indem sie die neuesten fotomechanischen Techniken zum Einsatz brachten. Hervorstechende Beispiele für diese Art von Arbeiten waren Robert Rauschenbergs Gemälde, die Fotos aus Zeitungen und anderen Printmedien enthielten, sowie Andy Warhols Siebdruck-Gemälde. In den letzten Jahren versuchten Kunstschaffende, sich vom sozial-konstruktivistischen Verständnis von Malerei zu lösen und gleichzeitig die bloße Selbstdarstellung zu vermeiden, indem sie digitale Tools wie Scanner, Design-Software und sogar virtuelle Realität nutzten. Brätsch dagegen erreicht dasselbe Ziel, indem sie sich das Potenzial fast vergessener Techniken zunutze macht und dabei die Vergangenheit neu kontextualisiert. Kurz nachdem sie 2012 erstmals mit Solariumröhren gearbeitet hatte, beschloss sie, ihr Interesse an Leuchtkraft und deren Körperlosigkeit weiter zu verfolgen und mit Buntglas zu arbeiten.⁴ Dafür reiste sie nach Zürich, um mit dem Buntglasmeister Urs Rickenbach in seiner Werkstatt bei Glas Mäder zu arbeiten. In der Rolle einer Schülerin versuchte sie, ihre Pinselstriche in dieses neue Medium zu übertragen. Dabei begann sie, ihre malerische Praxis in einem neuen Licht zu sehen. Brätsch beschrieb das komplizierte, uralten Praktiken folgende Verfahren des Erhitzens und Abkühlens von Glas, um bestimmte Farben zu erzeugen.⁵ Sie vergleicht dieses Handwerk mit alchemistischen Bräuchen, durch die Grundstoffe in neue Formen umgewandelt werden. In diesem Sinne nimmt sie die Rolle einer „okkulten Technikerin“ ein, wie es der Kunstanthropologe Alfred Gell einst nannte.⁶

but it also entails a return to practices that precede the industrial age and are now considered outmoded. At least since the 1960s, artists have tried to overcome the autonomy of the medium of painting by employing the most current photo-mechanical techniques. Preeminent among these were Robert Rauschenberg's paintings, which included newspaper and press photos, and Andy Warhol's silkscreen paintings. In recent years, artists have tried to eliminate the social constructivist understanding of painting while avoiding pure self-expression through the use of digital tools such as scanners, design software, and even virtual reality. Brätsch, on the other hand, achieves the same objective by drawing on the potentiality of techniques that had lain dormant, thereby re-contextualizing the past. In 2012, soon after she began to work with tanning bulbs, she further pursued her interest in luminosity and its immateriality by deciding to work in stained glass.⁴ To this end, she travelled to Zurich to work with stained glass master Urs Rickenbach at his Glas Mäder workshop. Taking on the role of a disciple, she sought to transform her brushstrokes into this new medium. She thereby began to reflect upon her painting practice in a new light. Following age-old practices, Brätsch has described the complicated process of heating and cooling the glass to produce specific colors.⁵ She likens her craft to alchemical rituals whereby base materials transubstantiate into bewitching new forms. In this regard, she assumes the role of what the anthropologist of art Alfred Gell called an "occult technician."⁶ Studies have shown that medieval glassmakers discovered through alchemy that adding metallic nanoparticles to molten glass produced vivid reds and yellows, leading scientists to suggest that these artisans were the first nanotechnologists.⁷ Since Brätsch's apprenticeship a decade ago, she has continued to make her stained glass work by melting down and recombining shards from her previous glassworks and those of others, including leftover agates used by Sigmar Polke.⁸ Her titles also indicate this interest in the mythological and paranormal. Take for example *Nammu (Mutter)* (2012–21), named after the Sumerian creation goddess, and *Ectoplasmic Ash* (2012–21), a reference to the phenomenon whereby a medium secretes a spirit in physical form. Accordingly, these kaleidoscopic works radiate light as if coming to life in a phantasmagoric vision.

Inspired by the celestial patterns in Polke's agates, Brätsch became interested in mimicking stone formations through marbling. She therefore went to study under another master, the German marbler Dirk Lange, from whom she learned complex and secretive chemical recipes and experiments. Through these training sessions, she began her series

3 Eine Zusammenarbeit von DAS INSTITUT und UNITED BROTHERS (Ei und Tomoo Arakawa).

4 Zeitgenössische Kunstschaffende und die Kunsttheorie der Zeit hielten dieses Handwerk schon in den 1960er-Jahren für überholt. Beispielsweise schrieb Victor Burgin, dass er und sein Freundeskreis während ihres Studiums am Royal College of Art über alle gespottet hätten, die ihren Abschluss im Fachbereich Buntglas machten, obwohl dieser Fachbereich in der Kunstschule ganz oben in der Hierarchie gestanden habe. Zudem erklärte Burgin, dass er die Malerei im Zeitalter der Fotografie für genauso irrelevant halte wie Buntglasarbeiten. Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (London: Red Globe Press, 1986), S. 36.

5 In einem Gespräch mit der Autorin am 9. Februar 2022 beschrieb Brätsch, wie mühsam dieser Arbeitsgang ist.

6 In „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“ argumentiert Gell, dass Kunstschaffende „okkulte Techniker“ seien, die technische Wunder vollbrächten, indem sie ihre Materialien in etwas anderes umwandeln. Als Beispiel nennt er einen Maler, der Farbpigmente in eine Reihe scheinbar verschiedener Substanzen wie Stoff, eine Feder oder eine menschliche Figur verwandelt. Außerdem schrieb er über die technische Meisterhaftigkeit von

4 Already in the 1960s, contemporary artists and theorists considered this craft passé. For example, Victor Burgin wrote that while studying at The Royal College of Art he and his friends mocked those majoring in the stained-glass department, which was considered at the top of the hierarchy in the school. Burgin added that in the photographic age, he considered painting as irrelevant as stained glass. Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (London: Red Globe Press, 1986), p. 36.

5 Brätsch described how arduous this operation is in a conversation with the author on February 9, 2022.

6 In “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology” Gell argues that the artist is an “occult technician” who performs technical miracles by transforming their materials into something else. He gives the example of a painter who transforms colored pigments into a set of seemingly different substances such as fabric, a feather, or a human figure. He also writes of the technical mastery of Gian Lorenzo Bernini whose magical power over marble allowed him to turn stone into a bust of Louis XIV. Gell specifies that this technical virtuosity is not just the ability to represent real life objects illusionistically and that art, particularly non-Western art, often entails non-illusionistic technical miracles. See Alfred Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology” [1992], in *Anthropology, Art and Aesthetics*, eds. Jeremy Coote and Anthony Shelton (Oxford: Clarendon Press, 1994), pp. 40–63.

7 Mark A. Ratner and Daniel Ratner, *Nanotechnology: A Gentle Introduction to the Next Big Idea* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2003), p. 13.

8 Rickenbach oversaw Polke's window design project for the Grossmünster Cathedral in Zurich, and gave the discarded stones from this work to Brätsch.

Aus Studien geht hervor, dass mittelalterliche Glasmacher durch Alchemie entdeckten, dass die Zugabe von metallischen Nanopartikeln geschmolzenes Glas in Rot- und Gelbtönen leuchten lässt, was die Wissenschaft dazu veranlasste, diese Handwerker als die ersten Nanotechnologen zu bezeichnen.⁷ Seit ihrer Lehre vor einem Jahrzehnt hat Brätsch ihre Arbeit mit Buntglas fortgesetzt, indem sie Scherben früherer Glasarbeiten einschmelzt und neu zusammensetzt; neben ihren eigenen Arbeiten nimmt sie dazu auch Reststücke von den Arbeiten anderer, darunter von Sigmar Polke benutzte Achte.⁸ Die Titel ihrer Arbeiten sind Beleg für ihr Interesse am Mythologischen und Übernatürlichen. So ist das Werk *Nammu (Mutter)* (2012–2021) beispielsweise nach der sumerischen Göttin der Schöpfung benannt und *Ectoplasmic Ash* (2012–2021) nach einem Phänomen, bei dem ein Medium einen Geist in physischer Form absondert. Dementsprechend strahlen diese kaleidoskopischen Arbeiten ein Licht aus, als würden sie in einer phantasmagorischen Vision zum Leben erwachen.

Von den sphärischen Mustern in Polkes Achten angeregt, begann Brätsch, sich für die Nachbildung von Steininformationen durch Marmorierung zu interessieren. Daher fing sie eine weitere Lehre bei einem anderen Meister seines Metiers an, dem Marmorierer Dirk Lange, von dem sie viel über komplexe und geheimnisvolle Rezepte und Experimente lernte. In diesen Übungseinheiten begann sie mit ihrer Serie *Unstable Talismanic Rendering (with Gratitude to Master Marbler Dirk Lange)* (2014–2017). Brätsch vergleicht das aufwendige Verfahren des Marmorierens mit der Erstellung eines analogen Flachbettscans;⁹ beim Marmorieren wird Tusche in ein Bad aus Carrageen (einem Kohlenhydrat, das aus Rotalgen gewonnen wird) getropft und das fließende Tuschemuster bewegt; anschließend wird ein Stück Papier in das Bad gelegt, um das Muster aufzusaugen. Brätschs Entscheidung, mit riesengroßem Papier zu arbeiten, machte die Ausführung dieser ohnehin schon schwierigen Technik nahezu unmöglich. Mit Sicherheit hätte sie diese Arbeiten ohne die Unterstützung durch ein zweites Paar Hände nicht anfertigen können.

Brätschs Verwendung von Marmorierung ist Beleg für das morphogenetische Potenzial – die inhärente Vitalität – aller Materie. Indem sie die bloße Selbstdarstellung vermeidet und die Materialien für sich sprechen lässt, ficht sie den Hylemorphismus an, die Idee, dass für das Entstehen jeglicher Materie ein Mensch (oder ein Gott) der leblosen Materie eine Form geben muss. Die Künstlerin erklärte, dass es für die Fertigung dieser Arbeiten notwendig sei, mit den Kräften des Universums wie Schwerkraft, Anziehung und Abstoßung zu arbeiten. Damit würdigt sie, dass jeder Bestandteil, so einfach er auch sein mag, seine eigenen Veranlagungen und Eigenschaften hat. Natürlich haben auch Brätsch und Dirk Lange ihre jeweils eigenen Veranlagungen und Eigenschaften. Bei diesem Zusammenwirken von Menschen und Nicht-Menschen kommen Tusche, Carrageen, Papier, Wasser, Lufttemperatur, die Künstlerin, der Kunsthandwerker und eine unendliche Zahl anderer Variablen zusammen und reagieren ihrer jeweiligen Veranlagungen entsprechend

entitled *Unstable Talismanic Rendering (with Gratitude to Master Marbler Dirk Lange)* (2014–17). Brätsch compares the elaborate process of marbling to making an analogue flatbed scan; it involves dropping ink into a bath of carrageenan (a carbohydrate extracted from red seaweed), manipulating the floating ink patterns, then placing a piece of paper in the bath to absorb the pattern.⁹ Brätsch chose to work on astronomically sized paper, rendering this already difficult technique nearly impossible to achieve. Certainly, it never would have been feasible to create these works without another set of hands.

Brätsch's use of marbling attests to the morphogenetic potential—the inherent vitality—of all matter. By avoiding pure self-expression and letting the materials speak for themselves, she refutes hylomorphism, the idea that for any substance to come into existence, a human (or a god) must impose a form on inert matter. She has stated that making these pieces requires working with universal forces such as gravity, adhesion, and repulsion. As such, she recognizes that every ingredient, no matter how simple, has its own tendencies and capacities. Of course, Brätsch and Dirk Lange also have their own tendencies and capacities. In this collaboration between humans and non-humans, the ink, the carrageenan, the paper, the water, the air temperature, the artist, the artisan, and an infinite number of other variables, come together and respond to one another according to their respective inclinations. This interaction results in the emergence of new and unpredictable images. Organisms form through an interface between the micro- and macro-worlds. What becomes visible is predetermined neither by the laws of mechanistic science nor by the artist's subjective preferences. Nevertheless, from this indeterminacy, an individual entity self-organizes into a cohesive whole. Following this process, images resembling galaxies in formation, swirling nebulae, and the intense bursts of supernovas come to the surface as if emerging from a primordial soup.

Brätsch's title for this series deems these talismanic renderings “unstable,” a quality that consistently runs throughout her work. Her early paintings manifested a sense of constant flux and mutability as they circulated throughout the social network of the artworld. This instability offered a way to make her works more heteronomous, while humorously avoiding their objectification or commodification. Her *Unstable Talismanic Renderings*, on the other hand, express a non-human view of art by tapping into the creative potential of matter in nonequilibrium. Scientists have speculated that complex systems and even life itself were spontaneously generated out of inorganic molecules coming together in unstable conditions. Indeed, the theoretical biologist Stuart Kauffman, among others, maintains that new forms of life and technology are most likely to self-organize just “on the edge of chaos.”¹⁰ He writes, “We have only begun to understand the awesome creative powers of nonequilibrium processes in the unfolding universe. We are all—complex atoms, Jupiter, spiral galaxies, warthog, and frog—the logical progeny of that creative power.”¹¹ By adopting a non-anthropocentric perspective, Brätsch grounds painting as a technology capable of exploring networks far wider and more fundamental than human social relations.

To be clear, while Brätsch's work shares similarities with emergent autopoietic systems, it does not align with a scientific naturalism.¹² The new forms and images that appear in her stained glass and marbling works do not depend solely on the “inherent data,” or the

Gian Lorenzo Bernini, der aufgrund seiner magischen Kraft über Marmor Stein in eine Büste von Ludwig XIV habe verwandeln können. Gell präzisiert, dass diese technische Virtuosität mehr als nur die Fähigkeit sei, Gegenstände aus dem realen Leben illusionistisch zu präsentieren, und dass Kunst, vor allem nichtwestliche Kunst, häufig nichtillusionistische technische Wunder beinhalte. Siehe Alfred Gell, „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“ [1992], in *Anthropology, Art and Aesthetics*, hrsg. von Jeremy Coote und Anthony Shelton (Oxford: Clarendon Press, 1994), S. 40–63.

7 Mark A. Ratner und Daniel Ratner, *Nanotechnology: A Gentle Introduction to the Next Big Idea* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2003), S. 13.

8 Rickenbach betreute Polkes Kirchenfensterprojekt für das Grossmünster in Zürich und überließ Brätsch die ausgesonderten Stücke dieser Arbeit.

9 Brätsch zog diesen Vergleich in einem Gespräch mit der Autorin am 9. Februar 2022.

9 Brätsch compared this process to making an analogue scan in a conversation with the author on February 9, 2022.

10 Stuart Kauffman, *At Home in the Universe: The Search for Laws of Self-Organization and Complexity* (Oxford/New York: Oxford University Press, 1996), p. 26.

11 Ibid, p. 50.

12 Stuart Kauffman takes a purely materialistic approach, arguing that there is a scientific explanation for the emergence of new forms. He writes: “I believe that life itself is an emergent phenomenon, but I mean nothing mystical by this . . . I shall be at pains to give good reasons to believe that



Kerstin Brätsch, *Nammu (Mutter)*, 2012–2021, Schwarzlöt, Lüster, Schmelzglas, Glasjuwelen, geschliffene Achate, Kirchenfensterbordüren, Blei und gezeichnetes Glas auf Antikglas, (rechts: Detail) / Schwarzlöt, luster, enamel, glass jewels, sliced agates, church window bordering, lead, and drawn glass on antique glass



Kerstin Brätsch, *Nammu (Mutter)* (aus der Serie / from *Para Psychics* Series), 2019–2021, Buntstift, Tusche, Öl, Lack, Malkreide, Wachs-, Blei- und Graphitstift sowie Collage auf Papier / Colored pencil, ink, oil, lacquer, crayon, wax pencil, pencil, graphite, and collage on paper



Kerstin Brätsch, *Unstable Talismanic Rendering_Homo Sacer (with Gratitude to Master Marbler Dirk Lange)*, 2017, Farbstoff, Wasserfarbe, Tusche und Lösungsmittel auf Papier / Pigment, watercolor, ink, and solvents on paper



Kerstin Brätsch, *Unstable Talismanic Rendering_Schrätzel (with Gratitude to Master Marbler Dirk Lange)*, 2017, Farbstoff, Wasserfarbe, Tusche und Lösungsmittel auf Papier / Pigment, watercolor, ink, and solvents on paper

aufeinander. Diese Interaktion führt zum Entstehen neuer und unvorhersehbarer Bilder. Durch eine Schnittstelle zwischen den Mikro- und Makrowelten bilden sich Organismen. Was sichtbar wird, ist weder von den Gesetzen der mechanischen Naturwissenschaft noch von den subjektiven Vorlieben der Künstlerin vorgegeben. Und doch bildet sich aus dieser Unbestimmtheit ein individuelles Gebilde in Selbstorganisation zu einem schlüssigen Ganzen. Nach diesem Prozess kommen Bilder zum Vorschein, die aus einer Ursuppe hervorzugehen scheinen: Sie ähneln sich formierenden Galaxien, umherwirbelnden Nebelflecken und heftigen Ausbrüchen von Supernovae.

Mit der Titelgebung für diese Werkreihe bringt Brätsch zum Ausdruck, dass sie diese talismanischen Darstellungen für „unbeständig“ hält – eine Eigenschaft, die sich durch ihr gesamtes Werk zieht. Ihre frühen Gemälde vermittelten ein Gefühl steten Wandels und permanenter Veränderung, während sie durch das soziale Netzwerk der Kunstwelt zirkulierten. Diese Wechselhaftigkeit war ein Weg, ihre Arbeiten heteronom zu machen, gleichzeitig aber auf humorvolle Weise ihre Verdinglichung oder Kommodifizierung zu verhindern. Andererseits kommt in ihren *Unstable Talismanic Renderings* eine nichtmenschliche Auffassung von Kunst zum Ausdruck, indem das schöpferische Potenzial von Materie im Nichtgleichgewicht erschlossen wird. Die Wissenschaft mutmaßt, dass komplexe Systeme und sogar das Leben selbst spontan aus anorganischen Molekülen entstanden, die in instabilen Zuständen zusammenkamen. In der Tat behauptet unter anderem der theoretische Biologe Stuart Kauffman, dass neue Formen von Leben und Technologie am wahrscheinlichsten direkt „am Rande des Chaos“ in Selbstorganisation entstehen.¹⁰ Er schreibt: „Wir haben gerade erst begonnen, die gewaltigen schöpferischen Kräfte von Nichtgleichgewichtsprozessen im expandierenden Universum zu verstehen. Wir alle – komplexe Atome, der Planet Jupiter, Spiralnebel, Warzenschwein und Frosch – sind das zwangsläufige Produkt dieser kreativen Kraft.“¹¹ Durch die Übernahme einer nichtanthropozentrischen Perspektive erdet Brätsch die Malerei als eine Technik, mit der viel weitreichendere und grundlegendere Netzwerke erforscht werden können als die menschlichen sozialen Beziehungen.

Auch wenn Brätschs Arbeit Ähnlichkeiten mit entstehenden autopoietischen Systemen aufweist, so ist doch festzuhalten, dass sie nicht mit einem wissenschaftlichen Naturalismus übereinstimmt.¹² Die neuen Formen und Bilder, die aus ihren Glasarbeiten und Marmorierungen hervorgehen, hängen nicht allein von den „inhärenten Daten“ oder den physikalischen Eigenschaften ihrer Materialien ab. Das wird vor allem in ihren *Stucco-Marmo*-Reliefs deutlich, über die sie mit Geistern kommunizieren will. Tatsächlich ist das Medium Stuckmarmor selbst eine Art Phantomstein, weil es, ähnlich wie Marmorierung, Marmor imitiert. Um diese aus dem 17. Jahrhundert stammende Technik zu erlernen, arbeitete Brätsch mit dem italienischen Kunsthandwerker Walter Cipriani zusammen. Für diese Werkreihe mischten sie Pigment, Gips und Leim, füllten Luftlöcher, schliffen die Mischung mehrmals sowie polierten und wachsten sie solange, bis eine vielfarbige, marmorähnliche Substanz entstand. Wie Alfred Gell es zweifellos beschreiben würde, fand Brätsch in diesem Verfahren Wege, ihre Technik zu verzaubern, so-

physical properties, of her materials. This becomes particularly evident in her *stucco marmo* reliefs, through which she intended to commune with spirits. In fact, the medium of *stucco marmo* is in itself a kind of phantom stone because, similar to marbling, it imitates marble. To learn this technique, which originated in the seventeenth century, Brätsch worked with the Italian artisan Walter Cipriani. To create this series they combined pigment, plaster, and glue, then repeatedly sanded, filled in air holes, polished, and waxed until a multicolored marble-like substance materialized. In the process, as Alfred Gell would no doubt describe it, Brätsch found ways to enchant her technology so that her technology also became enchanting. Much like Gell's accounts of artisans in the Trobriand Islands, she performed various rituals in an attempt to produce her artwork through a magical means.¹³ Brätsch considers not only stained-glass manufacturing but also marbling and *stucco marmo* as alchemical rituals that reanimate and expand her practice as a painter.

Over the past few years, Brätsch has become increasingly interested in spiritualism, astrology, and mysticism in an attempt to expand her consciousness. Working to open up the channels of her mind has no doubt contributed to the appearance of an inner animus in her works. As the artist has stated, once she finishes her *stucco marmo* works, they seem to emit an energy.¹⁴ In her series *Brushstroke Fossils for Christa* (2019–) and *Fossil Psychics for Christa* (2017–), the medium of painting becomes reincarnated, as if her brushstrokes have found a new body in the *stucco marmo*. These compositions present individualized “brushstrokes,” which come together in faces and figures that stare back at the viewer. She describes these reliefs as the fossils of ghosts, perhaps those of her previous paintings or of her recently-deceased mother to whom she dedicated the works. These are fossils of unique individuals that have each lived and died. Nevertheless, these individuals continue to exist, breaking apart into two forms—something concrete, subject to laws of linear causality, and a consciousness belonging to a domain outside of space and time. This series of fossils corresponds to Roger Caillois's reflections on the cosmic patterns in agates. He writes that,

They provide moreover, taken on the spot and at a certain instant of its development, an irreversible cut made into the fabric of the universe. Like fossil imprints, this mark, this trace, is not only an effigy, but the thing itself stabilized by a miracle, which attests to itself and to the hidden laws of our shared formation where the whole of nature was borne along.¹⁵

Brätsch's fossils mark this cut in the universe where the effects are felt of a primary consciousness that directs the invention of all forms. This consciousness is not a noun but an activity that guides the evolution of all of technology, including painting, and runs through the entirety of nature as well.

10 Stuart Kauffman, *Der Öltropfen im Wasser: Chaos, Komplexität, Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft*, übers. von Thorsten Schmidt (München: Piper 1991/1996, S. 47).

11 Ebd., S. 82.

12 Stuart Kauffman verfolgt einen rein materialistischen Ansatz, indem er argumentiert, es gebe eine wissenschaftliche Erklärung für die Entstehung neuer Formen. Er schreibt: „Meines Erachtens ist das Leben selbst ein emergentes Phänomen, wobei dieser Vorgang jedoch nichts Geheimnisvolles an sich hat. ... [Ich] werde mich bemühen, gute Gründe für die Annahme anzuführen, dass sich hinreichend komplexe Gemenge aus Chemikalien spontan in Systeme verwandeln können, die die vernetzten chemischen Reaktionen zur Bildung der Moleküle selbst zu katalysieren vermögen.“ S. 44. Im Gegensatz zu Kauffmans Überzeugung legt Brätschs Arbeit nahe, dass da mehr passiert.

sufficiently complex mixes of chemicals can spontaneously crystallize into systems with the ability to collectively catalyze the network of chemical reaction by which the molecules themselves are formed.” Contrary to Kauffman's belief, Brätsch's work suggests that there is something more going on. Ibid, pp. 23–24.

13 Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology,” pp. 40–63.

14 Conversation between the artist and author, February 9, 2022.

15 Roger Caillois, *Pierres* (Paris: Gallimard, 1966), p. 117. This quote was translated from the French by Marina Warner in Marina Warner, “The Writing of Stones: Roger Caillois's Imaginary Logic,” *Cabinet Magazine* 29 (Spring 2008), <https://www.cabinetmagazine.org/issues/29/warner.php>. Accessed on March 8, 2022.

dass diese auch zauberhaft wurde. Ganz ähnlich wie in Gells Berichten über Kunsthandwerker auf den Tobriand-Inseln führte sie verschiedene Rituale durch in dem Versuch, ihre Kunst mit magischen Mitteln zu fertigen.¹³ Für Brätsch sind nicht nur die Herstellung von Buntglas, sondern auch das Marmorieren und der Stuckmarmor alchemistische Rituale, die ihr Schaffen als Malerin neu beleben und erweitern.

In den letzten Jahren beschäftigte sich Brätsch immer mehr mit Spiritualismus, Astrologie und Mystik, um ihr Bewusstsein zu erweitern. Das Bemühen um eine Öffnung ihres Geistes hat sicherlich dazu beigetragen, dass in ihren Arbeiten ein innerer Animus zu spüren ist. Die Künstlerin selbst erklärte, dass ihre *Stucco-Marmo*-Arbeiten nach ihrer Fertigstellung Energie zu verströmen scheinen.¹⁴ In ihren Werkreihen *Brushstroke Fossils for Christa* (2019-) und *Fossil Psychics for Christa* (2017-) wird das Medium Malerei wiedergeboren, so als hätten ihre Pinselstriche im Stuckmarmor einen neuen Körper gefunden. Diese Kompositionen weisen individualisierte „Pinselstriche“ auf, die in Gesichtern und Figuren zusammenkommen, die den Betrachtenden anstarren. Die Künstlerin bezeichnet diese Reliefs als Versteinerungen von Geistern, vielleicht von Geistern aus ihren vorhergehenden Gemälden oder den Geist ihrer kürzlich verstorbenen Mutter, der sie diese Arbeiten widmete. Dies sind Versteinerungen einzigartiger Menschen, von denen jeder und jede Einzelne gelebt hat und gestorben ist. Und doch existieren diese Individuen weiter und brechen in zwei Formen auseinander – in etwas Konkretes, das den Gesetzen einer linearen Kausalität unterliegt, und in ein Bewusstsein, das in ein Reich außerhalb von Raum und Zeit gehört. Diese Reihe von Versteinerungen deckt sich mit Roger Caillois' Reflexionen über die kosmischen Muster in Achaten. Er schreibt:

Überdies liefern [sie], in einem bestimmten Augenblick seiner Entwicklung nach dem Leben gezeichnet, einen tadellosen Schnitt durch das Gewebe des Weltalls. Wie der fossile Abdruck ist dieses Siegel, diese Spur nicht allein Bildnis, sondern die durch ein Wunder dingfest gewordene Sache selbst, die von sich und den verborgenen Gesetzen des gemeinsamen Elans, der die ganz Natur mit sich fortreißt, Zeugnis ablegt.¹⁵

Brätschs Versteinerungen markieren diesen Schnitt im Universum, wo die Auswirkungen von einem Urbewusstsein gespürt werden, das die Erfindung aller Formen lenkt. Dieses Bewusstsein ist kein Substantiv, sondern eine Aktivität, die die Entwicklung aller Techniken, einschließlich der Malerei, leitet und auch durch die gesamte Natur durchströmt.

Im Jahr 2020 begann Brätsch mit einer Serie an Zeichnungen mit dem Titel *Para Psychics*. In gewisser Hinsicht greift sie damit die ursprünglichen Anliegen ihrer frühesten Gemälde aus der *Psychic*-Serie wieder auf. Auf jeden Fall tauchen in ihren Arbeiten immer wieder Geister in unzähligen neuen Wiederholungen auf. Die Pandemie war gerade ausgebrochen und sie hatte lediglich Buntstifte und Papier zur Hand. Außerdem konnte sie nicht mit Freund:innen oder Handwerker:innen zusammenarbeiten. Auf diese Weise isoliert, ergriff sie die Gelegenheit, sich eingehender mit der geistigen Sphäre zu beschäftigen. Dazu nahm sie an mehreren Zeremonien mit pflanzlicher Medizin teil. In diesen Sessions erlebte Brätsch ein raum- und zeitübergreifendes Bewusstsein – ein Bewusstsein, das nicht von rationalen Koordinaten zusammengehalten wurde. Gleichzeitig wurde sie einer Form von Panpsychismus gewahr, der philosophischen Lehre, dass alles im Universum über einen gewissen Grad an Denk- und



Kerstin Brätsch, *Monster (9186)*, 2018, Gips, Pigmente, Leim, Wachs und Öl auf Honigwabe, Filz/Plaster, pigments, glue, wax, and oil on honeycomb, felt

¹³ Gell, „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“, S. 40–63.

¹⁴ Gespräch zwischen Künstlerin und Autorin am 9. Februar 2022.

¹⁵ Roger Caillois, *Pierres* (Paris: Gallimard, 1966), S. 117 (auf Deutsch: *Steine*, übers. von Gerd Henninger, München: Hanser, 1983, S. 103).

Erkenntnisfähigkeit verfügt. Wie sie später berichtete, passierte alles gleichzeitig und alles Bewusstsein – das der Menschen und das der Nicht-Menschen – war miteinander verbunden. Es bestanden keine Hierarchien zwischen dem Bewusstsein von Pflanzen, Steinen, Tieren, Mineralien, menschengemachten Objekten usw. „Es war wie ein permanenter Wandel aus mir heraus“, erklärte sie, „eine Verwandlung in etwas anderes und wieder etwas anderes, immer eine Entfaltung, ein Zusammenbruch, eine Entfaltung, ein Zusammenbruch.“¹⁶ Unter dem Einfluss dieser Erfahrungen fertigte Brätsch ihre *Para Psychics* (2020–22) in einem Prozess von Zeichnen, Ausradieren, teilweise Radieren, Ausschneiden von Teilen, Überkleben von Teilen, Ankleben von Teilen an der Rückseite, Scratching und endlosen Überarbeitungen. Formal stellen sie komplexe nicht-euklidische Kompositionen dar – ohne klare Unterscheidung zwischen Organischem und Anorganischem, Subjekt oder Objekt, oben oder unten, vorne oder hinten. Diese Kompositionen sind eher topologisch als geometrisch. In vielen Zeichnungen scheinen insektenartige Wesen, empfindungsfähige Pflanzen und Tiergesichter gerade mitten in ihrer Entstehung zu sein. Auch wenn ihre Zeichnungen lose auf dem Tarot basieren, stellt sie schnell klar, dass sie der deterministischen Erzählung von der Reise des Narren zur Erleuchtung in den Großen Arkanen, wobei die Karten für große Lebensereignisse stehen, nicht zustimmt. In dieser Serie steht jede Form für sich selbst, verwandelt und kombiniert sich aber auch in einem nichtlinearen Prozess dynamischer Flüsse mit den anderen. Durch eine kontinuierliche Aktivität und stete heftige Bewegung schließen sich die Elemente zusammen, brechen auseinander und erstarren wieder in einem neuen organischen Ganzen.

Brätsch bezeichnete diese Zeichnungen als „in sich selbst lebende Organismen“.¹⁷ Die meisten Entstehungstheorien behaupten, dass alle autokatalytischen Mengen ausschließlich von der Notwendigkeit des Selbsterhalts und der Selbstreproduktion angetrieben werden. Im Gegensatz dazu folgen Brätschs *Para Psychics*-Zeichnungen – und man könnte sagen, ihr gesamter Werdegang – einem Impuls in Richtung Veränderung im Streben nach Neuartigkeit und Innovation. Ihr Werk will nicht nur den Status quo erhalten, sondern strebt ständig nach etwas anderem und Schönen. Keine anthropozentrische Theorie kann dieses ästhetische Verlangen angemessen erklären. Diesem Verlangen folgend trägt Brätsch die Malerei über sich selbst hinaus, über ein Netzwerk von sozialen Beziehungen hinweg, sogar weiter als die materialistischen Gesetze der Wissenschaft in ein transzendentes Reich.

Dieser Aufsatz erschien erstmals in englischer Sprache in: Bettina Funcke, *Para Psychics* (Aachen / Köln: Ludwig Forum Aachen und Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022), S. 193–200.

In 2020, Brätsch began her *Para Psychics* drawings, a series that, in some ways, revisits the original concerns of her earliest *Psychic* paintings. Certainly, in her work, ghosts reappear in infinite new iterations. The pandemic had just started, and she only had colored pencils and paper to hand. Furthermore, she could not collaborate with any friends or artisans. Isolated, she took this opportunity to delve deeper into the mental realm. To this end, she participated in various plant medicine ceremonies. In these sessions, Brätsch experienced a trans-spatial, trans-temporal consciousness—one not held together by rational coordinates. Here she bore witness to a form of panpsychism, the philosophical doctrine that everything in the universe possesses a degree of mentality or cognition. As she recounts, everything occurred simultaneously and all consciousnesses—those of humans and non-humans—were connected. No hierarchies existed between the consciousnesses of plants, rocks, animals, minerals, man-made objects, etc. “It was like a constant transitioning out of me,” she stated, “always transforming into the next, into the next, always unfolding, collapsing, unfolding, collapsing.”¹⁶ Influenced by these experiences, Brätsch produced her *Para Psychics* (2020–22) through a process of drawing, erasing, partially erasing, cutting parts out, gluing parts over, gluing parts from behind, scratching, working, and reworking, over and over again. Formally, they present complex non-Euclidean compositions with no clear distinction between organic or inorganic, subject or object, top or bottom, front or back. These composites are not geometrical so much as topological. In many of these drawings, insectoid creatures, sentient plants, and animal faces appear in the midst of becoming. While the artist loosely based her drawings on the Tarot, she is quick to clarify that she disagrees with the deterministic narrative of the Fool’s Journey to enlightenment in the Major Arcana, with the cards denoting major life events. In this series, each form stands on its own but also morphs and recombines with the others in a non-linear process of dynamic flows. Through a continuous activity, ever churning, elements join together, break apart, and congeal again into new organic wholes.

Brätsch has called these drawings “living organisms in themselves.”¹⁷ Most theories of emergence maintain that all autocatalytic sets are driven exclusively by the need to self-preserve and self-reproduce. In contradistinction, Brätsch’s *Para Psychics* drawings, and you could say her career as a whole, follows an impulse towards transformation in pursuit of novelty and innovation. Her work does not merely seek to maintain the status quo, rather it continuously strives towards something different and beautiful. No anthropocentric theory can adequately account for this aesthetic desire. Following it, Brätsch takes painting beyond itself, past a network of social relations, further than even the materialistic laws of science, to participate in a transcendental domain.

This essay was first published in: Bettina Funcke, *Para Psychics* (Aachen / Cologne: Ludwig Forum Aachen and Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022), p. 193–200.

16 Gespräch zwischen Künstlerin und Autorin am 9. Februar 2022.

17 E-Mail von der Künstlerin, 7. September 2021.

16 Conversation between the artist and author, February 9, 2022.

17 E-mail from the artist, September 7, 2021.

Kerstin Brätsch
*1979 in Hamburg
Lebt und arbeitet in New York und Berlin

Kerstin Brätsch's künstlerische Praxis nimmt Malerei als Ausgangspunkt, wobei sie die konzeptuelle Analyse des Mediums mit einer Begeisterung für malerische Prozesse verbindet. Ihr Interesse an der Macht des Unbekannten und an der Hinterfragung der Idee des Okkulten findet seinen Ausdruck neben der Malerei auch in Performance und in der Zusammenarbeit mit Anderen. Um die Frage nach der Handlungsmacht von Malerei zu stellen und sie als erweitertes Feld zu untersuchen, bezieht Brätsch sowohl traditionelle kunsthandwerkliche Praktiken wie Glasmalerei, die Herstellung von marmoriertem Papier oder Stuckmarmor (Stucco Marmo) als auch kollaborative Projekte ein, um sie im Diskurs der Malereigeschichte zu verorten. In ihrer Arbeit bewegt sie sich somit vom Persönlichen zum Kollektiven.

2007 gründete sie zusammen mit Adele Röder DAS INSTITUT, seit 2010 kollaboriert sie unter dem Namen KAYA mit Debo Eilers. Brätsch arbeitet gemeinschaftlich mit Freund*innen, Kolleg*innen und Kunsthandwerker*innen, um Vorstellungen von Subjektivität und Autor*innenschaft, die historisch der Figur des Malers zugeschrieben wurden, zu untersuchen und herauszufordern.

Ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Einzelausstellungen präsentiert, wie zum Beispiel *Fossil Psychics for Christa*, The Museum of Modern Art, Terrace Café, New York, NY (2019); *Kerstin Brätsch_Ruine / KAYA_KOVO*, Fondazione MEMMO, Rom, Italien (2018) und *Innovation*, Museum Brandhorst, München, Deutschland, mit DAS INSTITUT, Full-Fall, Gaylen Gerber, Jane Jo, KAYA, Alexander Kluge, Kathrin Sonntag und UNITED BROTHERS (2017).

2022 war Brätsch Teil der 59. Venedig Biennale *The Milk of Dreams*. Darüber hinaus nahm sie an zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen teil, wie unter anderem: *The Botanical Mind*, Camden Arts Center London (2020); *40,000 - Ein Museum der Neugier*, Triennale Kleinplastik Fellbach, Fellbach, Deutschland, als KAYA (2019); *Painting 2.0: Malerei im Informationszeitalter*, Museum Brandhorst, München, Deutschland und mumok, Wien, Österreich als KAYA (2015/16).

2020 erhielt Brätsch den Günther Peill Preis der Günther-Peill-Stiftung und wurde von der Foundation for Contemporary Arts in New York mit dem Helen Frankenthaler Award for Painting ausgezeichnet. 2017 erhielt sie den Edward Munch Art Award des Munchmuseet in Oslo und 2014 den August Macke Preis. Im selben Jahr wurde sie für den Preis der Nationalgalerie Berlin nominiert.

Kerstin Brätsch
Born 1979 in Hamburg
Lives and works in New York and Berlin

Kerstin Brätsch's artistic practice migrates around painting, oscillating between a conceptual analysis of the medium and a devotion to painterly processes. Brätsch's interest in the power of the unknown and interrogating the concept of the occult is expressed via painting, performance and collaboration. To question the agency of painting and engage with its expanded field, she invites artisanal practices (such as stained glass, paper marbling, and stucco marmo) and collaborative projects into the equation of painting history, moving from the personal to the collective.

In 2007 she founded DAS INSTITUT with Adele Röder, and since 2010 she has been working with Debo Eilers under the moniker KAYA. Brätsch works conjointly with friends, colleagues and artisans in order to interrogate and provoke the notions of subjectivity and authorship historically ascribed to the figure of the Painter.

Her works have been shown in numerous solo exhibitions such as *Fossil Psychics for Christa*, The Museum of Modern Art, Terrace Café, New York, NY (2019); *Kerstin Brätsch_Ruine / KAYA_KOVO*, Fondazione MEMMO, Rome, Italy (2018) and *Innovation*, Museum Brandhorst, Munich, Germany, with DAS INSTITUT, Full-Fall, Gaylen Gerber, Jane Jo, KAYA, Alexander Kluge, Kathrin Sonntag, and UNITED BROTHERS (2017).

In 2022, Brätsch was part of the 59th Venice Biennale *The Milk of Dreams*. She has also featured in numerous international group exhibitions such as: *The Botanical Mind*, Camden Arts Center London (2020); *40,000, A Museum of Curiosity*, Fellbach Triennial of small scale Sculpture, Fellbach, Germany, as KAYA (2019); *Painting 2.0: Expression in the Information Age*, Museum Brandhorst, Munich, Germany and mumok, Vienna, Austria as KAYA (2015/16).

Kerstin Brätsch received the Guenther Peill Prize from the Guenther Peill Foundation, Germany and the Helen Frankenthaler Award for Painting from Foundation for Contemporary Arts NYC in 2020, the Edward Munch Award, Oslo, Norway in 2017 and the August Macke Prize, Germany in 2014. In the same year, she was shortlisted for the Preis der Nationalgalerie Berlin, Germany.

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der Ausstellung /
This booklet is published in conjunction with the exhibition

Kerstin Brätsch
Die Sein: Para Psychics

Ludwig Forum Aachen
24.09.2022 - 05.02.2023

Kuratiert von / Curated by
Eva Birkenstock

Herausgeberin / Publisher
Eva Birkenstock

Redaktion / Managing Editor
Fanny Hauser

*Autor*innen / Authors*
Eva Birkenstock, Zoe Stillpass

Lektorat, Korrekturen / Copy-Editing, Proofreading
Sonja Benzner, Nancy Chapple, Mailin Haberland,
Elisabeth Jehn, Lisa Oord

Übersetzungen / Translations
Nancy Chapple (Eva Birkenstock), Ina Goertz (Zoe Stillpass)

Gestaltung / Graphic Design
Petra Hollenbach, Köln

Druck / Print
„Grün-gedruckt“ Schloemer & Partner GmbH

Abbildungen Courtesy die Künstlerin, sofern nicht anders
angegeben. © Ludwig Forum Aachen, 2022. Alle Rechte
vorbehalten. / Images courtesy the artist unless mentioned
otherwise. © Ludwig Forum Aachen, 2022. All rights reserved.

Öffnungszeiten / Opening Hours
Di 10-17 Uhr, Do 10-20 Uhr
Bibliothek: Di-Fr 13-17 Uhr
Tue-Sun 10 am-5 pm, Thu 10 am-8 pm
Library: Tue-Fri 1pm-5pm

Führungen, Workshops /
Guided tours, Workshops
www.museumsdienst-aachen.de

**Ludwig
Forum
Aachen**

Jülicher Straße 97-109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de



Förderer /
Sponsors:
Kunststiftung
NRW

Gladstone Gallery
Giò Marconi, Milano

Bildungspartner /
Educational Partner:
STAWAG

Mobilitätspartner /
Mobility Partner:
ASEAG

Kulturpartner /
Cultural Partner:
WDR

Ein Museum der
stadt aachen

