

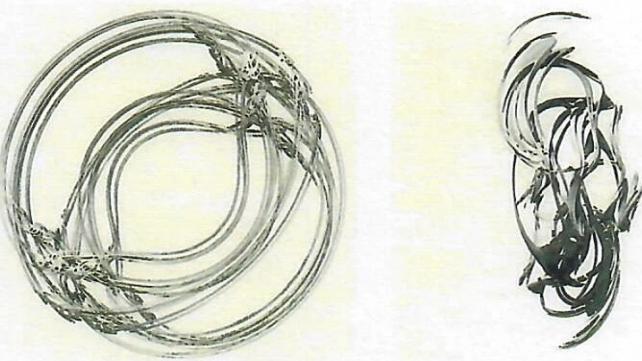
Zum ersten Mal werden die geheimnisvollen, anmutigen Objekte von Aljosha in einer Einzelausstellung gezeigt. Der Künstler, 1974 als Aleksey Alekseevich Potupin in Glukhov in der Ukraine geboren, hat in den letzten 10 Jahren ein erstaunliches Œuvre an Objekten, Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden geschaffen – auf Erstgenannten liegt der Fokus der aktuellen Präsentation. Die Ausstellung zeigt einen Einblick in die Gedankenwelt und Ästhetik eines jungen Künstlers, die durch Erkenntnisse der Bio- und Gentechnologie – den sogenannten Lebenswissenschaften – inspiriert wurde. Ihn fasziniert der Mikrokosmos kleinteiliger Materie und aus diesem geistigen Stoff und mit dieser speziellen Perspektive schafft er Kunstobjekte, die schwer vergleichbar mit Arbeiten anderer Künstler bleiben: konzeptionelle, äußerst filigrane, puristische Plastiken aus Acrylfarbe, für die er sein beeindruckendes zeichnerisches Talent ins Dreidimensionale übersetzt. Vom ersten Blick an haben mich die Arbeiten Aljoshas in ihren mikroskopischen Bann gezogen – während der Zusammenarbeit mit dem Künstler in den letzten Monaten hat sich die Perspektive in seine aufregende Miniaturwelt weiter erschlossen. Wir freuen uns sehr mit Aljosha, dass er kurz vor Ausstellungsbeginn den Ersten Preis des XXXV. Premio Bancaja Valencia in der Kategorie Skulptur erhalten hat.

Zum naturwissenschaftlichen Kontext von Aljoshas Arbeiten Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft haben im letzten Jahrzehnt wieder vermehrt Beachtung gefunden. Durch neue bildgebende Verfahren in den Naturwissenschaften ist die erstaunliche »Bildwelt der Wissenschaft« als Inspirationsquelle und Methode für die Kunst weiter erschlossen worden. Was mit der Erfindung der Mikroskopie und im weiteren mit der wissenschaftlichen Photographie begonnen hatte – nämlich erstmals Einblick in eine zuvor unsichtbare Mikrowelt zu bekommen und in einem Bereich Schönheit zu finden, der bisher nichts mit Kunst zu tun hatte – wurde durch Entwicklung von Simulations- und Berechnungsverfahren, kontrast- und fargebenden Visualisierungsmodi in der naturwissenschaftlichen

Welt bedeutend ausgebaut. Es ist nicht genau festzulegen, wo die Natur aufhört und wo die Kunst beginnt, wenn nicht nur Ästhetik im wissenschaftlichen Phänomen zu finden ist, sondern dessen Veranschaulichung gestalterische und künstlerische Mittel bedingt. Für diese grundsätzlichen Überschneidungen hat sich der Begriff »Science Art« eingebürgert.¹

In seinem Essay über die Wechselwirkungen zwischen den beiden Grenzbereichen beschreibt der Mathematiker und Physiker Herbert W. Franke das hohe kreative Potenzial, das durch den Austausch von Informationen zwischen normalerweise getrennten Bereichen häufig zu Innovation führt.² Als konkretes Beispiel, inwieweit diese Verflechtung Relevanz für die Kunst von Aljosha hat, kann seine Beschäftigung mit mathematischen Modellen genannt werden. Auf der Suche nach der perfekten natürlichen Form hat er mit Solchen experimentiert. Mithilfe einer Formel des französischen Mathematikers Maurice Gaston Julia stellt er wissenschaftliche Berechnungen zur Symmetrie/Asymmetrie/Raumkomplexität an und gab diesen durch computergenerierte Bilder Gestalt.

Doch nicht nur Visualisierungsmethoden, in diesem Fall von abstrakter geometrischer Struktur, die den Naturwissenschaften entliehen sind, spielen eine Rolle für Aljosha. Nährboden für sein Kunstschaften sind insbesondere Entwicklungen in der Biotechnologie. Zu diesem Bereich zählt beispielsweise die Diskussion um gentechnisch veränderte Nahrungsmittel, die Erforschung/Züchtung von Proteinen und Bakterien oder in Erweiterung dessen das sogenannte »Human-Genom-Projekt« zur Entschlüsselung des menschlichen Gen-Codes, um nur die prominentesten Beispiele zu nennen. Insbesondere die Fähigkeit, lebendige Materie zu züchten mit dem Ziel, eines Tages auch menschliche Organismen klonen zu können, gilt als bedeutendstes und zugleich ethisch und politisch umstrittenes Thema der Lebenswissenschaften. Die öffentliche Wahrnehmung bewegt sich dabei im Spannungsfeld von Misstrauen, Vorbehalt und – selten – Fortschritseuphorie; das gegenwärtige Toleranzlevel für »gentech-affirmative Überlegungen« ist dabei zumindest in Deutschland »sehr tief«.³ Aljosha steht diesen Entwicklungen der Biotechnik jedoch aufgeschlossen gegenüber. Die Meldung, dass einem Wissenschaftsteam um den Biologen Craig Venter zu Beginn des Jahres 2008 die vollständige Entschlüsselung eines Bakteriums gelungen ist, damit diese in Zukunft künstlich hergestellt werden können, wurde als »die vorletzte Etappe auf dem Weg zur Schaffung künstlichen Lebens« bewertet.⁴ Neuigkeiten wie diese stimmen den Künstler insofern euphorisch, als dass er sich wünscht, eines Tages mit lebender Materie zu arbeiten, ultravernetzte Mikroorganismen in all ihrer natürlichen Schönheit zu gestalten, die sich wie lebendige Wesen permanent weiterentwickeln. Für seine künstlerische Vision hat Aljosha den Begriff »Bioism« geprägt. In einem Statement über die Idee hinter seiner Kunst schreibt er:



Visualisierte Berechnungen von Form und Raumkomplexität.

or biofuturism represents my attempt to create new living forms and a new aesthetics of future organic life. for me, bioism is a way to develop art objects which express new forms of vital activity. bioism is my attempt to produce an art based on vitality and complexity. In elaborating each piece, I try to invest in with as much movement, breathing and multiplicity as possible. I regard each of my works as a living being. bioism extends life to lifeless subjects. Personally, I believe that in the future, in the wake of a biological revolution, we will use living furniture, dwell in living houses, and travel in space using living stations. But the most exciting thing will be the ability of artists to work with living substances, thereby constructing new forms of life. The artistic act will acquire the practical sense of birth. (...) art museums of the future could turn into zoological gardens, galleries into new life diversity funds, ateliers into biological laboratories. bioism aims to spread new and endless forms of life throughout the universe".⁵

Was Aljosha hier formuliert, klingt provokant und futuristisch. Neben seinem gegenwärtigen Anspruch, an einer neuen Ästhetik zu arbeiten, die die Vitalität und Komplexität von zukünftigen lebenden Organismen repräsentiert, bleibt der Wunsch mit organischem Material zu arbeiten, jedoch zunächst Utopie.

ndige« Architekturen Die Einführung in die eigenwillige Gedankenwelt des Künstlers ist Voraussetzung, um sich der intellektuellen Ästhetik seiner Objekte zu nähern. Aljoshas Objekte sind äußerst filigrane, dreidimensionale Architekturen aus Acrylfarbe. Er hat Acrylfarbe als *sein* Medium gewählt, das er in unterschiedlichsten Materialzuständen und Farbkombinationen auslotet, mal durch Erhitzung, mal durch Behandlung mit transparentem Acryllack, mal durch Ziselierung winziger Farbstränge und mal durch die Verbindung mit Kunststoff, Papier- oder Drahtgestellen, um den größeren Skulpturen von Innen heraus Halt zu geben. Häufig kann man beobachten, dass der Betrachter die Versuchung verspürt, die Objekte zu berühren, um ihre mysteriöse, halbtransparente Materialität zu ergründen.

Die ursprünglich flüssige Farbe wird in einen neuen Aggregatzustand umgelenkt und symbolisiert dabei die Erweiterung der Malerei ins Dreidimensionale. Wie häufig in der zeitgenössischen Skulptur zu beobachten, ist die Kunst hier einmal mehr in



Installation als »Objektfamilie«.

Fragil und komplex: Blick ins Innere des Objektes.

Die Zeichnung zum Objekt als »Quintessenz« –
Mikrokosmos Materie auf Papier.

der Lage, jegliches Material – und sei es noch so zweckorientiert – in seiner Funktionalität auszuhebeln und der frei spielenden ästhetischen Erfahrung zuzuspielen.⁶ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die Arbeiten im Stadium zwischen Bild und Objekt; sie scheinen der Leinwand förmlich zu entwachsen.

Wie genetische Rekombinante ist jede Arbeit in Struktur und Materialität ein Unikat und in sich ein Werkstoffexperiment: der »Bauplan« steht nie vorher fest, jede Arbeit wirkt wie ein offenes System, das sich noch weiterentwickeln könnte. In seinem Anspruch, seinen Objekten »Lebendigkeit« zu verleihen, setzt der Künstler sie auch in Interaktion zueinander, indem er sie auf spielerische Art in sogenannten »Objektfamilien« installiert.

Neben ihrer besonderen Beschaffenheit haben – vor allem die kleinen Objekte – die zarte Schönheit von Korallen. Sie scheinen organisch gewachsen zu sein, haben Formen wie sie sonst nur die Natur erschaffen kann. Transparenz und Fragilität sind ebenso wichtige Merkmale ihrer Ästhetik. Insbesondere bei den weißen Objekten, die laut Künstler auch auf weißer Wand präsentiert werden sollen, spielt der Schattenwurf eine besondere Rolle. Das Erscheinungsbild vieler von Aljoshas Skulpturen ist radikal puristisch und könnte zugleich mit dem Begriff »futuristisch« umschrieben werden, verstanden im Sinne von moderner Gestaltungsform, die durch Wissenschafts- und Technikbegeisterung beeinflusst ist.

Obgleich sich das Katalogbuch auf die Objekte konzentriert, muss erwähnt werden, dass in der Regel zu jedem Objekt auch eine Bleistiftzeichnung existiert. Sie entsteht erst im Nachgang zur Formung des plastischen Körpers, stellt jedoch – laut Künstler – die Quintessenz des Objekts dar. Auch auf Papier kommt die Faszination für den Mikrokosmos Materie zur Geltung. Aljosha reduziert darin das Objekthafte bis zur totalen Entmaterialisierung, es bleiben abstrakte Haar- oder Federstrukturen. Bedingt durch den anscheinend mikroskopischen Blick des Künstlers, den der extreme Detaillierungsgrad seiner Arbeiten bedingt, entfaltet sich ihre Wirkungskraft auch erst beim genauen Blick des Betrachters – ganz im Gegensatz zum Bemühen um Aufmerksamkeit beim plakativen Großformat. Die Präzision, die dem Blick abverlangt wird, verleiht dem Objekt förmlich einen Sog in

aessen innenlieben. In meiner Vwahrnehmung spielt die Perspektive, das Miniaturhatte, eine entscheidende Rolle in der Rezeption seiner Kunst. Und Aljosha widerspricht damit unserem gegenwärtigen auf Maximierung von Geschwindigkeit ausgerichteten Zeitbegriff. Diese Art der »Entschleunigung« reflektiert in meinen Augen auch einen wesentlichen Charakterzug des Künstlers, seine Liebe zu den puren Dingen, die mit großer Sorgfalt und Präzision geschaffen werden.

Dürer, Klapheck, Bio Art: Versuch einer Einordnung Die beschreibende Analyse führt zu der Frage nach kunsthistorischen Bezügen bzw. wie sich die Objekte nun im Kontext aktueller Bildhauerei betrachten lassen könnten. Aljosha selbst weist jegliche Bezüge von sich. Technische Referenzen gäbe es allenfalls in der Kunst Albrecht Dürers zu finden. Berühmt für sein bedeutendes graphisches Werk, das häufig mythische oder allegorische Themen aufgreift, wären in diesem Zusammenhang gerade seine weltlichen Natur-Darstellungen zu nennen, insbesondere die mit liebevoller Sachtreue und immenser Sorgfalt gezeichnete Kleinwelt der Pflanzen und Tiere. Die Aufmerksamkeit wird hier auf ein Objekt gelenkt, das dem Betrachter im Allgemeinen verborgen bleibt. Ähnlich verhält es sich in den neo-realistischen Arbeiten von Konrad Klapheck, dessen Vorlesungen an der Düsseldorfer Kunstakademie Aljosha über zwei Jahre lang als Gasthörer besucht hat. In seinen Bildern und Zeichnungen werden Alltagsgegenstände, Werkzeuge oder Apparaturen als überdimensionierte, leicht verfremdete Protagonisten oder Ikonen vor Augen geführt. Es geht um kraftvolle, universale Formschönheit und eine klare Linienführung, die in ihrer Einfachheit besticht. Auch diese klare Ästhetik scheint sich in Aljoshas Arbeiten widerzuspiegeln.

Bezugspunkte zur traditionellen Skulptur könnten im Minimalismus der 1950 und -60er Jahre gesehen werden, wenn man an die biomorphen Skulpturen etwa eines Hans Arp denkt, deren Oberfläche eine besondere Sinnlichkeit zu erzeugen vermögen. Doch letztlich legt Aljosha Wert darauf, dass es sich weniger um Skulpturen, die traditionell hergeleitet werden könnten, denn um »Objekte« handelt, die im Übrigen statt eines Titels nur eine Nummer in der Chronologie ihrer Herstellung erhalten.

Bei dem Versuch, Aljoshas Arbeiten in einem zeitgenössischen Kunstdiskurs zu verankern, soll an diesem Punkt auch auf eine naheliegende Kunst-Richtung, die sogenannte *Bio Art*, hingewiesen werden. Etwa Ende der 1990er Jahre hat sich dieses avantgardistische Spezialgebiet formiert, das sich ausschließlich auf solche Kunst konzentriert, die tatsächlich aus biologischem Material besteht (d. h. Tier, Pflanze, Bakterium oder organisches Gewebe) oder aber durch biotechnische Verfahren entstanden ist (d. h. durch den Einsatz von Gentechnikmethoden, wobei synthetische Gene in einen Organismus eingepflanzt oder natürliches Genmaterial von einer Art auf die andere übertragen wird und hierdurch einzigartige Lebewesen entstehen). Mit dem brasilianischen Künstler Eduardo Kac sei ein prominenter Vertreter benannt, der bereits mehrere international beachtete *Bio Art*-Arbeiten produziert hat, die inzwischen Bestandteil der Sammlungen vom Museum of Modern Art in New York oder dem Museum of Modern Art in Rio de Janeiro geworden sind. Bekanntere Projekte sind z.B. das von ihm (und einem Kreis von Genetikern) gezüchtete, grün fluoreszierende Kaninchen Alba (»GPF-Bunny«, 2000) samt dem öffentlichen Diskurs darum, der sich bis zu den Titelseiten internationaler Tageszeitungen emporschwang.⁷ Bei dem auf der Singapore-Biennale 2006 präsentierten Projekt »Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries« schuf Kac eine Serie von sechs »Biotopen«, in der er lebendige Bio-Kulturen in Wasser, Erde und anderen Stoffen züchtete, die sich in Reaktion zum inneren Metabolismus und den äußeren Bedingungen in der Ausstellung permanent entwickelten und ihr Gesamtbild veränderten.⁸ Kac hat sich darüberhinaus mit den historischen, theoretischen und ethischen Implikationen des Themas auseinandersetzt. In einem im Jahr 2007 von ihm herausgegebenen Sammelband zum Thema *Bio Art* versammelt er Stimmen international anerkannter Naturwissenschaftler, Kulturtheoretiker und Künstler und grenzt den von ihm geprägten Begriff *Bio Art* auch gegenüber naheliegenden Kunstrichtungen oder -praktiken ab:

»Bio art must be clearly distinguished from art that exclusively uses traditional or digital media to address biological themes, as in painting or sculpture depicting a chromosome or a digital photograph suggesting cloned children. Bio art is *in vivo*. (...) Further, in its specificity bio art cannot be classified as ready-made, conceptual art, situationism, or social sculpture.«⁹

Nicht zuletzt diese Definition macht deutlich, dass Aljoshas Arbeiten nicht direkt der *Bio Art*-Strömung zuzuordnen sind. Aljosha teilt zwar die intensive Beschäftigung mit biotechnischem Fortschritt, im Gegensatz zur *Bio Art* adaptiert er weder Natur noch beeinflusst sie, sondern – angeregt durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse – schafft er neuartige Kunstobjekte. Wenn er in Zukunft mit lebendiger Materie arbeiten sollte, möchte er deren Ästhetik auch aktiv gestalten, nicht lediglich interpretieren. Mit einem Zitat des Kunsthistorikers Horst Bredekamp, das zu den oben ausgeführten Gedanken zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft passt, möchte ich diesen wichtigen Unterschied unterstreichen:

»Es ist keine Frage, dass der Aufstieg der neuen Medien, die Verbreitung des Computers und die kulturelle Dominanz der Lebenswissenschaften den Bereich der Kunst in höherem Maße beeinflusst hat. Es stellt sich vor diesem Hintergrund das Problem des Umgangs mit dem Phänomen, mit dem die Künstler konfrontiert sind. Es gibt die Anschmiegung der Kunst an eine technische Entwicklung und es hat sie immer gegeben; in der Regel aber mündete sie in einen industriellen oder wissenschaftlichen Kitsch. (...) Die wichtigeren Prozesse in der Kunstwelt sind – mit Abstand betrachtet – diejenigen, die diesen Prozess unabhängig begleiten und durch Ironie oder auf anderem Wege eine Distanz zu schaffen vermögen.«¹⁰

Bei aller Provokation im künstlerischen Statement hat die Kunst Aljoshas für mich eine Form der Distanz zur Wissenschaft bewahrt, die ganz wesentlich für die Wahrnehmung seiner Arbeiten ist und letztlich die Präsentation im Kunstkontext legitimiert.

Auch im Namen von Ute Eggeling und Michael Beck danke ich Aljosha für die intensive und dabei überaus angenehme Art

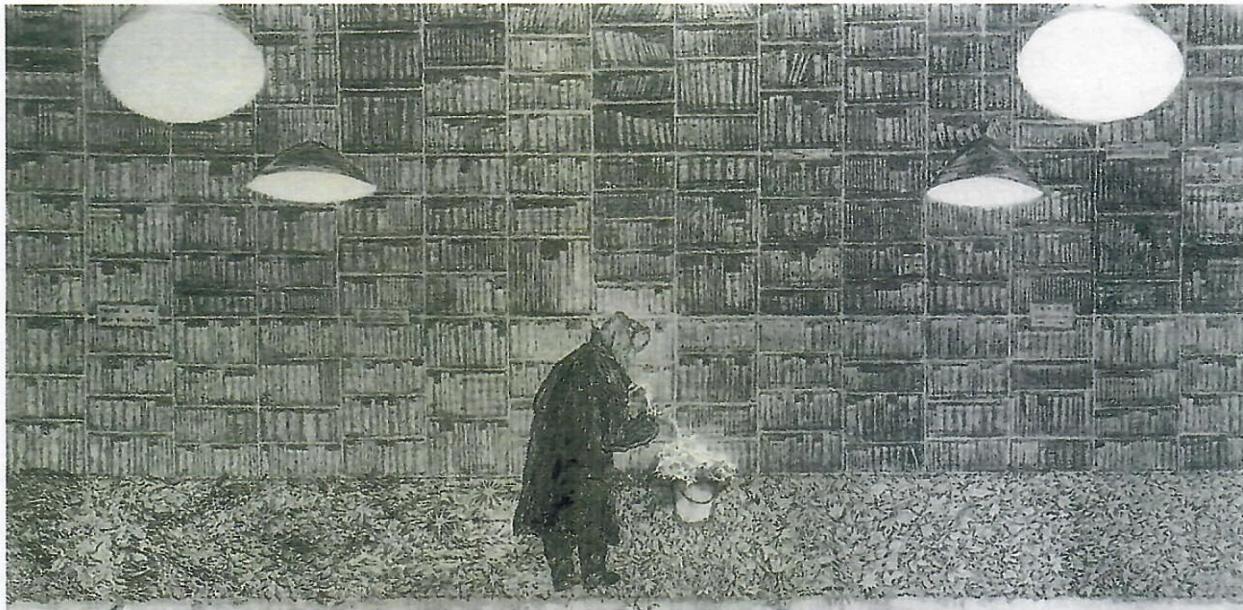


Bild der Wissensgesellschaft und zugleich Beispiel dafür, wie das Objekt dem zweidimensionalen Bild >entwächst<.

der Zusammenarbeit. Wir alle haben es als große Bereicherung und Verantwortung zugleich betrachtet, die Arbeit mit dem Künstler zu beginnen und ihm diese erste Einzelausstellung zu widmen. Mit Freude beobachten wir, dass sich die Arbeit beständig weiterentwickelt. Noch im Anfangsstadium, aber schon mit ersten Erfolgen gibt es Objekt-Variationen sowohl in Bronze als auch in neuen, viel größeren Dimensionen. Und insbesondere das noch unbesprochene Spektrum an Zeichnungen und Gemälden lässt auf eine Fortsetzung der Zusammenarbeit hoffen.

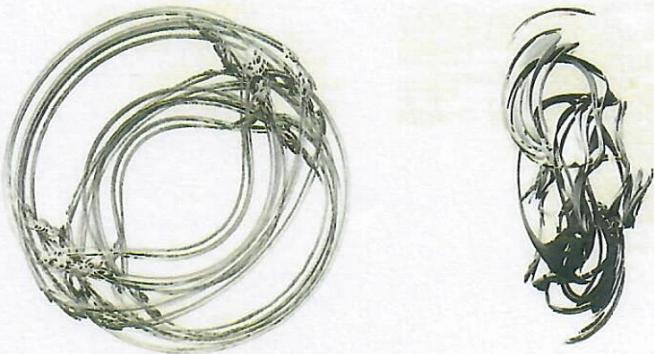
Erkungen 1 Vgl. Herbert W. Franke. »SCIENCE ART«. In: Dieter Mersch; Michaela Ott (Hrsg.). Kunst und Wissenschaft. S. 184. 2 Ebda, S. 183. Franke hat diverse Lehraufträge über das Thema der Verzahnung von Kunst und Wissenschaft, v.a. der Computerkunst, erhalten und ist einer der Mitbegründer der ARS ELECTRONICA in Linz. 3 Corina Caduff. «Experiment Klon». In: Thomas Macho; Annette Wunschel (Hrsg.). Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur, S. 231ff. Die Autorin belegt dies u. a. mit der negativ behafteten Debatte um den 1999 von Peter Sloterdijk publizierten Text »Regeln für den Menschenpark« oder dem im selben Jahr erschienenen Roman »Elementarteilchen« von Michel Houellebecq, in denen den Möglichkeiten menschlichen Klons hoffnungsvoll entgegengesieht wird. 4 Christian Stöcker. »Gentechnik-Sensation: Forscher schaffen erstmal komplett künstliche DNA.« In: <http://www.derspiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,530844,00.html>. 5 <http://www.bioism.info/statement> 6 Vgl. Martin Hentschel. Vorwort. In: Dirk Luckow (Hrsg.). Plastik. Eine Ausstellung zeitgenössischer Skulptur, S. 2. 7 Eduardo Kac. »Life Transformation – Art Mutation.« In: Eduardo Kac (Ed.). Signs of Life. Bio Art and Beyond, S. 167ff. 8 Vgl. <http://www.ekac.org/> 9 Eduardo Kac. »Introduction. Art that Looks you in the Eye: Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transgenics.« In: Ebda., S. 19 (meine Hervorhebung). 10 Barbara Maria Stafford, Horst Bredekamp. »Wissensgesellschaft und Pictorial Turn – Ist die Wissensgesellschaft eine Bildgesellschaft? Ein Gespräch mit Stefan Iglhaut und Thomas Spring.« In: »Science + Fiction.« Zwischen Nanowelt und globaler Kultur, S. 69f.

UR Markus Buschhaus, Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens. Münster, 2005. Corina Caduff, »Experiment Klon«. In: Thomas Macho; Annette Wunschel (Hrsg.). Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt, 2004. Herbert W. Franke, »SCIENCE ART«. In: Mersch, Dieter; Ott, Michaela (Hrsg.). Kunst und Wissenschaft. München, 2007, S. 183–190. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Smithsonian Institution (Ed.). The uncertainty of objects and ideas: recent sculpture. New York, 2007. Eduardo Kac (Hrsg.). Signs of Life – Bio Art and Beyond. Cambridge; London, 2007. Dirk Luckow. In: ders. (Hrsg.). Plastik. Eine Ausstellung zeitgenössischer Skulptur. (Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, 8. Februar bis 30. März 1997, und der Städtischen Ausstellungshalle Am Haverkamp Münster 12. Oktober bis 30. November 1997). Thomas Macho, »Angst vorm Doppelgänger. Klone und künstliches Leben kennen wir längst – aus Literatur und Film. Aber auf eine reale Existenz wären wir niemals vorbereitet.« In: Die ZEIT 06/2008, S. 49. Barbara Maria Stafford, Horst Bredekamp, »Wissensgesellschaft und Pictorial Turn – Ist die Wissensgesellschaft eine Bildgesellschaft? Ein Gespräch mit Stefan Iglhaut und Thomas Spring«. In: Iglhaut; Spring (Hrsg.). Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur, Berlin, 2003, S. 65–89. Ausstellungskat. »Genesis: Life at the end of the information age.« Utrecht, 2007. <http://www.bioist.info>, <http://www.ekac.org>.

Presented now for the first time in a solo exhibition are the charming and mysterious objects of Aljosha. Born Aleksey Alekseevich Potupin in Glukhov (Ukraine) in 1974, Aljosha has over the past 10 years produced an astonishing oeuvre consisting of objects, drawings, watercolors, and paintings. With its focus on the objects, this exhibition offers insights into the conceptual and aesthetic world of a young artist who draws inspiration from the discoveries of biotechnology and genetics – that is to say, the so-called life sciences. He is fascinated by the microcosmic qualities of extremely fine materials, and from the intellectual resources provided by this singular perspective, he creates art objects having little in common with those by other artists. In these conceptually oriented, extraordinarily delicate, purist sculptures, made of acrylic paint, he transfers his striking talent as a draftsman into three dimensions. From the very first encounter, Aljosha's objects cast their microscopic spell over me. My collaboration with the artist in recent months has provided additional insights into his enthralling miniature world. We congratulate Aljosha, who has just received 1st Prize in the category of sculpture from the *XXXV Premio Bancaria Valencia*. This wonderful news arrived during preparations for his premiere solo presentation, which will take place in our gallery.

On the natural-scientific context of Aljosha's works Receiving renewed attention during the past decade has been the reciprocal influence between the arts and sciences. For artists, the processes of visualization utilized in the natural sciences have meant heightened access to an astonishing "scientific image world" – both as source of inspiration and as method. The process set in motion by the discovery of the microscope and continued with the inception of scientific photography – which is to say: the discovery of a hitherto invisible microworld, a realm of beauty previously unavailable to the arts – is now being further elaborated on an expanded scale via the development of procedures of simulation and calculation in the realm of the natural sciences, of modes of visualization involving tonal and chromatic contrasts. Not only are aesthetic factors playing a role in scientific phenomena. Their visualization is now strongly conditioned by design / artistic resources. Under these circumstances, it has become impossible to say with precision where nature ends and art begins. The term "science art" has established itself to refer to such profound interfaces between disparate realms.¹ In his essay on the interplay between these two boundary regions, mathematician and physicist Herbert W. Franke shows how often the considerable creative potential generated by information exchanges between customarily separate areas leads to innovation.² A concrete instance of the relevance of such an interrelationships in Aljosha's art is his preoccupation with mathematical models in the context of his experimental search for the perfect natural form. Using formulae invented by the French mathematician Maurice Gaston Julia, he employs scientific calculations dealing with symmetry / asymmetry / spatial complexity, endowing these with concrete form as computer-generated images.

But playing a role for Aljosha are not just visualization methods borrowed from the natural sciences (in this instance, those describing abstract geometrical structures). Fertile soil for his artistic production is also provided by developments in biotechnology. Ongoing discussions in this field involve genetically modified foodstuffs, the investigation / modification of proteins and bacteria, and extensions of the so-called "Human Genome Project," dedicated to decoding the genetic code of *Homo sapiens* (to name only the most striking instances). The most important and simultaneously ethically and politically controversial topic in the life sciences involves the modification of organic material with the objective, eventually, of cloning human beings. Public perceptions vacillate between mistrust, reserve, and (less frequently) euphoria over scientific progress, while current tolerance levels for "the positive potentials of genetic manipulation" are "at an all time low," at least in Germany.³ Aljosha's attitude toward developments in biotechnology, however, is one of openness. Reports early this year that a team led by biologist Craig Venter had succeeded in fully decoding the genetic profile of a bacterium, making it potentially possible to generate it artificially in the laboratory was regarded as "the penultimate stage on the path toward creating artificial life."⁴ Discoveries of this kind are greeted by this artist euphorically, for he dreams of working with living material someday, of designing ultra-networked microorganisms in all of their natural beauty, creatures that would continue developing indefinitely just like living beings. Aljosha has coined the term "Bioism" for this artistic vision. In a statement explaining the idea behind his art, he writes:

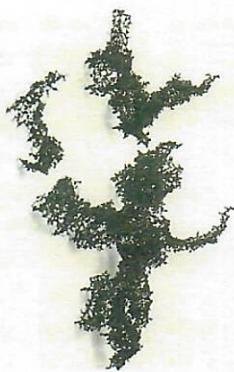


Visualized calculations of formal and spatial complexity.

sm or biofuturism represents my attempt to create new living forms and a new aesthetics of future organic life. for me, bioism is a way to develop art objects which express new forms of vital activity. bioism is my attempt to produce an art based on vitality and complexity. In elaborating each piece, I try to invest in with as much movement, breathing and multiplicity as possible. I regard each of my works as a living being. bioism extends life to lifeless subjects. Personally, I believe that in the future, in the wake of a biological revolution, we will use living furniture, dwell in living houses, and travel in space using living stations. But the most exciting thing will be the ability of artists to work with living substances, thereby constructing new forms of life. The artistic act will acquire the practical sense of birth. (...) art museums of the future could turn into zoological gardens, galleries into new life diversity funds, ateliers into biological laboratories. bioism aims to spread new and endless forms of life throughout the universe".⁵

Aljosha's formulation is provocative and futuristic. Along with his current claims to be working out a new aesthetic, one representing the vitality and complexity of future living organisms, his desire to work with living organic material remains utopian for the time being.

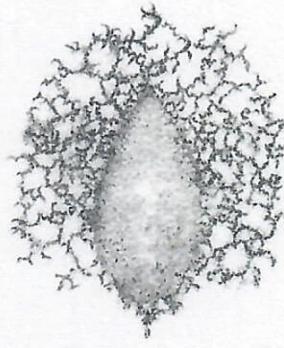
'ing" Architecture A precondition for approaching the aesthetic embodied in these objects is an initiation into the artist's idiosyncratic mental world. These extraordinarily delicate, three-dimensional architectural objects are made of acrylic paint. Aljosha chose this material as his medium, and has exploited it in its most varied material states and chromatic combinations, whether through heating, through treatment with transparent acrylic varnish, through the engraving of minuscule strands of paint, or through its association with plastic, paper, or wire frameworks, the latter designed to provide the larger sculptures with stability. Frequently observable is the temptation on the part of viewers to touch these objects in order to fathom their mysterious, semitransparent materiality. The originally liquid paint is diverted toward new physical states, thereby symbolizing the extension of the painting medium into three dimensions. As so often observable in contemporary sculpture, art is once again capable of canceling the intended function of any given material and diverting it toward its own aims, converting it to serve the



Installation as "object family".



Fragile complexity: a view into the object's interior.



The drawing as the object's "quintessence": microcosm of material on paper.

purpose of autonomous aesthetic play.⁶ Notable too in this context are the works which mark out stages between image and object: these seem almost to grow directly out of the canvas.

Just like genetic recombinants, each work is a structural and material *unicum*, and each amounts to an experiment in the use of materials: the "building plan" is never predetermined, and each work has the feel of an open system capable of subsequent development. In the context of his claim to invest his objects with "life," the artist interacts with them in a playful spirit, configuring them in so-called "object families."

Alongside their specific constitution and materiality, these objects (and in particular the small ones) possess the tender beauty of coral. They seem to have formed themselves organically, to have assumed shapes only nature is capable of producing. Transparency and fragility are among the basic traits of this aesthetic. Especially with the white objects (which the artist prefers to see displayed against white walls), the play of shadow plays a special role. Many of Aljosha's sculptures are radically purist in appearance, but could also be circumscribed with the term "futuristic," understood here in the sense of modern design tendencies strongly influenced by an enthusiasm for science and technology.

Although this catalog concentrates on the objects, it is important to mention that as a rule, each one also exists in the form of a pencil drawing. Each drawing is produced only after the respective sculptural object. Yet according to the artist, they nonetheless represent the object's quintessence. His fascination for the microcosmos of physical materiality, then, also finds expression on paper. There, Aljosha reduces the object quality almost to the point of total dematerialization; remaining are only abstract hair and feather structures. Although contrasting radical with the clamoring for attention seen in large and overbearing formats, the powerful effect of these objects is present even at first glance – seemingly a product of the artist's microscopic gaze, which is the source of the extreme degree of detail seen in these works. The precision demanded of the gaze en-

draws these objects with an irresistible force, one that draws the viewer into their interior life. Playing a decisive role in the reception of this art, in my view, is this miniaturizing perspective. This approach, moreover, opposes our currently prevalent sense of time, with its orientation toward maximization and high velocity. In my view, this kind of "deceleration" also reflects a fundamental trait of this artist, namely his love of purity, of objects that have been created with intense devotion and precision.

Dürer, Klapheck, BioArt: An Attempt at Classification This descriptive analysis leads inevitably to questions of art-historical references, and of how these objects are to be situated in the context of current sculptural production. Aljosha himself rejects all such references. To be sure, technical parallels could be located in the art of Albrecht Dürer. While Dürer is celebrated for his major graphic works, often involving mythological or allegorical themes, of greater relevance in our context are his depictions of the natural world, in particular his painstaking detailed and phenomenally scrupulously small-scale renderings of plants and animals. Such works call attention to objects that normally remain concealed from the viewer.

Something similar could be said of the neorealistic works of Konrad Klapheck, whose lectures at the Düsseldorf Art Academy Aljosha audited for more than two years. Klapheck's paintings and drawings set everyday objects, tools, or mechanical devices before the viewer's eyes in the form of oversized and slightly alienated protagonists or icons. He is concerned with powerful and universal formal beauty, and with lucid contours that are captivating in their simplicity. This aesthetic of clarity too seems to be reflected in Aljosha's works.

Points of convergence with classical Modernist sculpture could conceivably be found in the minimalism of the 1950s and 1960s, especially in the biomorphic sculptures of an artist like Hans Arp, their surfaces evocative of a singular sensuality. But Aljosha emphasizes that it is less a question of sculpture as traditionally understood than of "objects" – of works which, incidentally, are simply numbered and dated rather than being provided with titles.

At this point, our attempt to situate Aljosha's production in contemporary artistic discourse should mention the tendency having the greatest proximity to his own approach, so-called "BioArt." This specialized area of the avant-garde emerged in the late 1990s, and revolves exclusively around art consisting of biological materials (i.e. animals, plants, bacteria, organic systems), or else is generated via biotechnical processes (i.e. the deployment of gene technology, with synthetic genes being implanted into living organisms, or natural genetic material being transferred from one species to another, thereby generating unique life forms).

A prominent exponent of this tendency is Brazilian artist Eduardo Kac, who has already produced a number of internationally acclaimed works of BioArt, some of them found in the permanent collections of the Museum of Modern Art in New York and the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. Among his best-known projects is a transgenic, green fluorescent rabbit named Alba ("GFP Bunny 2000"), produced in collaboration with a team of geneticists, a project which encompasses public discussions concerning this startling creature, which even found its way onto the front pages of daily newspapers internationally.⁷ For the project "Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries," presented at the Singapore Biennale in 2006, Kac created series of six "biotopes" within which he raised living biocultures in water, earth, and other materials, all remaining in states of perpetual development, their appearances transformed continually in response to their internal metabolisms and to the external conditions of the exhibition.⁸

Kac has also dealt with the historical, theoretical, and ethical implications of this topic. In a volume of materials on the topic of BioArt which Kac assembled in 2007, he brought together the voices of internationally recognized natural scientists, cultural theoreticians, and artists, delimiting the concept of BioArt in relation to related artistic tendencies and practices:

"Bio art must be clearly distinguished from art that exclusively uses traditional or digital media to address biological themes, as in painting or sculpture depicting a chromosome or a digital photograph suggesting cloned children. Bio art is *in vivo*. (...) Further, in its specificity bio art cannot be classified as ready-made, conceptual art, situationism, or social sculpture."⁹

This definition makes it clear that Aljosha's works cannot be directly aligned with the BioArt tendency. Of course, Aljosha shares BioArt's intense preoccupation with biotechnical progress, but in contrast to it, neither adapts nature nor influences it, but instead creates novel art objects in a way that is instigated by natural-scientific knowledge. And if he should come to work with living material in the future, then he would aspire to actively shape its aesthetic, not simply to interpret it. This crucial distinction can be emphasized by citing art historian Horst Bredekamp in the following passage, which is highly apropos of the relationship between art and science:

"Unquestionably, the rise of the new media, the diffusion of the computer and the cultural dominance of the life sciences has influenced the realm of art to the highest degree. Posing itself against this background is the problem of how to deal with the phenomena now confronting artists. There have always been rapprochements between art and novel technological developments. As a rule, however, these have resulted in industrial or scientific kitsch. (...) Seen objectively, the far more important processes occurring in the art world are those which follow these processes independently, and which succeed in viewing them from a distance, whether via irony or other means."¹⁰

Despite the provocative content found in some of his artistic statements, it seems to me that Aljosha's art maintains a sense of distance in relation to science, a distance that remains essential for reception of his work, and which, in the end, justifies their presentation in an art context.

For myself and on behalf of Ute Eggeling and Michael Beck as well, our sincerest thanks to Aljosha for an intensive and thoroughly enjoyable collaboration. All of us regard it as a tremendous privilege, but also as a responsibility, to have worked to-

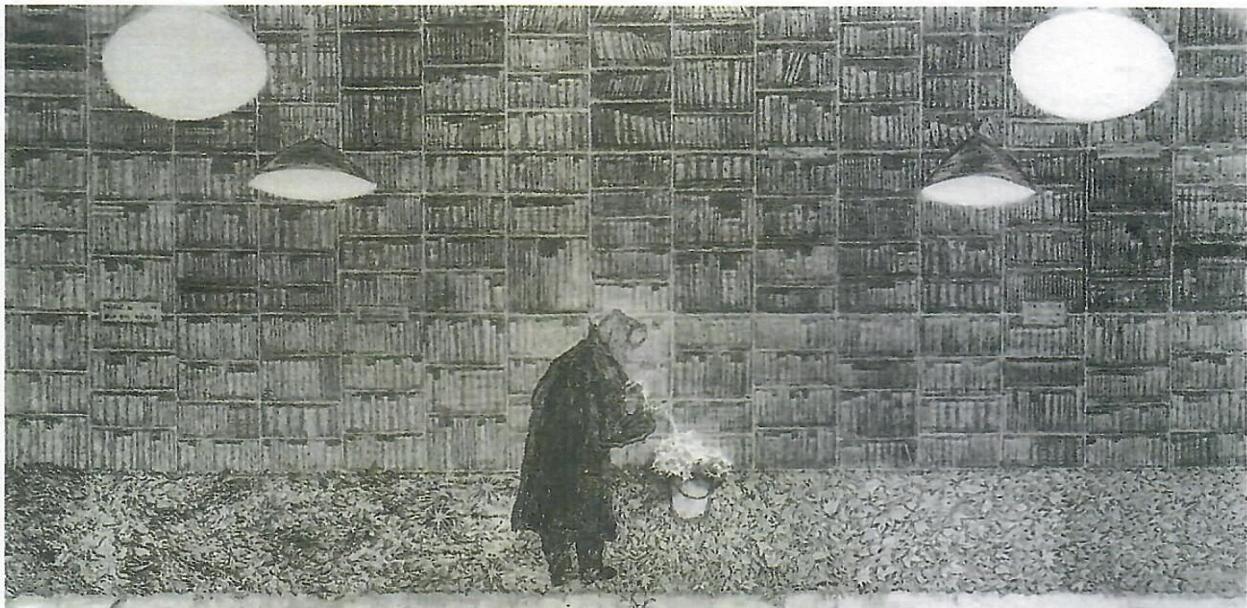


Image of the knowledge society and simultaneously an instance of the object "growing" from a two-dimensional image.

gether with this artist in organizing his first solo exhibition. It is a pleasure for us to follow his work's continual development. Still in early stages of development, but having enjoyed an initial success, there now exist variations on objects in bronze as well as those in new and much larger dimensions. In particular for the sake of the drawings and paintings, which were not discussed here, we look forward to an ongoing collaboration.

tations 1 See Herbert W. Franke, "SCIENCE ART," in Dieter Mersch and Michaela Ott (eds.), *Kunst und Wissenschaft*, p. 184.

2 Ibid. p. 183. Franke has given various courses on the interlocking of art and science and on computer art, and is a co-founder of ARS ELECTRONICA in Linz. 3 Corina Caduff, "Experiment Klon," in Thomas Macho and Annette Wunschel (eds.), *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, p. 231ff. The author supports his claim by referencing, among other things, the negatively inflected debate around Peter Sloterdijk's "Regeln für den Menschenpark," published in 1999, and Michel Houellebecq's novel "Elementarteilchen" which appeared in the same year, both of which optimistically contemplate the possibility of human cloning. 4 Christian Stöcker, "Gentechnik-Sensation: Forscher schaffen erstmal komplett künstliche DNA," in <http://www.derspiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,530844,00.html>. 5 <http://www.bioism.info/statement> 6 See Martin Hentschel, "Vorwort," in Dirk Luckow (ed.), *Plastik. Eine Ausstellung zeitgenössischer Skulptur*, p. 2. 7 Eduardo Kac, "Life Transformation – Art Mutation," in Eduardo Kac (ed.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, p. 167ff. 8 See. <http://www.ekac.org/> 9 Eduardo Kac, "Introduction". *Art that Looks you in the Eye: Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transgenics*, p. 19. 10 Barbara Maria Stafford and Horst Bredekamp, "Wissenschaftsgesellschaft und Pictorial Turn – Ist die Wissenschaftsgesellschaft eine Bildgesellschaft? Ein Gespräch mit Stefan Igihaut und Thomas Spring," in "Science + Fiction". *Zwischen Nanowelt und globaler Kultur*, p. 69f.