



KARINA NIMMERFALL
DIAMONDS ON VELVET

















PET 80"

RECORDER











getting happily dizzy

Stella Rollig

Karina Nimmerfalls Installationen sind raffinierte Luna-Park-Freuden für Diskursversierte Intellektuelle mit einer Schwäche für Eleganz. Vergnügen ohne Schuldgefühle. Genuss ohne Reue. Das ist keineswegs so despektierlich gemeint, wie es aufs erste klingen mag. Es ist, im Gegenteil, eine Hommage an ein künstlerisches Werk, dessen Beschreibungen und theoretische Analysen mit ihrer kopfigen Sprödeheit dazu neigen, diejenigen Interessierten, die sich gerne a priori via Lektüre dem künstlerischen Werk nähern, von der realen physischen Erfahrung abzuhalten. Für diese also vorab: Karina Nimmerfalls Arbeiten sind viel schöner und amüsanter als ihre Beschreibung zu vermitteln neigt, und ebenso klug.

Wenn wir, mit einem Augenzwinkern, die Installationen mit „magischen Häusern“ aus dem Bereich der Vergnügungsarchitekturen vergleichen, so können wir Nimmerfalls Video-Clips als hochprozentigen Stoff für Filmjunkies bezeichnen. Eingedampfte Essenz, hoch konzentrierte Dosis. Jeweils ein Shot von der Substanz, die es so herrlich macht, Filme zu schauen.

Die Installationen: Weil sie höchst durchdacht konzipiert und realisiert sind, bleibt im Prozess des Über-sie-Sprechens all zu leicht eine empirische Tatsache unberücksichtigt: der Spaß, den ihre Erfahrung und Entschlüsselung den Sinnen und dem Geist bereiten.

Weil Nimmerfall selbst aufschlussreich Auskunft gibt über die gedankliche Konzeption und die technische Konstruktion, weil sie die Herkunft ihrer Arbeit aus der Auseinandersetzung mit Architektur, Film und Bildkultur beschreibt, fangen wir diesmal zur Abwechslung anders an. Im Luna Park, jener vorindustriell geprägten Einrichtung zur Zerstreuung, gehören „magische Häuser“ und Spiegelskabinette zum fixen Repertoire. Die Freude an ihnen entspringt der Zurückversetzung in eine frühe Kindheit, die der bewussten Erinnerung nicht unmittelbar zugänglich ist. In den verzerrten, aus dem Lot gebrachten Räumen erfährt man die Möglichkeit einer Erinnerung des Körpers. Der Körper selbst durchlebt erneut die unmittelbaren Sensationen und die Befriedigung, die aus der physischen Eroberung und dem mentalen Begreifen von Raum (verhältnissen) gewonnen werden.

Karina Nimmerfall's installations are elaborate, artistic amusement parks for people who enjoy „discourse“ and have a weakness for elegance: Guilt-free pleasures, indulgence without remorse. This is by no means meant to be as disrespectful, as it is at first sounds. On the contrary, it is an homage. Dry theoretical analysis and brainy descriptions might prevent the interested, especially those who like to approach art a priori through their readings, from physically experiencing the real artistic work. A word to such people in advance: Karina Nimmerfall's work is more pleasurable and more beautiful than its description tends to convey, and just as intelligent.

If the installations give rise to a tongue in cheek comparison with the “fun house” in the realm of amusement park architecture, then we can refer to Nimmerfall's videos as a heavy dose of the pure stuff for film junkies. They are like a straight shot poured from the distilled essence of the substance that makes it so marvelous to watch movies. Because the installations are conceptually sophisticated and deliberately presented, it is easy to get stuck in the process of talking about them and overlook an empirical fact: its fun to sensually and mentally experience and decipher the work.

Nimmerfall's own enlightening explanations of the abstract concepts and the technical construction arise from the work's origins in the analysis of architecture, film and the culture of images. Because of this, we'll take another track. In “Luna Park”, an amusement facility patterned after pre-industrial entertainment, the “fun house”

and the mirrored maze are a part of the basic repertoire. They are pleasurable because they transport us to an early childhood, which is not accessible by conscious memory. In these distorted, off-balanced rooms one experiences the possibility of body memory. The body relives direct sensations and re-experiences the gratification gained by physically conquering a spatial situation and grasping it mentally.

Nimmerfall structures the exhibition space by constructing walls to form corners, corridors, and chambers. They cite stage design or film sets, because they never disguise their intended purpose as scenery for illusions. The constructed architecture is crossed with the virtual space in the projections. In turn the subjects of the projected images are rooms (photographed) and therefore, change perspective into medial reality. A direct examination of the synaesthetic experience of real and virtual spatial situations and dimensions takes place. In contrast to many other contemporary video installations, Nimmerfall uses digital photography. She selects rooms, which originate in the iconography of the modern and which re-evoke their inherent, redemptive promise: so clear, so orderly, so free of bal-last – that must be successful living. Occasionally, animated details in the static photographs provide additional appeal: a fire is flickering in the hearth, or a cactus gently sways in the desert light.

What's more, Nimmerfall spins a web of reflection over the staged architecture. She reflects on the translation of real interiors, houses and locations into images, which are constructed so they can be presented in the media (in film) or similarly

Nimmerfall strukturiert den Ausstellungsraum mit eingezogenen Wänden. Sie bilden Ecken, Durchgänge und Kammern und zitieren dabei Bühnenbilder oder Filmsets, da sie ihren Zweckcharakter als Schauplätze für Illusionen nie verschleiern. Die gebaute Architektur wird verschränkt mit den virtuellen Räumen projizierter Bilder. Diese haben nun wiederum Räume als (abfotografiertes) Sujet, sie öffnen also die Perspektive in eine mediale Realität. Unmittelbar wird die synästhetische Erfahrung realer und virtueller Raumverhältnisse und Dimensionen untersucht. Im Unterschied zur Fülle zeitgenössischer Video-Installationen setzt Nimmerfall digitale Fotos ein. Ihre Auswahl trifft sie unter Räumen, die der Ikonografie der Moderne entstammen und die ihr inhärenten Erlösungsversprechen noch einmal evolvieren: So klar, so geordnet, so Ballastfrei, so muss das Leben gelingen! Für zusätzliche Anziehungskraft sorgt dann und wann eine Detail-Animation: wenn im statischen Foto etwa ein Feuer im Kamin flackert oder ein Kaktus im Wüstenlicht sachte wackelt.

Darüber hinaus spannt Nimmerfall eine Reflexion über inszenierte Architektur, über den Übersetzungsvorgang von realen Innenräumen, Häusern und Orten in ihre Abbilder, die für mediale Präsentation (im Film) bzw. Repräsentation (in Wohnzeitschriften und Architektur-Publikationen) konstruiert werden.

Denn die hier (ab)gebildeten Räume gibt es ja nicht, nicht einmal, wenn sie irgendwo existieren. So wenig wie es den Nachthimmel gibt, den Hollywood in Zwischenschnitten in seine Filme fügt,

oder den nächtlichen Parkplatz und das Haus unter den Bäumen aus Nimmerfalls Kurzvideos. Diese bestehen aus einer einzigen Einstellung: anscheinend lauter Filmsets, die auf den ersten Blick die schönsten und aufregendsten Geschichten versprechen. Doch halt: Diese establishing shots aus dem Hollywood-Repertoire hat Nimmerfall in Los Angeles einfach in ihrer Nachbarschaft gefilmt. Lektionen in Simulationstheorie als vergnüglichste Verwirrung. Den darauf folgenden Film widmet Ihnen die Künstlerin, auch wenn Sie selbst ihn ausdenken müssen.

represented in lifestyle magazines and architectural publications.

The rooms (re)produced here are nonexistent; even if they do actually exist somewhere – They are as real as the night sky Hollywood edits into its films, or the dark parking lot and the house beneath the trees in Nimmerfall's short videos. The videos are comprised of a single shot: apparently various film sets. At first glance they promise the loveliest, most exciting stories. But wait... Nimmerfall simply filmed these conventional Hollywood establishing shots in her own neighborhood in Los Angeles – lessons in the theory of simulation as a most amusing confusion. The film that follows is brought to you by the artist, even if you have to make it yourself.



ECHO PARK [2002]: DVD Video, Loop.

bilder fluchten

Die Installationen Karina Nimmerfalls

Hans-Joachim Lenger

Erster Anlauf: Distanznahmen. Es gibt Bilder, die ihren Betrachter gleichsam in sich hineinziehen. Sie umgehen jeden Widerstand, umschließen den Blick, nehmen ihn gefangen und verwandeln ihn in eine Funktion, in der das Bild sich ebenso zu betrachten wie selbst hervorzubringen scheint. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird vom Bild restlos absorbiert. Sie wird einem endlosen Spiel unterworfen, das ihn nicht mehr entläßt. Von solchen Bildern geht ein Sog aus, der nicht nur das Visuelle beherrscht, sondern mehr noch körperlich wirkt. Sie gewinnen eine Art taktiler Intensität, die noch den Rücken des Betrachters erfaßt, um ihn in das Bild hineinzunehmen. Nichts scheint so dem Bann entgehen zu können, in dem das Bild sich derart selbst zugekehrt hat.

Andere Bilder dagegen scheinen einer entgegengesetzten Strategie zu folgen. Sie produzieren ausschließlich Distanzen. Mögen sie zunächst auch ein Gefühl des Vertrauten oder sogar des Vertrautesten hervorrufen, so nur, um dieses Gefühl sofort wieder zu zerstören. Der gefräßige Blick jedenfalls vermag sich an ihnen nicht zu sättigen. Diese Bilder ziehen sich unablässig in eine Art unerreichbarer Ferne zurück. Jeden Appetit aufs Cliché weisen sie zurück, und anstatt den Be-

trachter heimisch werden zu lassen, berühren sie ihn nur, um ihn in eine Art kühler, unerreichbarer Ferne sich selbst gegenüber zu versetzen. Tatsächlich kommt dies einer Art Vertreibung gleich.

Was uns Karina Nimmerfalls Installationen an Bildern zu sehen gibt, folgt einer solchen Logik kategorischer Distanznahmen. Gewiß, auf den ersten Blick scheint bekannt zu sein, was sich uns hier zeigt, mehr noch: es ist nur allzu vertraut. Die weite Landschaft etwa, ihr verdämmerndes Licht, das die Konturen weichzeichnet, oder das Flackern von Sternen, die wie aus Neon gemacht scheinen: eine Szene, vertraut und verfüttert bereits in hunderten von Movies, Anzeigen oder Posters. Diese Szene reproduziert sich somit als Cliché einer Offenheit, als Indifferenz einer Sehnsucht und ebenso als Eskalation einer Bewegung, die sich im Unabsehbaren zu verlieren anschickt; so als wäre das Bild, das vor dem Blick ausgestreckt ist, vor sich selbst auf der Flucht, so als könne es nirgends Halt finden – und schon gar nicht in sich selbst.

Gewiß, das teilt sich dem Betrachter als Affekt mit, der ihn dazu anstößt, den Bildfluchten zu folgen, die ihn an einen anderen Ort tragen sollen. Und was bliebe, trotz aller Indifferenz, von seiner "Sehnsucht" übrig, wäre sie nicht vom Versprechen genährt, an diesem anderen Ort aufzutauchen? Ganz so lebte die Weite des Mittleren Westens in den Bewegungsbildern der Movies nur aus der Aussicht, zu so etwas wie "Heimat" zurückfinden zu lassen, so schien das kühle, flackernde Neonlicht der verlassenen Straßenzüge und ihrer Bars, in denen sich den verlore-

fleeting images

Karina Nimmerfall's Installations

Hans-Joachim Lenger

First attempt: Distancings. There are images which seem to pull the viewer in. They elude resistance, surround scrutiny and take it prisoner. The gaze becomes a function in which the image appears to observe its own creation. The viewer's attention is completely absorbed by the image and is submitted to an endless game, from which it cannot flee. Such images exude a maelstrom, which is less visually, than physically controlling. They gain a kind of tactile intensity that can be felt even when the viewer has turned away, and which continues to take the viewer in. It seems that nothing can escape the spell cast by an image so wholly involved with itself.

Other images appear to follow an opposite strategy. Distances are their sole product. If they first appear to evoke intimacy, or even "the most intimate", it is only to destroy the feeling again immediately. They deny the voracious gaze its fill. These pictures are in continuous retreat to an unreachable place in the distance. Any appetite for cliché is rejected. The viewer is not allowed to make himself at home. Instead the beholder is touched, only to be coldly relocated, far away and opposite himself. Essentially, this is a kind of banishment.

The images contained within Karina Nimmerfall's Installations follow such logic of categorical distancing. Certainly, the first glance reveals what appears to be familiar, or even trustworthy: An open landscape for example, its waning light blurring contours; flickering stars, which seem to be made of neon light – a scene fed and accepted in countless movies, advertisements and posters. This scene reproduces itself as a cliché of openness, as the indifference of a longing, as well as an escalation of movement, readied to lose itself in the unintended. It is as if the image, supine to the gaze, flees itself, in the futile search for something to hold on to and finds nothing – even within itself.

Naturally, the viewer expresses himself as an affect. Emotion urges him to follow the images' vanishing points that should carry him away to another place. Granted all indifference, what would remain of longing, if it were not nourished by the promise of emerging in that other place? Thus the expanse of the Midwest came alive with the mere prospect of rediscovering "home". The cold, flickering, neon light in empty streets and bars, which lured lost souls with their deceptive, transient guest rooms, seems to constantly circle the mystery of sedentary life that negates distance and remoteness. But in the end that is the seduction these images possess, and the secret of their triviality.

It is in this sense above all else, that the images in Karina Nimmerfall's installations reveal a lack of mystery. They remove the trivial from itself by out doing it. They force the cliché to go beyond itself. What's more: they place cliché within itself and let it

nen Seelen ein flüchtiger, trügerischer Gastraum verhieß, immer nur um das Geheimnis einer Selbsthaftigkeit zu kreisen, in der Distanz und Ferne aufgehoben wären. Nicht zuletzt darin bestand die Verlockung dieser Bilder und das Geheimnis ihrer Trivialität.

Vor allem in diesem Sinn jedoch bergen die Bilder der Installationen Karina Nimmerfalls kein Geheimnis mehr. Sie entziehen das Triviale sich selbst, indem sie es überbieten. Sie treiben das Cliché gleichsam über sich selbst hinaus, besser noch: sie versetzen es in sich hinein, sie lassen es implodieren, um ihm jeden trügerischen Glanz von Haltepunkten einer Einkehr, eines Ankommens oder gar Angekommen-Seins zu nehmen. Alles wurde diesen Bildern entzogen, was auf die Unverwechselbarkeit eines Ortes oder einer Zeit verweisen könnte. Sie sind, was sie sind, nicht mehr und nicht weniger, und nicht zuletzt darin besteht ihr artifizierlicher Charakter. Diese Bilder kennen nichts mehr, was aufhalten würde, nicht einmal mehr die raue Oberfläche, an denen ihre Bewegung sich reiben und Widerstand erfahren könnte. Dies läßt unter allen diesen Bild-Clichés eine Art Ur-Cliché zum Vorschein kommen, das nicht weiter reduzierbar ist. Nicht weniger als eine analytische Arbeit im Innern der Bilder zeichnet sich hier deshalb ab. Jeden Widerstands beraubt, der sie an die Besonderheiten eines Ortes, einer Zeit verweisen würde, gehen sie in eine Art Nicht-Sehen, Nicht-Gesehen-Werden oder eine Unsichtbarkeit über, die ihren Fluchtbewegungen und nicht zuletzt ihren eskalierenden Geschwindigkeiten korrespondiert.

Zweiter Anlauf: Innen und Außen. Aber in welchem Sinn handelt es sich überhaupt noch um "Bilder"? Und hat die Fluchtbewegung, die sie beschreiben, nur eine einzige Richtung? Sie verweist nicht nur in eine Ferne, in der sie sich verliert. Sie verläuft in alle Richtungen, und vor allem dringt sie in die nächste Nähe vor, in der sich der Betrachter aufzuhalten glaubt, und erfaßt das Interieur, das ihn umgibt, Wohnlandschaften etwa, wie sie aus einschlägigen Katalogen bekannt und vertraut sind. Doch erst recht dieses Interieur hat alles Häusliche oder Heimliche verloren; es strahlt in seiner Glätte und Reinheit eine Unnahbarkeit aus, die das Motiv der Vertreibung vor allem in die nächste Nähe des Betrachters vorantreibt. Es dringt geradezu auf ihn ein und macht alle Unterschiede zwischen einem Innen, in dem er sich aufhalten könnte, und einem Außen hinfällig, dem er sich von hier aus zuwenden könnte. So sehr die Installationen Karina Nimmerfalls also mit "Rahmen" arbeiten, die Bilder einfrieden und begrenzen, Blicke begrenzen und freigeben, so sehr lösen sie diese Rahmungen unablässig auf. Und dies trifft das vermeintliche Innen. Was im Wohnen vertraut sein sollte, zerfällt in nächster Nähe in äußerste Fremde, und was sich zunächst als heimlich darstellte, wird wie mit einem Schlag unheimlich.

Zwar haben diese Bild-Installationen also eine "Seele", doch längst ist es die einer *animatio*, einer Beseelung im Wortsinn, die als Computer-Animation zum technisch generierbaren Artefakt wurde. Was sich als Entzug der Bilder oder als Fluchtbewegung ihres eigenen Verschwindens ankündigte, steigt nicht zuletzt aus einem

implode. No insincere gloss points up a place to stop and contemplate, no arrival; much less a "settling in" is allowed. Anything that might bear reference to a uniqueness of a place or time has been extracted from these images. They are what they are; no more, no less – in the end that is what makes up their artificiality. These pictures know of nothing that could cause a delay, not even the rough surface, which could abrade their movement and provide resistance. An irreducible, primordial cliché surfaces beneath all the clichéd images. Nothing less than an analytical process stands out at the heart of the work. Robbed of all resistance, which would refer them to the particularity of a place or time, the images pass into a kind of sightlessness, out-of-sight-ness or invisibleness, which corresponds to the movement of their flight and moreover to their escalating speeds.

Second attempt: Inside and Outside. But in what sense are the images actually images at all? And does the escape trajectory they describe only move in one direction? The disappearance loses itself in the remoteness to which it refers. It runs in all directions, particularly penetrating the proximity, which the viewer believes he occupies. It enters the interior surrounding him, like the catalog living-room-landscapes the viewer is familiar with and accepts. But now it becomes more apparent than ever that the interior is void of domestic hominess. The sleek and pure interior exudes an aloofness that spurs on the motif of displacement the most when close to the viewer. The feeling of eviction pours over him and invalidates the differ-

ences between an interior in which he might linger, and an exterior to which he might turn. As much as Karina Nimmerfall's installations work with frames, enclosing and restricting images, confining and releasing the gaze; they continually break them down as well. This strikes the alleged interior. Things that would be familiar in a living space disintegrate close up, becoming utterly strange – a situation, which at first seemed cozy, turns sinister in an instant.

Although the image-installations possess a "soul", it has become an *animatio*, an animation in a literal sense; in the form of a computer-animation, it has become a general table artifact. What began as the images' withdrawal or the movement of their escape arises out of a digital medium. The medium allows the "animation" of the "soul" to arise out of a miniscule manipulation of pixels that imperceptively breaths "life" into the image. At first all of this appears to be a slight, almost marginal fact. It would be difficult to apply a digital effect as sparingly, or cautiously as Karina Nimmerfall has done. But this detail is the focal point of the work: it concerns the problem of painting post-painting; of cinema after the death of cinema; it deals with questions of the image in the moment of the image's own disappearance; as well as the question of a "soul" that could once be touched by images, whose affects it now experiences as reanimated by technology.

Thus, it is even more inadequate, to simply speak of "images". It is quite clear that these images are only an evanescent moment within the "installations", in which Karina Nimmerfall has allowed them to

digitalen Medium auf, das die "Beseelung" der "Seele" aus einer kaum spürbaren Manipulation von Pixeln hervorgehen läßt, die das Bild nämlich fast unmerklich "beleben". All dies scheint zunächst nur eine fast verschwindende Marginalie zu sein, denn kaum könnte man mit den Effekten einer "digitalen Animation" sparsamer oder behutsamer umgehen, als Karina Nimmerfall das tut. Doch trifft in diesem Detail zusammen, worum es geht: um Probleme einer Malerei "nach" der Malerei ebenso wie um die eines Kinos "nach" dem Kino, um Fragen des Bildes im Augenblick seines eigenen Verschwindens ebenso wie die einer "Seele", die sich einst von Bildern berühren lassen konnte und ihre Affekte nunmehr selbst als technisch animiert erfährt.

Um so unzureichender ist deshalb, lediglich von "Bildern" zu sprechen. Ganz offensichtlich sind sie ja lediglich verschwindendes Moment von "Installationen", in denen Karina Nimmerfall sie erst auftauchen läßt. Wände umgeben den Betrachter, der sich in zwischen ihnen wie in Räumen bewegt, in denen sich das Panorama der Bilder des Außen nämlich freigibt. Immerhin, diese Installationen umfassen den Betrachter, sie gewähren ihm einen Raum, der seinen Blick öffnet, ihn aber gleichwohl in seinem Rücken auch festzuhalten scheint. Ganz so, als solle dementiert werden, was hier zu Anfang gesagt wurde: es gebe Bilder, die ihren Betrachter in sich hineinziehen, nämlich in seinem Rücken erfassen und auch körperlich gleichsam absorbieren, während andere Bilder nur Strategien von Distanznahmen folgen. Denn ziehen nicht auch die Rauminstallationen Karina Nimmer-

erfalls in sich hinein, absorbieren sie den Betrachter nicht ebenso körperlich, indem sie ihn mit einer manifesten Räumlichkeit umgeben und aus ihr nicht mehr freigeben? Wie aber steht es um die "Distanznahmen" dieser Bilder, wenn sie den Betrachter ebenso räumlich umfassen, also auch körperlich absorbiert haben?

Nicht anders nämlich, als die Bilder Karina Nimmerfalls ihrem eigenen Verschwinden entgegengehen oder Momentaufnahmen ihres eigenen Verschwindens sind, steht es um den Raum, in dem sie sich freigeben. Diese Künstlerischen Arbeiten sind keine "Installationen", wenn darunter verstanden würde, eine bestimmte Räumlichkeit zu hervorzubringen, abzustecken und zu fixieren. Ganz im Gegenteil: sie sollte eine Räumlichkeit auch nur Bestand haben, wo schon das angeblich Innerste, die vermeintliche "Seele" des Betrachters im kalten Flackern digitaler Manipulationen wie erstorben ist? Von wo aus sollte ein "Raum" also überhaupt noch konstruierbar sein, in dem so etwas wie Aufenthalt, Station oder gar "Heimat" erfahrbar würde, wo sich die "Seele" selbst als *animatio* durchsichtig wurde?

Darin allerdings besteht die mehrfache Bewegung, von der diese Installationen durchlaufen werden. Sie queren die Bilder, entziehen der Ferne jeden Anhaltspunkt einer Einkehr oder jeden Anschein einer trügerischen Zielhaftigkeit. Doch findet dieser Entzug vor allem in nächster Nähe statt, nämlich im Innersten selbst. Und deshalb lassen sich auch keine Räume mehr konstruieren; der Zerfall der Bilder springt vielmehr auf den Raum selbst über, er durchquert und zerstört alle Unter-

appear. The viewer is surrounded by walls. He moves among them in rooms where the picture's panorama reveals the exterior. Indeed, these installations encompass the viewer. They provide him with a room that opens his gaze, while simultaneously fixating his back. Entirely as if the assertions made earlier in this text were to be refuted: that there are images that take the viewer in, encompassing him from behind; that there are images, which physically absorb him, whereas other images only follow strategies of distancing. But don't Karina Nimmerfall's installations retract into themselves? Don't they absorb the viewer as physically as the images do, by surrounding him with a manifest space and refusing to release him? What about the "distancings" in these images, when they have encompassed the viewer, when they have spatially and physically absorbed him? Actually, Karina Nimmerfall's images, which strive to meet their own disappearance, or are snapshots of their own abscondance, represent the same standpoint as the space in which they reveal themselves. These artworks are not "installations", if the definition has been made out to be the creation, delimitation and fixation of a particular space. On the contrary, how can space exist, in a place in which the alleged core, the reputed "soul" of the viewer has expired in the cold flickering of digital manipulation? Which perspective allows for the construction of a "room" in which a lay-over, a sojourn, much less "being at home" can be experienced; when the soul itself has been transformed into a transparent *animatio* ?

In this point the installations actually exercise a plurality of movement. The installa-

tions thwart images. They remove all the contemplative clues and all semblance of deceptive intention from the "far away". But this withdrawal takes place primarily in their immediate proximity, namely in the innermost self. This is why it isn't possible to construct spaces within the installation. This disintegration infects the room itself. The image traverses and destroys the differentiation between inside and outside from whence it once arose. This distinction is what should provide "the innermost self" a footing, peace, a prospect and a trajectory for movement toward a destination. But all of these dispositions have dissipated; this is what Karina Nimmerfall's installations allow us to experience, understand or rather to remember. Couldn't it be that her arrangement of image and space, directionless distance and cold animation describes the core of even the most prosaic experience?

At this juncture all spectacle implodes and all sensations are extinguished. Spectacle has always thrived on the *speculum* of a mirror, in which a viewer can observe and recognize himself. Even literally, sensations have always been flogged and stimulated while living on permutations of sense. In this sense, Karina Nimmerfall's installations are subject to every spectacle. They deprive the sensational of the promise of sustainability. These completely unspectacular installations lead the viewer back to, or into "zero", in protest against the kind of sensational effects, which can be created with a digital medium.

Third Attempt: The Media. The media theorist Marshall McLuhan contended that

scheidungen zwischen Innen und Außen, aus denen er einst hervorging und dem Innersten Halt, Ruhe, Aussicht und zielhafte Bewegung gewähren sollte. Alle diese Dispositionen nämlich sind zerfallen; dies machen die Installationen Karina Nimmerfalls erfahrbar, nachvollziehbar oder vielmehr erinnerbar: denn trifft die Anordnung von Bild und Raum, ziellose Ferne und kalte Animation nicht ins Innere auch der alltäglichsten Erfahrung?

Hier nämlich bricht jedes Spektakel in sich zusammen, ist jede Sensation erloschen. Immer zehrte das Spektakel nämlich auch vom *speculum* eines Spiegels, in dem sich ein Betrachter gegenüber treten und erkennen könnten; und immer lebten die Sensationen auch im Wortsinn von Sinn und Sinnen, die aufgepeitscht und gereizt wurden. In diesem Sinn allerdings unterlaufen die Installationen Karina Nimmerfalls jedes Spektakel, entziehen sie dem Sensationellen alles Versprechen, tragfähig zu sein. Völlig unspektakulär und als Einspruch gegen alle sensationellen Effekte, die sich am digitalen Medium erzeugen lassen könnten, führen diese Installationen vielmehr auf einen bestimmten "Nullpunkt" zurück oder in ihn hinein.

Dritter Anlauf: Die Medien. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan hat behauptet, daß es "heiße" und "kalte" Medien gebe. "Kalte Medien" zeichnen sich dem zufolge durch einen geringen Detailreichtum aus. So ist das Telefon, das eine Stimme mit nur geringen technischen Durchsatzraten überträgt, ein "kaltes Medium". Es bedarf nämlich einer hohen Aktivität des Hörenden, um die geringe

Informationsdichte, die zu ihm dringt, aufzunehmen, zu verarbeiten und zu einem "Ganzen" zu formen. Dagegen sei der Film ein "heiße Medium"; denn es zeichne sich durch einen ungleich höheren Reichtum an Details aus: entsprechend geringer sei jedoch auch die verlangte Aktivität des Zuschauers oder das Spiel seiner Einbildungskraft.

Gewiß lassen sich Einwände gegen diese Unterscheidung McLuhans vorbringen. Denn gehört die hohe oder niedrige Aktivität des Empfängers nicht auch zu einem medialen Gesamtsystem? Wird das Telefon also nicht gerade dadurch zu einem "heißen Medium", daß es die Imagination des Hörenden herausfordert, in Gang setzt und möglicherweise beständig steigert? Und wird der Film nicht auch umgekehrt zu einem "kalten Medium", sollte es denn wahr sein, daß er die notwendige Aktivität des Zuschauers aufs äußerste reduziert hält? – Doch nicht darum geht es hier, die These McLuhans eingehender zu diskutieren. Unterschiede zwischen dem "Kühlen" und dem "Heißen" könnten vielmehr geeignet sein, näher an das unnahbare Spiel heranzuführen, das sich in Karina Nimmerfalls Installationen abspielt.

Zweifellos geht von ihnen eine bemerkenswerte, unheimliche "Kühle" aus. Sie korrespondiert dem "Nullpunkt", von dem eben die Rede war. Tatsächlich heißt, das Ur-Cliché in den Bild-Clichés freizulegen, wie Karina Nimmerfall dies tut, eine Art Archäologie in den Bildern zu betreiben. Sie befreit die Bilder von allen Redundanzen, von allen Verunreinigungen des Details. Das Spektakel und die Sensa-

tion there are both "hot" and "cold" media. "Cold media" are defined as having little detail. The telephone, which transmits the human voice using a minimal technical transfer rate, is thus a "cold medium". Because of its low density, a higher level of activity is required of the listener in order to absorb and process the information, and to grasp its entirety. Film on the other hand is a "hot medium" according to McLuhan. Film is distinguished by a disproportionate wealth of details. Correspondingly, the viewer is less active, as is his imaginative play.

Naturally, McLuhan's differentiation can be refuted. Isn't it possible that high or low activity on the part of the receiver is provided for in a total medial system? Couldn't it be that the telephone becomes a "hot media" precisely because it challenges the listener's imagination, actuates it, and continually enhances it? Couldn't film, on the other hand, be a "cold medium", if it is true that it reduces the viewers necessary activity to an absolute minimum? – But a discussion of McLuhan's theories is not the matter at hand. The difference between the "cool" and the "hot" is really a better means to approach the game of inapproachability played in Karina Nimmerfall's installations.

Without a doubt, the installations exude a remarkably strange "coolness". They correspond to the "zero" mentioned before. In reality, the act of releasing the primordial cliché within the clichéd images, as Karina Nimmerfall does, is actually a kind of archeology within the images themselves. She frees the images of their redundancy. To switch off spectacle and sensation, also means reducing the density of infor-

mation to a minimum; only now can the cliché emerge. With regards to this process it is possible to understand these artworks as an experiment in which the media used are deprived of heat. Subtly, but perceptibly, the animation evokes the pictures' deceptive "life". For the first time, that minimal distance emerges, which prevents the images from being petrified as in death. In this way the installations balance on the brink of a death, in which the remainder of the details are engulfed and make room for total emptiness. But because of this and at the same time: doesn't this precipice require all the more activity on the part of the viewer? Doesn't it demand the utmost from the viewer in the first place? Isn't the viewer's illusion ignited by a promise that continually endangers the image's substance, which almost breaks it, while infinitely developing his imagination?

The spatial installations move along this periphery. They are by no means examples of "media art", whatever one's understanding of what that might be, nor are they a narcissistic game with "digital media". In no way do they contain a gesture of denunciation that calls out for a lost authenticity, for a new reality or a certified truth – a proclamation that might be audible in the emptiness, in the frigid movement of dissolution, and in the cold simulations of her pictures, in souls and in Karina Nimmerfall's rooms. All of that would remain an attitude, in which the beautiful spirit might lament its medial disorientation and request the coziness of utopian warmth. Artistically put: it would be kitsch.

On a completely different track, the

tion auszuschalten, das bedeutet eben auch, die Informationsdichte auf ein Minimum zu reduzieren. Erst so tritt das Cliché hervor, und insofern könnte man diese künstlerischen Arbeiten als Experiment verstehen, das den Medien, die in ihnen auftauchen, jede "Hitze" entzieht. Unmerklich also, doch gerade noch merklich genug deshalb die Animationen, die diesen Bildern ein trügerisches Leben verleihen. So erst tritt jene minimale Distanz hervor, die sie davor bewahrt, wie in einem Tod lediglich zu erstarren. Insofern bewegen sich diese Installationen selbst auf jener schmalen Grenze zu einem Tod, mit dem jeder Rest der Details untergehen und einer völligen Leere Platz machen müßte. Aber deshalb auch und zugleich: fordert dies die Aktivität des Betrachters nicht um so mehr und aufs äußerste erst heraus? Entzündet sich seine Einbildungskraft nicht an einem Versprechen, das die Tragfähigkeit Bilder unablässig der Gefahr aussetzt, zu brechen, aber die Imagination deshalb auch unendlich steigert?

An dieser Grenze bewegen sich die Rauminstallationen Karina Nimmerfalls. Sie sind keineswegs Beispiele für eine "Medienkunst", was immer darunter auch verstanden werden könnte, und kein selbst verliebtes Spiel mit "digitalen Medien". Erst recht ist ihnen jeder denunziatorische Gestus fremd, der in der Leere, in den kühlen Zerfallsbewegungen oder den kalten Simulationen der Bilder, der Seelen und ihrer Räume so etwas wie den Ruf nach einer verlorenen Authentizität, einer neuen Wirklichkeit oder einer verbürgten Wahrhaftigkeit laut werden ließe. All dies bliebe bloße Attitüde, in der die schöne

Seele ihre mediale Verlorenheit beklagen und nach der anheimelnden Wärme einer Utopie verlangen würde; oder auch, künstlerisch: all dies wäre bloßer Kitsch.

Ganz anders durchlaufen die Installationen Karina Nimmerfalls völlig unterschiedliche Medialitäten: die Malerei ebenso wie die Skulptur, die Fotografie ebenso wie die Installation, den Film ebenso wie die digitale Ordnung des Computers. In keinem Medium aber setzt sich diese Bewegung fest, denn keines dieser Medien wird in ein "Zentrum" gerückt, von dem aus die Gegebenheiten noch einmal überschaubar werden könnten. Vielmehr kommen unterschiedliche Medialitäten in diesen Installationen nur zur Sprache, um von etwas ganz anderem zu sprechen, als durch technische Gegebenheiten vorgeschrieben oder als deren Effekt generierbar wäre. Im Unmerklichen zu buchstabieren, worin das Entscheidende bestünde; auf ein Minimum zurückzuwerfen, was den Betrachter aber erst dem Rätsel jenes "Selbst" aussetzt, das einst "Seele" hieß und heute um so fraglicher geworden ist: um dieses Geheimnis kreisen die Installationen Karina Nimmerfalls. Deshalb die Distanznahmen, die sie vornehmen, die Fluchtgeschwindigkeiten, die Zerstörungen aller gesicherten Bestände von Innen und Außen, der Medialitäten und ihrer Codes. Erst diese Zerstörung nämlich wahrt die Frage, um die es geht, gerade indem sie sich nicht einmal eindeutig mehr stellen läßt.

installations undergo various medialities: painting as well as sculpture, photography as well as installation, film and the digital order of the computer. But the movement doesn't seize up, no one medium is placed at the "center", some central point from which it might be possible to clarify the situation. It is more likely that the assorted medialities in these installations speak to the viewer, only to say something completely different than what is dictated by technical circumstances, or which would be generated as their effect.

The letters on the bottom line are imperceptible. The viewer is left with a minimum; an initial exposure to the enigma of "the self" that was once called "the soul" and which has never been more questionable than it is today. Karina Nimmerfall's installations encircle this secret – that is the reason they gauge distance, present escape velocities, destroy protective inventories taken of the inside and outside, and it is the meaning behind the medialities and their codes. The destruction preserves the question at hand, because it isn't even possible to pose it unequivocally anymore.

raum und zeit schleifen

Diverse Überlegungen zu den skulpturalen
Raum-Video-Arbeiten von Karina Nimmerfall

Raimar Stange

I. Schon der Königsberger Philosoph Immanuel Kant wusste anno 1781, "daß es zwei reine Formen sinnlicher Anschauung als Prinzip der Erkenntnis a priori gebe, nämlich Raum und Zeit".

II. Karina Nimmerfall konfrontiert in ihrer künstlerischen Arbeit reale, eigens für den Ausstellungsraum entwickelte Räume mit solchen, die von intelligenten "Neuen Medien" vorgestellt sind, genauer: von der Künstlerin digital bearbeitete und colliagierte Bildräume, die als animierte Computerschleifen mit Hilfe der Videotechnik in die konstruierten Räume projiziert werden. So treffen in diesen begehbaren Installationen verschiedene Gegensätze aufeinander: zum Beispiel Materie und Licht, Statik und Bewegung, konkretes "Sein" und visuelles "Bild", Abwesenheit und Fülle.

III. Der Kulturkritiker Siegfried Kracauer schrieb in seinem philosophischen Traktat *Der Detektiv-Roman*, 1925, mit metaphysischem Gespür: "Der menschliche Zwischenstand fordert mithin von sich aus, daß sich das gesamte Leben der existen-

space and time loops

Various reflections on the sculptural
Space-Video work of Karina Nimmerfall

Raimar Stange

I. Immanuel Kant, the philosopher from Königsberg knew in 1781 already "that two pure forms of sensual contemplation existed as the principle of cognition a priori, namely Space and Time."

II. In her artistic work, Karina Nimmerfall juxtaposes real sites (the rooms of the installation designed especially for an exhibition space) with those spaces represented by intelligent "new media" more precisely: The artist digitally edits and collages images of spaces that are then projected as animated computer loops into the built rooms with the help of video technology. This way, several opposites meet in these accessible installations: for example, matter and light, statics and movement, the concrete "being" and the visual "image" absence and abundance.

III. With metaphysical sensibility, the cultural critic Siegfried Kracauer wrote in his philosophical treatise *The Detective Novel*, 1925: "Consequently and of its own accord, the human in-between state ("Zwischenstand") also demands that all life in the existential community plays out

in two realms: in the realm in which the law reigns, and the realm in which the law is conditionally recognized. But Siegfried Kracauer knew about "spheres" ("Sphärenorte") as well, those in which those two moments could merge. Which does not only concern the so-called "house of god" ("Kirchenorte"), but for example also the hotel lobby.

IV. "Space is in the smallest hut."
("Raum ist in der kleinsten Hütte." German proverb.)

V. But it is not that Karina Nimmerfall's constructed spaces, as described by me above, enter a dialectic game, from which a third element would arise. Because this form of dialectics require that an in-between and differences exist, in whose tension field, following the collision of thesis and antithesis, a new quality of synthesis eventually arises. In contrast, Karina Nimmerfall's pieces are testimony to a sensational perception of space that is mainly defined by the non-existence of an in-between or an outside. Instead the "real" and the "simulated" spaces merge into each other almost seamlessly, and a fundamental difference between the two can no longer be determined.

VI. "Is there anybody out there?" (Pink Floyd). The later response of the rock-n-roll legends: "is there anybody in there?"

VII. It is precisely this artistic realization of the "outside-less" being that, in my analysis, defines the intelligent force of Karina Nimmerfall's installations. It is a force that arises from the parallel structure of her spatial works and the actual "extra-artistic



PARADISE ROAD [2002]: DVD Video, 54 sec.

tiellen Gemeinschaft in zwei Räumen abspielt: in dem Raum, in dem das Gesetz beherrscht, und dem Raum, in dem das Gesetz als bedingt erkannt wird.“ Siegfried Kracauer wusste aber eben auch um die „Sphärenorte“, in den diese beiden Momente ineinander fallen. Und das sind nicht nur die von ihm sogenannten „Kirchenorte“, sondern auch die „Hotelhalle“ etwa.

IV. „Raum ist in der kleinsten Hütte.“ (Volksmund)

V. Die von Karina Nimmerfall konstruierten, oben von mir angeführten, Gegensätze treten nun nicht, und dies scheint mir das zunächst Entscheidende, in ein dialektisches Spiel ein, aus dem sich dann ein neues Drittes ergeben würde. Diese Form der Dialektik setzt nämlich voraus, daß es ein Dazwischen und Differenzen gibt, in deren Spannungsraum sich schließlich nach dem Aufeinanderprallen von These und Antithese die neue Qualität einer Synthese ergibt. Karina Nimmerfalls Arbeiten dagegen zeugen von einem Raumgefühl, das vor allem dadurch geprägt ist, das es kein Dazwischen, kein Draußen mehr gibt. „Realer“ und „simulierter“ Raum gehen beinahe nahtlos ineinander auf, kein wesentlicher Unterschied zwischen beiden mehr ist auszumachen.

VI. „Is there anybody out there?“ (Pink Floyd). Die spätere Antwort der Rocklegenden: „Is there anybody in there?“

VII. Eben diese artistische Erkenntnis des „draußenlosen“ Seins macht, so meine Analyse hier, die intelligente Kraft der kün-

stlerischen Installationen von Karina Nimmerfall aus, eine Kraft, die sich aus der parallelen Struktur ihrer Raumarbeiten mit der aktuellen „außerkünstlerischen Wirklichkeit“ ergibt. Schrieben doch schon Michael Hardt und Antonio Negri in ihrer legendären (Anti)Globalisierungsfibel *Empire*, 2000, das politische Handeln „an eine neue Welt geknüpft (ist), eine Welt, die kein mehr Außen mehr kennt.“ Jedermann steht so immer Mittendrin und alternatives Handeln hat sich stets am „falschen Ganzen“ abzuarbeiten, Nischen zum Beispiel gibt es längst nicht mehr.

VIII. Dass diese Annahme des „kein Außen“ in vielerlei Hinsicht inhaltlich – mit der Macht der Global Players, mit der Kommunikationstechnologie von Internet und Handy etwa, begründet werden kann, liegt auf der Hand und wird auch von Michael Hardt und Antonio Negri in *Empire* geleistet. Karina Nimmerfall wählt eine Begründung, die sich aus dem Führungspotenzial der globalen Kulturindustrie speist: „In meinen Installationen und Videos benutze ich die Bildökonomie Hollywoods um Raum-Bilder zu konstruieren“, schreibt die Künstlerin selbst. Mit Hilfe dieser Bildökonomie gelingt es ihr, pars pro toto in ihrem Video *Paradise Road*, 2002, dann, Sehnsüchte und Begierden zu formulieren, die dem Gesetz Hollywoods folgen, gleichzeitig aber transzendiert die dabei durchgeführte Reflexion dieser Raumgefühle die Gesetze der „Traumfabrik“ wie von selbst. Genau darin liegt ein Moment der Freiheit mitten im Innen.

reality“. In their legendary 2000 (anti)globalization primer *Empire*, didn't Michael Hardt and Antonio Negri already write that political action is “connected to a new world, a world that no longer knows an outside”. In it, everybody is always positioned right in the middle, and alternative action continuously has to work itself off the “mistaken whole”. Niches, for example, no longer exist.

VIII. It is obvious that the content of this preposition of a non-existing outside can in many respects be justified - for example with the power of the Global Player and with the communications technology of the internet and cellular phones – as it is successfully done by Michael Hardt and Antonio Negri in *Empire*. Karina Nimmerfall choses an explanation that is nourished by the leadership potential of the global cultural industry: The artist writes: “I use Hollywood's picture economy in my installations and video films to create spatially oriented images.” And with the help of this economy in picture production, pars-pro toto in her 2002 video *Paradise Road*, she formulates longings and desires that follow the rules of Hollywood, while simultaneous the reflection of these spatial sensations effortlessly transcends the rule of Hollywood's “dream factory”. And exactly at this moment in the process lies a moment of freedom in the middle of the inside.

VIDEO HOME

1999 - 2000 begehbare 4 Kanal Raum - Videoinstallation. Größe variabel

Installationsansichten *Video Home*, KX. Kampnagel, Hamburg / D, 2000.

Holzkonstruktion, farbige Dispersion, 4 transparente Rückprojektionleinwände, 4 DVD Videos, 4 DVD Player, 4 Videoprojektoren, Projektionsspiegel, Licht.

ca. 360 x 420 x 225 cm und 600 x 350 x 225 cm

Fotos: Alexander Rischer, Karina Nimmerfall



4 channel space - video installation, accessible by the viewer. Dimensions variable.

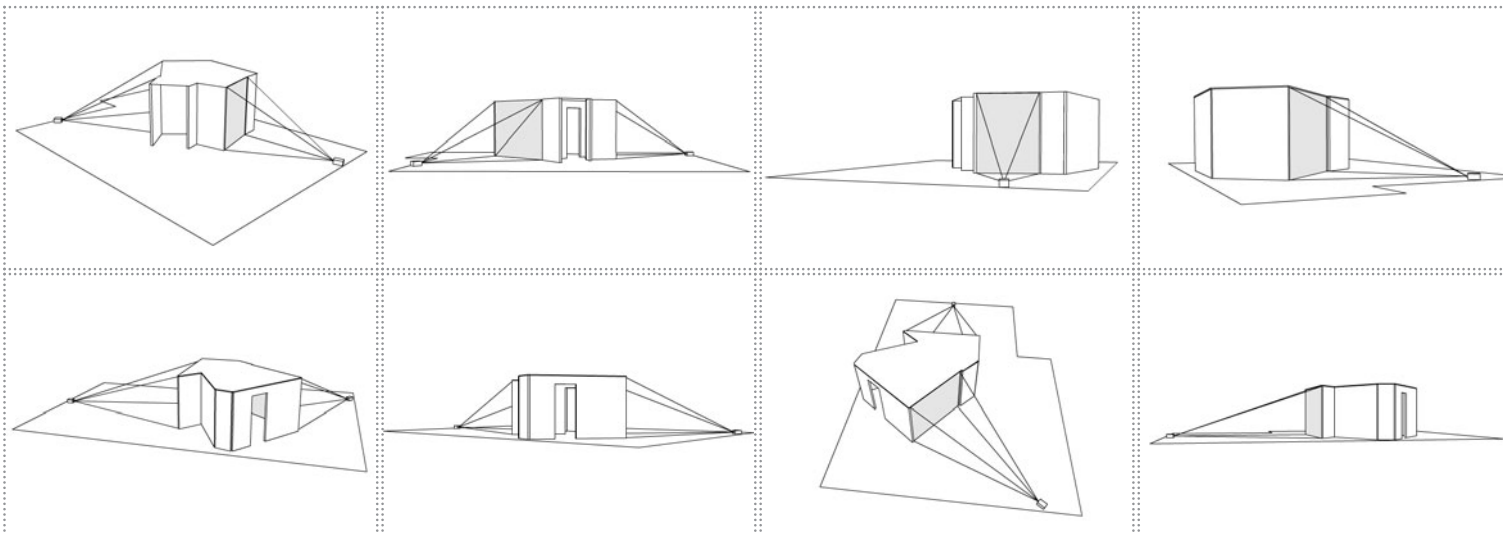
Installation views *Video Home*, KX.Kampnagel, Hamburg / Germany, 2000.

Wood construction, wallpaint, 4 transparent rearprojection screens, 4 DVD videos, 4 DVD player, 4 video projectors, mirrors, light.

approx. 360 x 400 x 225 cm and 600 x 350 x 225 cm

Photos: Alexander Rischer, Karina Nimmerfall

Photos above: John Lautner (House Goldstein), Los Angeles 2002



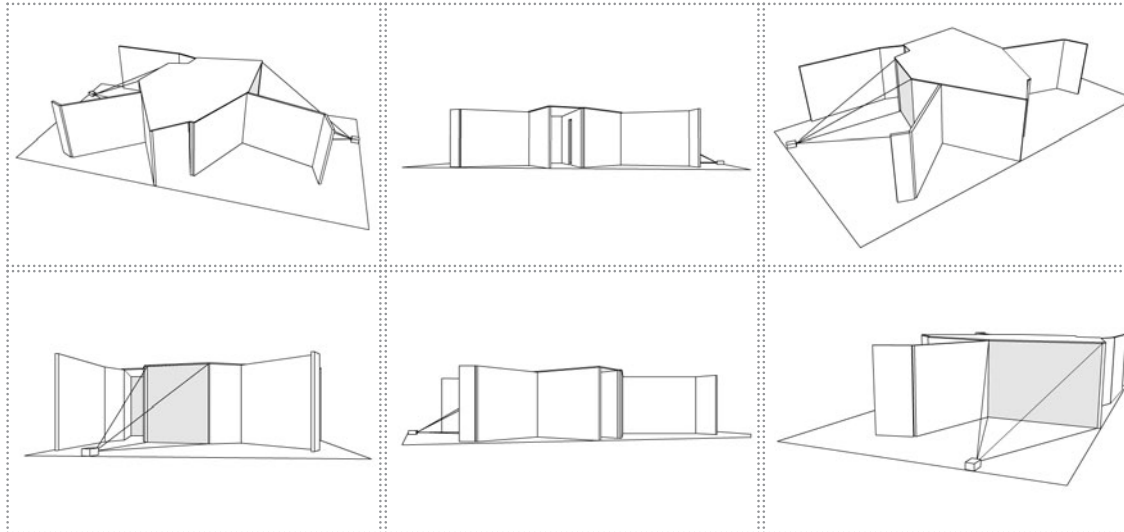
ROOM DISPLAY

2001 begehbare 2 Kanal Raum - Videoinstallation. Größe variabel

Installationsansichten *Room Display*, Hochschule für bildende Künste, Hamburg / D, 2001.
Holzkonstruktion, farbige Dispersion, 2 transparente Rückprojektionsleinwände, 2 DVD
Videos, 2 DVD Player, 2 Videoprojektoren, 2 Projektionsspiegel, Licht.
ca. 1200 x 600 x 225 cm
Fotos: Alexander Rischer, Karina Nimmerfall



2 channel space - video installation, accessible by the viewer. Dimensions variable.
Installation Views *Room Display*, Hochschule für bildende Künste, Hamburg / Germany, 2000.
Wood construction, wallpaint, 2 transparent rearprojection screens, 2 DVD videos, 2 DVD
player, 2 video projectors, 2 mirrors, light.
approx. 1200 x 600 x 225 cm
Photos: Alexander Rischer, Karina Nimmerfall



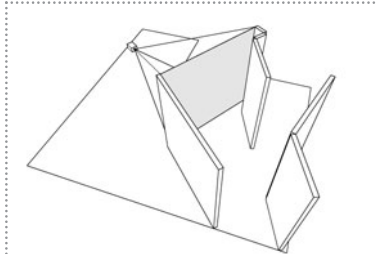
PALM CANYON

2002 begehbare Raum - Videoinstallation. Größe variabel

Installationsansichten *Final Projects*, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles / US, 2002.

Holzkonstruktion, farbige Dispersion, transparente Rückprojektionsleinwand, Sand, DVD Video, DVD Player, Videoprojektor, Projektionsspiegel, Lichtstrahler.
ca. 250 x 350 x 230 cm

Fotos: Susi Jirkuff, Joshua White



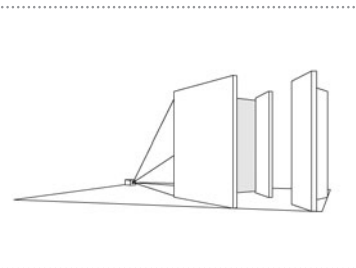
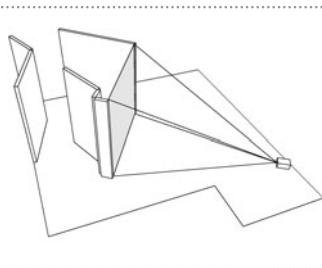
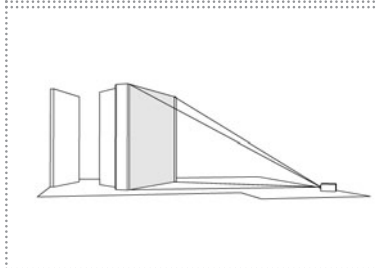
Space - video installation, accessible by the viewer. Dimensions variable.

Installation views *Final Projects*, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles / US, 2002.

Wood construction, wallpaint, transparent rearprojection screen, sand, DVD video, DVD player, video projector, mirror, lightspots.

approx. 250 x 350 x 230 cm

Photos: Susi Jirkuff, Joshua White





MIAMI [ADAMS HOTEL]

2003 begehbare Rauminstallation mit Rückprojektion. Größe variabel

Installationsansichten *Hotel-Hotel*, Landesgalerie am OÖ Landesmuseum, Linz / A, 2003.
Holzkonstruktion, farbige Dispersion, transparente Rückprojektionsleinwand, Dia, Diaprojektor, Projektionsspiegel, Lichtstrahler.

ca. 230 x 415 x 240 cm

Fotos: Ernst Grilnberger/OÖ LM, Karina Nimmerfall

Installation with rearprojection, accessible by the viewer. Dimensions variable.

Installation views *Hotel-Hotel*, Landesgalerie am OÖ Landesmuseum, Linz / Austria, 2003.

Wood construction, wallpaint, transparent rearprojection screen, slide, slide projector, projection mirror, lightspots.

approx. 230 x 415 x 240 cm

Photos: Ernst Grilnberger / OÖ LM, Karina Nimmerfall

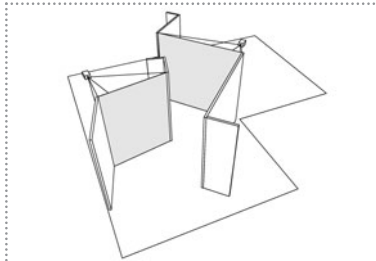
Photo above: Adams Hotel, Miami Beach 2003



DAY FOR NIGHT [AMERIKANISCHE NACHT]

2004 begehbare 2 Kanal Raum - Videoinstallation. Größe variabel

Installationsansichten *Day for Night*, Bucket Rider, Chicago / US, 2004.
 Holzkonstruktion, farbige Dispersion, 2 transparente Rückprojektionsleinwände, 2 DVD Videos, 2 DVD Player, 2 Videoprojektoren, Projektionsspiegel, Lichtstrahler.
 ca. 400 x 420 x 230 cm
 Fotos: Jeff Luckey



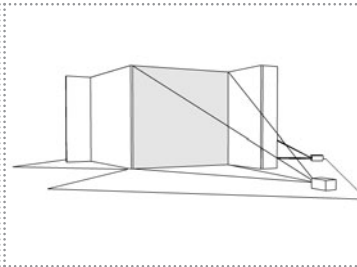
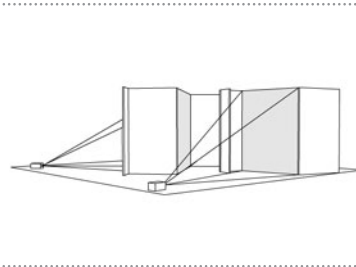
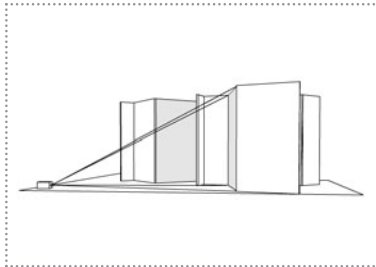
2 channel space - video installation, accessible by the viewer. Dimensions variable.

Installation views *Day for Night*, Bucket Rider, Chicago / US, 2004.

Wood construction, wallpaint, 2 transparent rearprojection screens, 2 DVD videos, 2 DVD player, 2 video projectors, 2 projection mirrors, lightspots.

approx. 400 x 420 x 230 cm

Photos: Jeff Luckey



DIAMONDS ON VELVET

KARINA NIMMERFALL

| | |
|-------------------|---|
| Graphic Concept | Karina Nimmerfall |
| Graphic Design | Karina Nimmerfall / Walter Weinbergmair |
| Text | Stella Rollig Raimar Stange Hans-Joachim Lenger |
| Photos | Alexander Rischer Jeff Luckey Susi Jirkuff Ernst Grilnberger, OÖ LM Joshua White Karina Nimmerfall |
| maquette drawings | Karsten Korn |
| Translations | Caroline Mavergames (Raimar Stange) Lori Münz (Hans-Joachim Lenger / Stella Rollig) |
| Cover | Karina Nimmerfall, <i>Diamonds on Velvet</i> , 2002 |
| Printed by | Rema Print |
| Edition | 500 |

Printed in Vienna

© 2004 Karina Nimmerfall

authors and photographers

Supported by

Austrian Federal Chancellery



Government of Upper Austria / Cultural Department

























