

**WOLFGANG**

/

**PLÖGER**

/

/  
NEWS\_FUNNY\_VIDEOS\_GIFS\_  
MOVIES\_SHOWERTHOUGHTS\_  
TELEVISION\_MILDLYINTERESTING\_  
LIVEPROTIPS\_OLDSCHOOLCOOL\_  
NOTTHEONION\_ART\_BOOKS\_  
NOSLEEP  
/

5

Essays:

Stefanie Böttcher

7,14 \_\_ Boooooooooooooooks

Antje Krause-Wahl

39,47 \_\_ Inherited Lies and Other  
Colorful Things

Henry Lagos

71 \_\_ Der Raum hinter der Farbe  
75 \_\_ The Room Behind the Color

Ory Dessau

81 \_\_ Bild, Text, Archiv, Gesetz:  
Zu Wolfgang Plögers Film-  
und Videoinstallationen  
85 \_\_ Image, Text, Archive, Law:  
On Wolfgang Plöger's Film  
and Video Installations

Paul Soulellis

113, 121 \_\_ Occupying Plöger's Library

Kunsthalle  
Mainz

DISTANZ

## Boooooooooooks

Wie die Blätter mit dem Dialog zwischen Wolfgang Plöger und Henry Lagos im Katalog *Bernd & Hilla Becher – Typologien industrieller Bauten* landeten, erinnere ich nicht mehr. Dass ich irgendwann einmal diese Publikation den „Typologien“ als Aufbewahrungsort des Textes zuordnete, war jedoch nicht weniger als konsequent. Die Typologie bezeichnet eine Sammlung gleicher Dinge und deren Kategorisierung. Sie stellt einen Versuch der Typenbildung dar, indem sie Objekte mit ähnlichem Erscheinungsbild oder gemeinsamen spezifischen Charakteristika in Kategorien zusammenfasst. Da wir uns gerade am Beginn eines Buches von Wolfgang Plöger befinden und dieses Buch bereits von der ersten Seite an die Frage nach seiner eigenen Buchhaftigkeit stellt, geleitet uns das Typologisieren direkt in medias res. Was kennzeichnet ein Buch? Wie ist ein Buch beschaffen? Welchen Gesetzmäßigkeiten unterliegt dieses Medium? Und: Wie lang kann man überhaupt von einem „Buch“ sprechen? Diese Fragen begleiten uns beim Aufschlagen dieser Publikation, legen sich wie eine Folie über jedes einzelne Kapitel, das jeweils einem übergeordneten Thema des Werkes von Wolfgang Plöger gewidmet ist. Wie ein ständiges Memento werden wir immer wieder irritiert, um schließlich doch bei den Fragen zu landen: Was darf ein Buch? Was macht ein Buch eigentlich zu einem Buch?

Diese Irritation geschieht durch Wolfgang Plögers Umgang mit dem Medium. Auf den ersten Blick noch ganz Buch – solides, qualitativ hochwertiges Cover mit Deckel, Rücken, Rückseite, ästhetisch ansprechend, angenehme Materialität des Einbands und der Seiten, Schmutztitel, Inhaltsverzeichnis. Moment! Der Schmutztitel? Bereits das erste Bild ist zu weit nach unten gerutscht, zerschnitten. Dann die Diagnosesseite eines Druckers. Fehldruck. Ärgerlich! Das Inhaltsverzeichnis passt wieder. Doch schon im nächsten – diesem – Kapitel setzt sich das Ärgernis fort. Immer wieder rutscht ein Bild zu tief und wird durchteilt. Wir sind gezwungen, vor- und zurück zu blättern, um die Bilder wieder zusammen zu setzen. Bei Texten wäre eine solche Form der Rekonstruktion keineswegs verwunderlich, umso überraschender erscheint dieses Erfordernis jedoch auf Bildebene. Hinzu kommt: Oft fungieren Bilder zur Illustration von Text oder der Text erläutert das abgedruckte Bildmaterial. Hier allerdings werden Bild und Text völlig egalitär verwendet. Wo die Seite endet, endet der Text, endet das Bild. Beides setzt sich auf der folgenden Seite fort. Daraus resultiert, dass wir die Seiten weitaus langsamer durch-

queren, die Bilder durch das Vor und Zurück viel genauer studieren, als wir es vielleicht ohne dieses neue Gerüst täten. Auf kluge und hintergründige Weise durchdenkt Wolfgang Plöger das Medium Buch, analysiert, sezziert es.

So verwandelt sich diese Publikation von einem Katalog in eine Künstleredition, in ein Auflagenwerk. Doch auch diese Begriffe leiten uns schnurstracks zurück zu diesem Medium, das den Künstler bereits seit etwa fünfzehn Jahren beschäftigt und das er immer wieder anders nutzt. „Edition“, „Auflage“ – ursprünglich stammen diese Bezeichnungen aus der Welt des Buches, aus dem Verlagswesen, der wissenschaftlichen Veröffentlichung von Quellenmaterial. Der Mainzer Erfinder des Buchdrucks Johannes Gutenberg passierte im 15. Jahrhundert einen Meilenstein, indem er mittels Druckpressen mit beweglichen Lettern die schnelle, kostengünstige und massenhafte Vervielfältigung desselben Inhalts ermöglichte. So zeitgenössisch Wolfgang Plögers künstlerische Vorgehensweise ist, so eindeutig ist auch ihr Rückbezug auf die Ursprünge des Buches. Er führt bis zu dessen Anfängen – der antiken Schriftrolle – und gleichzeitig geradewegs zurück in unsere Gegenwart. Dabei macht er sich gewohnt scharfsinnig wie geistvoll eine wichtige Parallele zunutze: Das Buch, welches wir gerade in den Händen halten, stimmt im Grunde mit der Handhabung eines PDFs oder der meisten Webseiten überein. Es folgt der Online-Logik, in der sich Seiten vertikal aneinander anschließen. Das Scrollen von oben nach unten gibt die Leserichtung und das Entziffern der Inhalte vor. Drückt man eine Bildschirmansicht aus, passiert genau das, was wir auf diesen Seiten sehen: Text wird getrennt, Bilder werden zerschnitten. Es findet also eine Übertragung der Eigengesetzlichkeiten des Internets auf die Buchform statt. Ebenso transportiert sich die Vorstufe im Entstehungsprozess des Buches, während der es lediglich in Form eines PDFs existiert. Doch damit nicht genug – vielmehr knüpft Wolfgang Plöger an den ersten Typus niedergeschriebenen und -gemalten Inhalts an: an den *rotulus* oder die Schriftrolle. Bereits im alten Ägypten nutzte man Papyrus- oder Pergamentrollen als Träger von Informationen und zu deren Weitergabe. Insbesondere während des Mittelalters entschlüsselten sich Text und Bild von oben nach unten durch beständiges Abwickeln der langen Bahnen – vergleichbar mit dem heutigen, weitaus bequemeren Scrollen durch ein Dokument.



SUJET, 2013

Farbglas, Metallbügel; Auflage: 10; 21 x 29,7 cm (Glas)

colored glass, metal ring binder; edition: 10; 21 x 29.7 (glass)

ausgestellt / exhibited: QUICK MAGAZINE, Motto Distribution, Berlin

Was passiert, wenn die Handhabung – sei es nun des *rotulus* oder der Website – auf das Medium Buch übertragen wird, befindet sich vor uns. Es entstehen Störfaktoren, welche die gewohnte Art des Erkenntnisgewinns konterkarieren. Bereits bei einem früheren Projekt hat Wolfgang Plöger sich diese zunutze gemacht. Ich spreche von *words beyond grammar*. Dieses Objekt basiert auf Boris Groys' Textbuch *Google: Words beyond Grammar*, das er anlässlich der dOCUMENTA (13) publizierte.<sup>1</sup> Er stellt darin die These auf, dass Google gewissermaßen eine „philosophische Maschinerie“ sei, die unseren Dialog mit der Welt bestimme, allerdings indem sie vagen Annahmen und Fragen streng formalisierte Formulare und Regularien entgegenseetze. Die Suche nach Begriffen verändere in letzter Konsequenz unsere Sprachgewohnheiten, da sie Worte aus ihrem Kontext reiße und dadurch eine neue Grammatik schaffe. Dass Wolfgang Plöger dieses Buch nicht losließ, überrascht keineswegs, arbeitet er doch bereits seit über zehn Jahren an der Werkserie *Image Search Library*, das der Bildersuchmaschine Google mit einer ganz eigenen Struktur antwortet. Doch mehr dazu unten und in Kapitel 5. Für *words beyond grammar* druckte er Boris Groys' Publikation auf eine feste Klarsichtfolie und band die Seiten mittels eines Fadens. Es entstand ein Heft, das einzig visuelle, keinerlei inhaltlich-schriftliche Informationen vermittelt. Worte, Sätze sind aufgrund der Transparenz der Seiten nicht zu entziffern. Die totale Transparenz verursacht gerade kein absolutes Verständnis, sondern Unklarheit und Verwirrung. Was bleibt, ist ein Objekt, dessen Buchstaben sich zu Flächen verbinden, was geradezu die Anmutung eines Röntgenbildes schafft. Interessant dabei ist, dass sich die Verteilung von Hell und Dunkel genau umgekehrt darstellt: Das vom dunklen Körper umfangene, weiße Knochengerüst der Röntgenaufnahme schafft sein Pendant in dem dunklen, aus Lettern bestehenden Skelett des Buches auf hellem Grund. Das bildgebende Verfahren kriert zwar ein neues Bild, jedoch zugunsten

der Verdunklung und Verschleierung von Inhalten und Worten, der Nicht-Lesbarkeit. Wolfgang Plöger liefert damit einen eigenen Kommentar zu Boris Groys' Text, zu Wissenserwerb, Wahrheitsbegriff sowie Übersetzungsprozessen.

Für die Werkserie *Image Search Library* (seit 2003) druckt Wolfgang Plöger sämtliche Bildtreffer der Internetsuchmaschine Google zu ausgewählten Begriffen – wie beispielsweise „Death Row“, „Gaza“ oder „Me in front of“ – aus, bindet sie und versieht sie mit dem Titel, dem jeweils gesuchten Begriff, und dem Datum, an dem



#### WORDS BEYOND GRAMMAR, 2014

Künstlerbuch; Herausgeberin: Ursula Schöndeling / Kunstverein Langenhagen; Auflage: 200; 21 x 14,8 cm  
 artist's book; published by Ursula Schöndeling / Kunstverein Langenhagen; edition: 200; 21 x 14.8 cm  
 ausgestellt / exhibited: BOOK RELEASE, Konrad Fischer Galerie, Berlin; TEXTE IN DER KUNST, Georg Kargl Fine Arts,  
 Wien / Vienna

das Bildmaterial heruntergeladen wurde. Jedes Buchobjekt – und hierbei ist der Begriff „Original“ absolut angemessen – bildet eine Momentaufnahme, ein auf papiernen Seiten gebanntes Abbild einer nie wiederkehrenden Konstellation, während sich die Ansicht im Internet ständig ändert.

Bei der Werkgruppe der *Book Poster*, seit 2017, handelt es sich um A0-Poster, die auf Sprache und Textkopie basieren. Zwar sind sie sprachbasiert, dennoch bilden sie eine Mischform zwischen Wortklärung und Bild. Sie stehen in enger Verbindung mit den Google-Büchern, denn das, was hier auf Bildebene stattfindet, das „Absaugen“ von Suchergebnissen zu einem Schlagwort und anschließende Zusammenfassen in einem Buch, findet bei den Postern analog auf Sprachebene statt. In seiner Recherche bleibt

Wolfgang Plöger an bestimmten Internetseiten hängen. Diese markiert und kopiert er vollständig mit der Kopierfunktion des Computers und druckt sie aus – copy and print. Das bringt mit sich, dass neben Wikipedia-Einträgen, Chats & Co. auch Werbeblöcke, Menübalken und sonstige Einschübe reproduziert werden und in die *Book Poster* Eingang finden. Dieses Verfahren mündet also nicht in einem logisch aufgebauten Fließtext, sondern vielmehr in einer Ansammlung von Fragmenten unterschiedlicher Begriffswelten mit ihren typischen Sprachsystemen. Wolfgang Plöger bezeichnet dieses Vorgehen daher auch als „Begriffsklärungen“, die über eine Vielzahl von Blickwinkeln und durchbrochen von Abwegen erfolgen. Ebenso wie in Büchern findet hier die Technik der Informationsverbreitung Anwendung.

Wenden wir uns schließlich noch einem weiteren Typus Buchobjekt zu, den sogenannten „Storyboards“ oder „Flip Books“. Keiner der Ausdrücke trifft den Kern dieser Werke, beide stellen aber gut nachvollziehbare Annäherungen dar. Wir nähern uns diesen Objekten über den Animationsfilm, für den bzw. aus dem sie

Stefanie Böttcher Booooooooooks



#### THIS IS NO ISLAND; IMAGE SEARCH LIBRARY #62-67, 2014

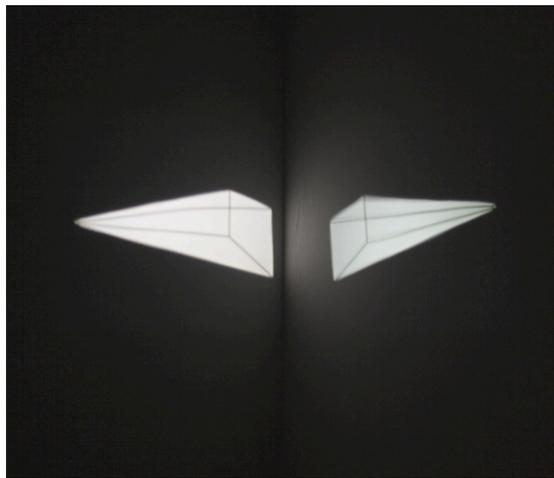
ausgestellt / exhibited: UNMARKED SPACE, Lotseninsel, Kappeln; INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Berlin;  
 AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein

letztlich entstanden. Die Filminstallation *The space between us*, 2006, zeigt zwei zeichnerisch animierte Lichtkegel, die von zwei in einem Winkel von etwa 90° aufgestellten Super-8-Projektoren in eine Ecke des Raumes projiziert werden. Beide Darstellungen befinden sich im Zustand ständiger Bewegung: Sie drehen sich leicht, verjüngen oder vergrößern sich und wandern auf- und abwärts. Die Lichtkegel fokussieren einen imaginären Punkt und

richten sich immer wieder neu an diesem aus. Zwischen ihnen spannt sich ein illusorischer Raum auf, der sich in Korrespondenz zu ihrer Bewegung ebenfalls fortwährend verändert. Die Negative der handgezeichneten Lichtkegel, die Wolfgang Plöger zur Umsetzung der Super-8-Projektion verwendete, sind in einem Buch gesammelt.

Auch für seine anderen Animationsfilme fertigt Wolfgang Plöger zunächst Zeichnungen an. Diese können sowohl realistisch-narrativ (ein Windhauch durchfährt Haar, Wasser, Fensterlamellen etc.) als auch formal reduziert, zeichenhaft lineare Äußerungen (wie Linie und Wand) sein. Da das Motiv „Lichtkegel“ für die filmische Weiterverarbeitung verwendet wird, verbleiben die „durchlöcher-ten“ DIN-A4-Seiten. Ebendiese werden gebunden und in einem Buch vereint. Wir erhalten einen Einblick in die Machart eines Super-8-Filmes und ein eigenständiges skulpturales Objekt.

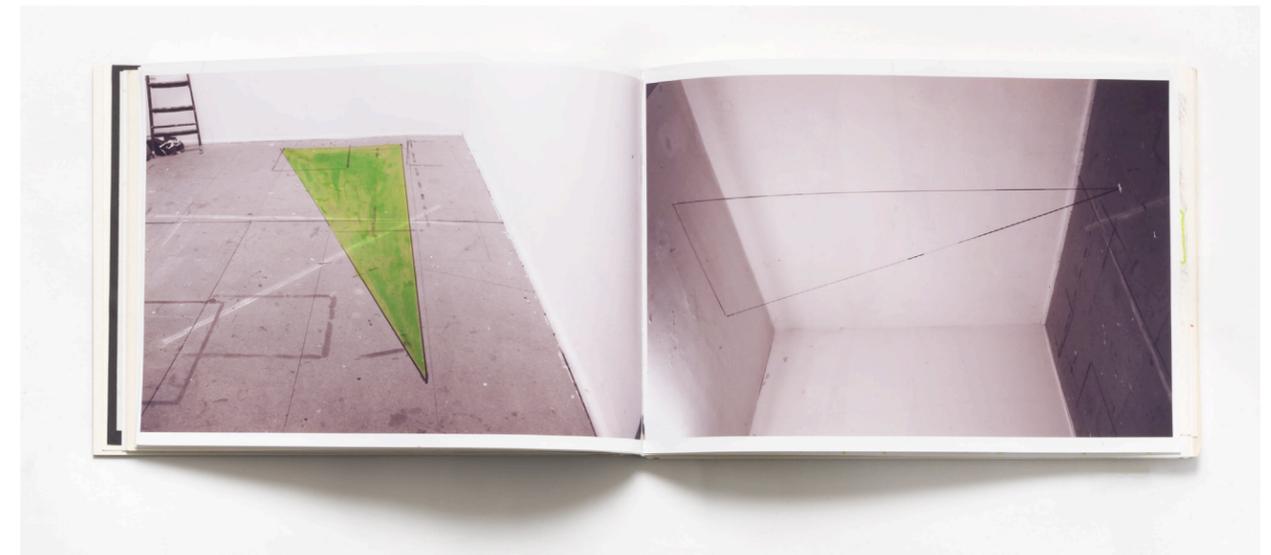
So besteht das Buchobjekt zu *The space between us* zu einem großen Teil aus Leerraum. Lediglich die Umrisse der Lichtkegel weisen auf ihre frühere Anwesenheit auf den Seiten. George Perec schreibt zu Beginn von *Träume von Räumen* wunderbare Worte, die auch an dieser Stelle sehr treffend sind: „Das Thema dieses Buches ist nicht eigentlich die Leere, sondern vielmehr das, was drum herum oder darin ist. Zu Anfang allerdings ist da nicht viel: so gut wie nichts, nichts Greifbares, praktisch nur Unstoffliches: Ausdehnung, Außenwelt, das, was außerhalb von uns ist, das, in dessen Mitte wir uns bewegen, die Umwelt, der Raum ringsum.“<sup>2</sup> Der Film bildet sich in den Zeichnungen nur noch in Form seiner Abwesenheit ab. Noch einen Schritt weiter geht Wolfgang Plöger, wenn er beispielsweise in *Tumbling Light / Tumbling Shadow*, 2008, sämtliche Zeichnungen und Vorarbeiten, die zu der Filminstallation *ww*, 2007, geführt haben, in einem Buch zusammenfasst.



#### THE SPACE BETWEEN US, 2006

2-teilige Filminstallation; Animationsfilm auf Super 8, Buch mit Zeichnungen; Maße variabel  
two-part film installation; animation on Super 8, book with drawings; variable dimensions  
ausgestellt / exhibited: TO THE POINT, Künstlerhaus Bremen; FINE LINE, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

Wenn man Wolfgang Plöger danach fragt: „Warum Bücher?“, kommen die Antworten ohne zu zögern: Sie verweigern sich dem rein Bildhaften. Sie sind Objekte. Eben gerade keine Abbildungen, die vom ersten Anblick an gegenwärtig sind, sondern zunächst einmal Gegenstände, die erst beim Öffnen eine Vielzahl von Bildern enthüllen. Vielmehr als reine Oberfläche bilden sie Oberflächen, die ihren ideellen und materiellen Inhalt umkleiden. Sie verweisen auf Archive, sind Speichermedium für Informationen. Sie vermitteln ebenso die Ebene der Repräsentation wie diejenige der Reproduktion. Und schließlich ist es die eigene Zeitlichkeit innerhalb eines Buches, die den Künstler fasziniert. So wie das Nebeneinander von Schrift und Bild, von Bild und Bild in einen festen Rahmen gesetzt wird, wird auch durch die Abfolge der Sei-



#### WESTLONDONPROJECTS, 2007

Künstlerbuch; 21,2 x 30,2 cm  
artist's book; 21.2 x 30.2 cm  
ausgestellt / exhibited: IT CAN START WHENEVER YOU WANT, westlondonprojects, London

ten eine Rezeptionsrichtung bestimmt. Und die Rezeption oder besser Aneignung eines Buches findet in einer sehr spezifischen Weise statt: durch das Blättern, die buchstäbliche Handhabung. Kommen wir noch einmal zurück zu meinem heimischen Bücherfundus! Wolfgang Plögers Interview zwischen Seiten voller Industriebauten war lediglich ein zufälliger Fund beim Umräumen des Bücherregals vor einigen Wochen. Rückblickend erscheint es mir jedoch geradezu zwangsläufig, dass dieser Text über Wolfgang Plögers künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium Buch seinen Anfang zwischen meinen eigenen Büchern nahm und im Blättern fußte.

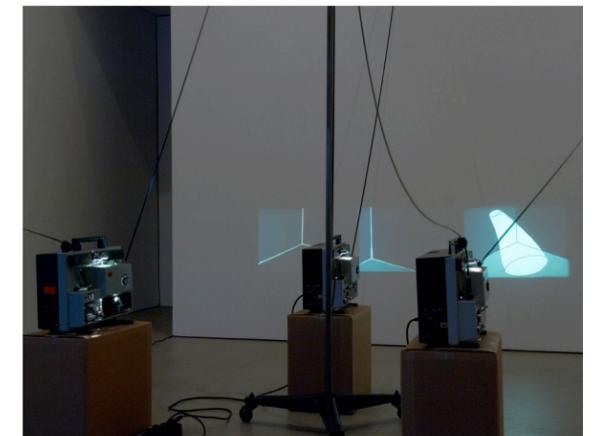
- 1 Boris Groys, Google: Worte jenseits der Grammatik, dOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern/Berlin 2012
- 2 Georges Perec, Träume von Räumen, manholt verlag, Bremen 1990, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, S.10

## Boooooooooooks

I no longer remember how the sheets with the interview between Wolfgang Plöger and Henry Lagos wound up in the catalogue *Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten*. But the fact that at some point I thought that this particular publication was just the right place to store this text was nothing if not consistent. A typology refers to a collection of like things and their categorization. It represents an attempt to define a type by bringing together objects with a similar appearance or common specific characteristics in categories. Since we are at the very start of a book by Wolfgang Plöger and already on the very first page, this book poses the question of its bookness, typologization begins *in medias res*. What characterizes a book? How is a book made? What rules is this medium subject to? And how long can one even speak of a “book?” These questions accompany us when we open this publication, laid like a film over each individual chapter dedicated to an overarching subject of Wolfgang Plöger’s oeuvre. Like a constant reminder, we are repeatedly unsettled, ultimately arriving at the questions: what can a book do? What makes a book actually a book?

This sense of disturbance results from Wolfgang Plöger’s approach to the medium. At first glance, it is still entirely a book, with a solid, high-quality binding with a cover, spine, rear, the aesthetically attractive, pleasant materiality of the cover and the pages, the half-title, the table of contents. Wait a second: the half-title? Already the very first picture is slid down too far on the page, is cut off. Then the diagnosis page follows: printer’s error. Annoying! The table of contents is the way it should be. But in the next chapter, this one, the nuisance continues. Pictures have repeatedly slipped down too low and are cut off. We are forced to leaf back and forth to put the images back together. For texts, this kind of reconstruction would be by no means surprising, but that makes this requirement seem all the more surprising on a visual level. On top of that, images often serve to illustrate text or the text explains the printed visual material. But here, image and text are entirely equal in status. When the page ends, the text ends, the image ends. Both continue on the following page. The result is that we run through the pages much more slowly, study the images by way of leafing back and forth much more exactly than we would perhaps do without this new scaffolding. In a smart and subtle way, Wolfgang Plöger thinks, analyzes, and dissects the medium of the book.

This publication thus changes from a catalogue to an artist’s edition. But these terms also lead us right back to the medium that the artist has used over and over for the past fifteen years in different ways. “Edition”: the very term comes from the book world, the world of publication, the scholarly publication of source material. The inventor of printing from Mainz, Johannes Gutenberg, passed a milestone in the fifteenth century by making possible the quick, affordable, and mass reproduction of the same content using the printing press with movable type. As contemporary as Wolfgang Plöger’s artistic approach might be, its reference to the origins of the book is just as clear. He takes us back to its beginnings, to the ancient scroll and at the same time straight back to our present. In the process, he makes use of an important parallel in his usual cunning and astute way: the book that we are holding in our hands basically corresponds with the way we would navigate our way around a pdf or most websites. It follows an online-logic in which the pages are vertically attached to one another. Scrolling from top to bottom provides the reading direction and the decoding of the content. If we print a screen shot, what happens is just what we see on these pages. Text is divided, images are cut. In this way, a transfer of the inherent laws of using the Internet onto the form of the book takes place. Transported along with it is the pre-



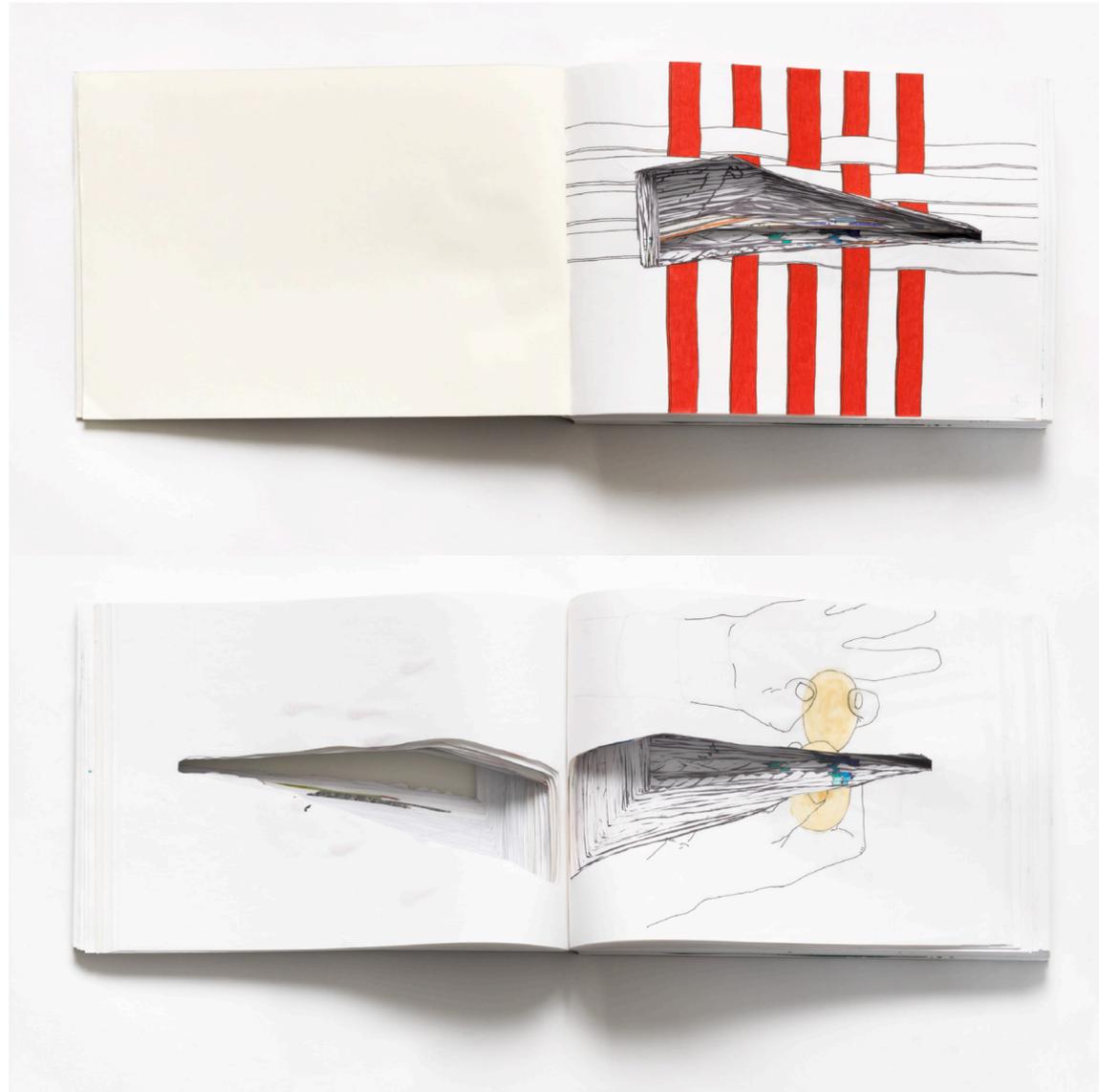
YOU CAN'T STOP THE PROPHET, YOU CAN'T STOP THE PROFIT, 2007

3-teilige Filminstallation, Animationsfilm auf Super 8, 2 Bücher mit Zeichnungen; Maße variabel  
three-part film installation; animation on Super 8, 2 books with drawings; variable dimensions

Ausstellungsansicht / exhibition view: YOU CAN'T STOP THE PROPHET, YOU CAN'T STOP THE PROFIT,  
Georg Kargl Box, Wien / Vienna

liminary form of the book in its process of emergence, when it only exists in the form of a pdf. But not just that: Wolfgang Plöger also makes a link to the first type of written and painted content: to the *rotulus* or inscribed scroll. Already in Ancient Egypt, papyrus or parchment scrolls were used to store and transmit information. Especially during the Middle Ages, text and image were decoded from top to bottom through constant scrolling of the long sheets of paper, comparable to today’s scrolling through a document, which is much more comfortable.

Here, we are confronted with what happens when this procedure, be it with a *rotulus* or a website, is transferred to the medium of the book. This results in disturbances that counter the usual form of gaining knowledge. Wolfgang Plöger has already made use of this technique in an earlier project: I am referring to *words beyond grammar*. This object is based on Boris Groys's book *Google: Words beyond Grammar*, published for dOCUMENTA (13).<sup>1</sup> In this work, Groys proposes that Google is in a certain sense a “phil-



THE DARK SIDE OF THE LIGHT, 2006  
Künstlerbuch; 21,3 x 30,2 cm  
artist's book; 21.3 x 30.2 cm

osophical machine” that defines our dialogue with the world by responding to vague assumptions and questions with strictly formalized forms and orders. The searching for terms ultimately changes our habits of language, since it tears words from their context and thus creates a new grammar. It's not surprising that this book captured Wolfgang Plöger's attention, as he has been working for over

ten years now on the series *Image Search Library*, which responds to the Google image search engine with a structure all of its own. But more on that below and in chapter five. For *words beyond grammar*, he printed Boris Groys's publication onto clear transparencies and bound the pages using thread. The result was a volume that only transmitted visual information, no written content. The words, sentences cannot be decoded due to the transparency of the page, meaning that the words of all the other pages are visible at the same time. Total transparency does not lead to absolute understanding, but to utter confusion. What we are left with is an object where the letters come together to form surfaces that look almost like an x-ray image. Interesting here is that the distribution of light and dark is reversed: the bone-scaffolding of the x-ray surrounded by a dark body finds its equivalent here in the dark skeleton of the book consisting of letters on a bright background. The imaging technique creates a new image, but by promoting the obfuscation and concealment of content and images, non-legibility. Wolfgang Plöger thus offers his own commentary on Boris Groys's text, on the acquisition of knowledge, the concept of truth and processes of translation.

For the series of works *Image Search Library*, Wolfgang Plöger printed all images chosen by the internet search machine Google for select terms, for example “Death Row,” “Gaza,” or “me in front of,” bound them together and gave them titles consisting of the term searched for and the date on which the visual material was downloaded. Each book object—and here the term “original” is absolutely appropriate—forms a snapshot, an image captured on sheets of paper of a constellation that will never repeat, while the view online changes constantly.

Plöger's series *Book Posters* are DIN A0 posters based on language and text copy. They are language-based, and yet they represent a mixed form between word clarification and the image. They are closely linked to the Google books, for what happens here on a visual layer, the sucking out of search results on a certain term and then collating them to make a book, takes place in an analogous way in the *Book Posters* on the level of language. When doing research, Wolfgang Plöger finds himself getting stuck on certain webpages. He marks them and copies them entirely with the copy function of the computer and prints them out. As a result, not only Wikipedia entries, chats and the like, but also advertising banners, menu bars, and other insertions are reproduced and find their way into the book posters. This technique does not culminate in a logically composed flowing text, but rather in a collection of fragments of various conceptual worlds with their typical linguistic systems. Wolfgang Plöger calls this approach “conceptual clarification” that takes place through a multitude of perspectives and is interrupted by detours. Just as in books, the technique of distributing information is used here.

Let us turn to another type of book object, so-called storyboards or flip books. Neither of these terms accurately describes the core of these works, both represent understandable approximations. We approach these objects via the animation film, for which and from which they ultimately emerged. The film installation *The space between us* shows two drawn animated light cones that are projected by Super 8 projectors placed at a ninety degree angle from one another into the corner of the room. Both depictions find themselves in a state of constant movement: they turn slightly, narrow or enlarge and move up and down. The light cones focus on an imaginary point and are repeatedly directed towards it. Between them, an illusionary space extends that changes in correspondence to its movement. The negative space around the hand-drawn light cones that Wolfgang Plöger traced during the implementation of the Super 8 projection have been collected in a book.

Wolfgang Plöger also begins his other animation films by creating drawings. These can be realistic-narrative in nature, a breeze blowing through hair, water, window slats, as well as formally reduced, sketch-like linear expressions, like a line or wall. Where the light cone motif is employed continually in the film, the “perforated” DIN A4 pages remain. These were then bound and made into a book. We thus receive insight into the making of a Super 8 film and a unique sculptural object.

The book object *The space between us* thus consists largely of empty space. Only the outlines of the light cones refer to their earlier presence on the pages. At the beginning of *Species of Spaces*, Georges Perec writes the following wonderful words that are so apt here: “The subject of this book is not the void exactly, but rather what is round about or inside it. To start with, then, there isn’t very much: nothingness, the impalpable, the virtually immaterial; extension, the external, what is external to us, what we move about in the midst of, our ambient milieu, the space around us.”<sup>2</sup> The film takes shape in the drawings only in its absence. Wolfgang Plöger goes a step further when for example in *tumbling light/tumbling shadow* he collected all drawings and preliminary work that led to the film installation *Tumbling Walls* in a book.

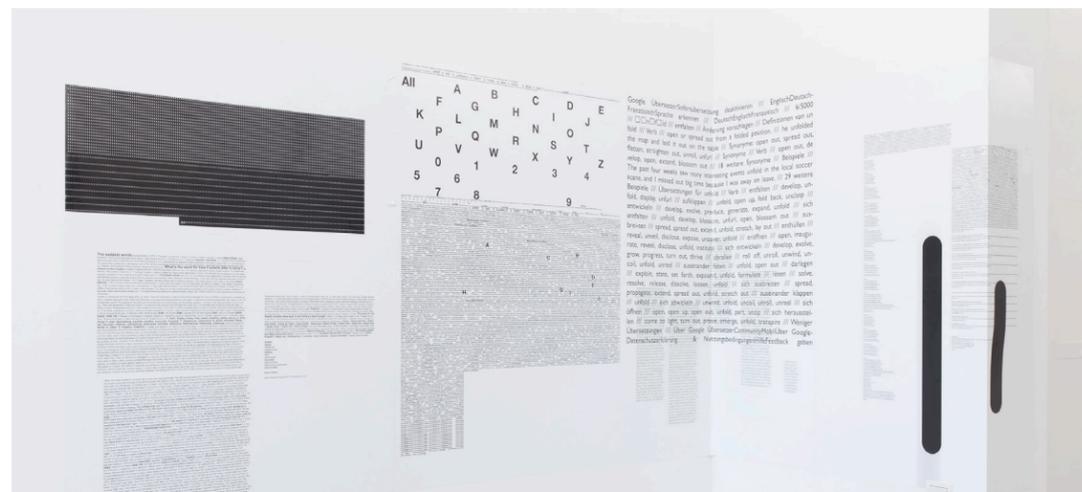


NEARBY WORDS FOR BLACK, 2018  
Ausstellungsansicht / exhibition view: ALL THE WORLD’S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

If one asks Wolfgang Plöger, “Why books?”, the answer comes immediately: they refuse the purely visual. They are objects. Precisely not reproductions that are present from the first glimpse, but at first real objects that only reveal a multitude of images when opened. Indeed, as pure surface they form surfaces that cloak their ideal and material content. They refer to archives, they are storage media for information. They communicate equally the level of representation and that of reproduction. And finally, it is the temporality of a book that fascinates the artist. Just as the adjacency of writing and image, image and image is placed in a fixed frame, through the sequence of pages a direction of reception is defined. And the reception or rather appropriation of a book takes place in a very specific way: by leafing through the pages, literally handling the book.

Let us return once more to my book discovery at home: Wolfgang Plöger’s interview between pages full of industrial architecture was merely an accidental discovery while cleaning up my bookshelves several weeks ago. In retrospect, it seems almost inevitable that this text on Wolfgang Plöger’s connection and artistic engagement to the medium of the book found its beginning in the pages of my own books and was based on leafing through them.

Stefanie Böttcher Boooooooooo.k.s



1 Boris Groys, Google: Google: Words beyond Grammar, dOCUMENTA (13): 100 Notizen – 100 Gedanken, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern/Berlin 2012  
2 Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces, Penguin Books, London 1997, trans. John Sturrock, p. 5–6

Boooooo.k.s

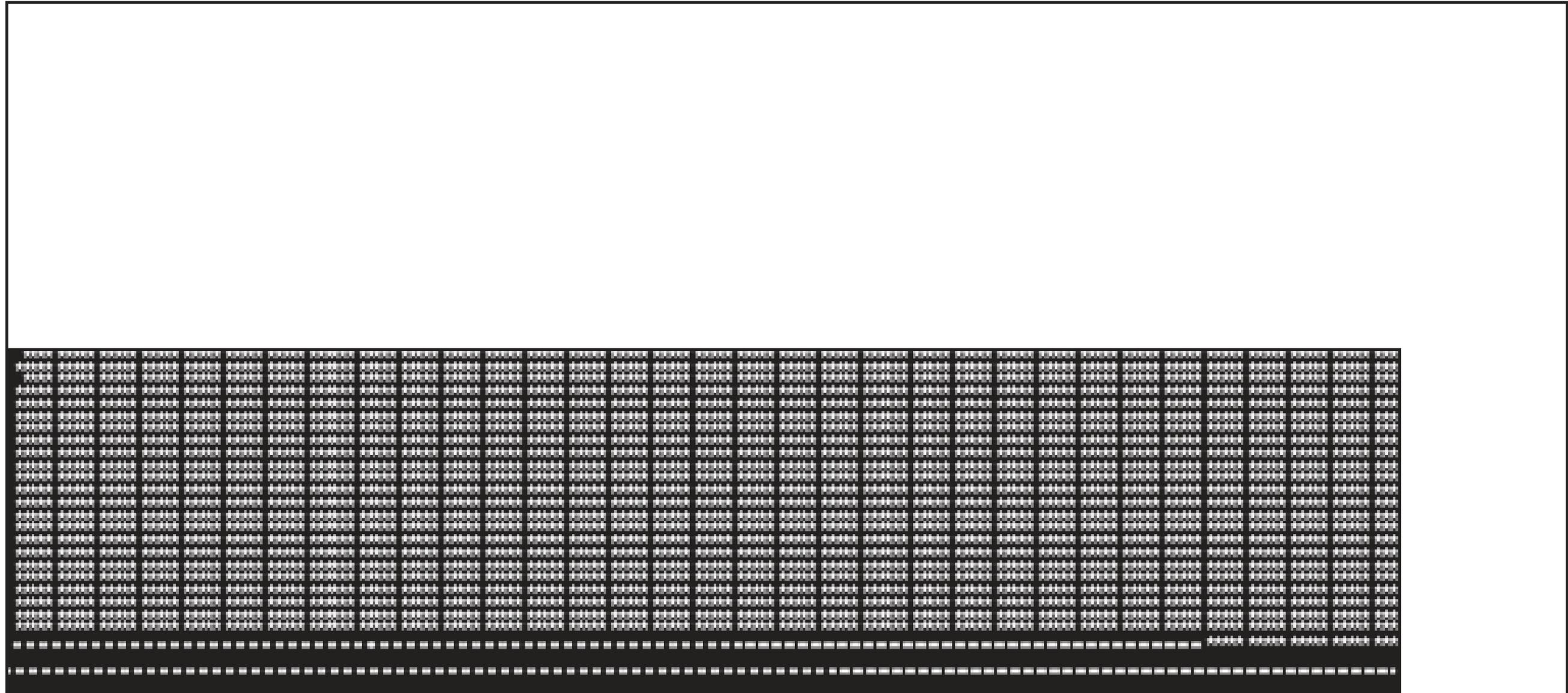
POPULAR-ALLE-ZUFÄLLIG-USERS | ASKREDDIT-GAMING-TODAYILEARNED-PICS-WORLD-  
NEWS-FUNNY-VIDEOS-GIFS-NEWS-AWW-MOVIES-SHOWERTHOUGHTS-TELEVISION-  
MILDLYINTERESTING-JOKES-LIFEPROTIPS-OLDSCHOOLCOOL-NOTTHEONION-TWOX-  
CHROMOSOMES-EUROPE-TIFU-SPORTS-DATAISBEAUTIFUL-SPACE-SCIENCE-FOOD-  
PHOTOSHOPBATTLES-DOCUMENTARIES-EARTHPORN-PERSONALFINANCE-HISTORY-  
UPLIFTINGNEWS-FUTUROLOGY-WRITINGPROMPTS-ART-BOOKS-EXPLAINLIKEIMFIVE-  
NOSLEEP-MUSIC-DIY-CREEPY-IAMA-ASKSCIENCE-GADGETS-LISTENTOTHIS-  
GETMOTIVATED-PHILOSOPHY-BUNDESLIGA-INTERNETISBEAUTIFUL-BLOG-  
A N N O U N C E M E N T S - D E \_ I A M A



[REDACTED]



**LINE-UP, 2018**  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm  
*book poster; offset print; 118.9 x 84.1 cm*  
ausgestellt / exhibited: ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin



[REDACTED]

The system [REDACTED]

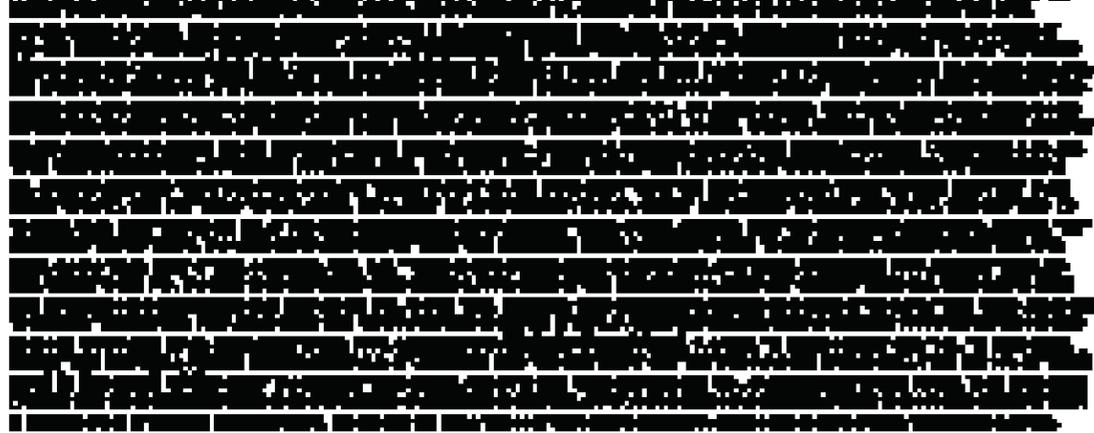
[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]



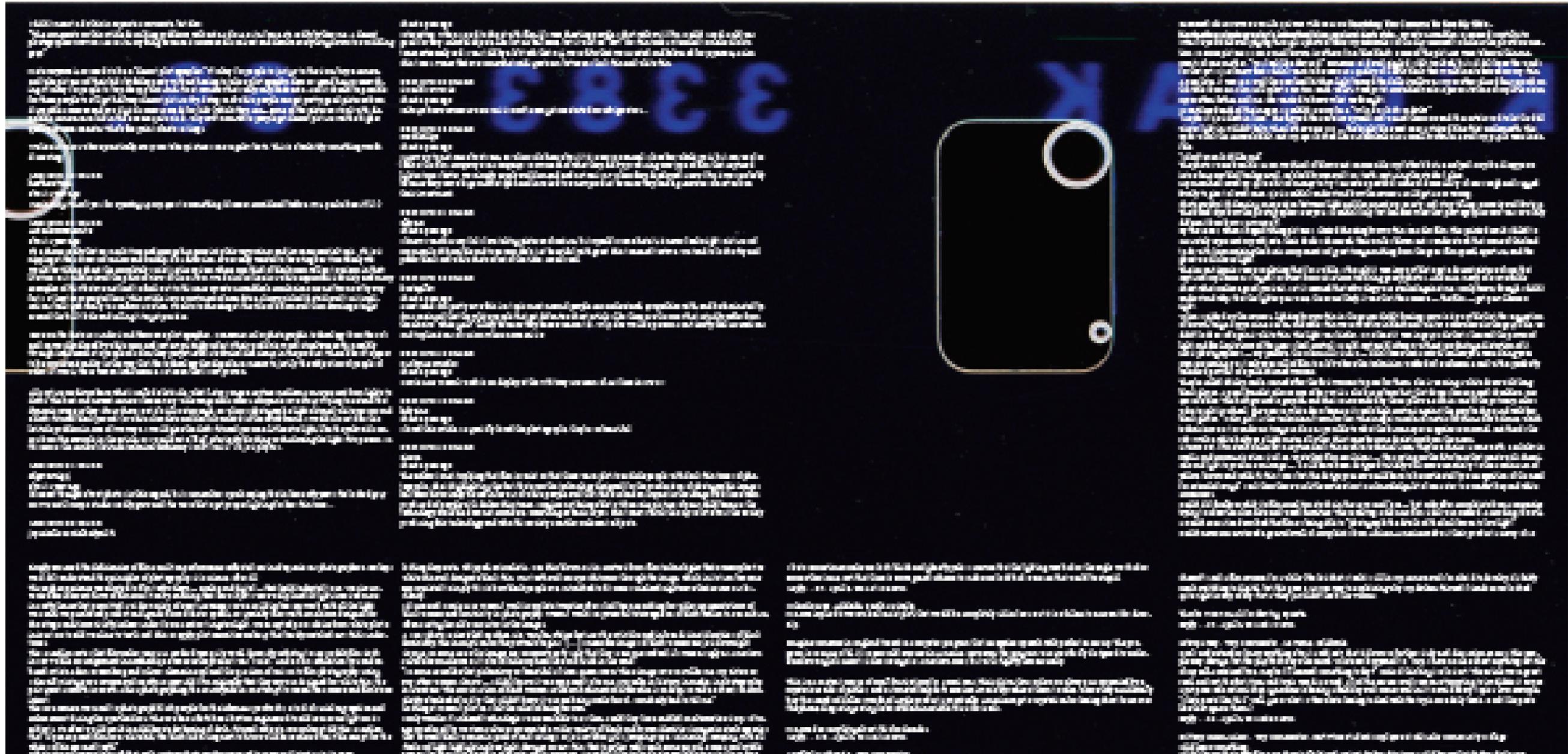
**THE SADDEST WORDS, 2018**

Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

book poster; offset print; 118.9 x 84.1 cm

ausgestellt / exhibited: AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein;

ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin



...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

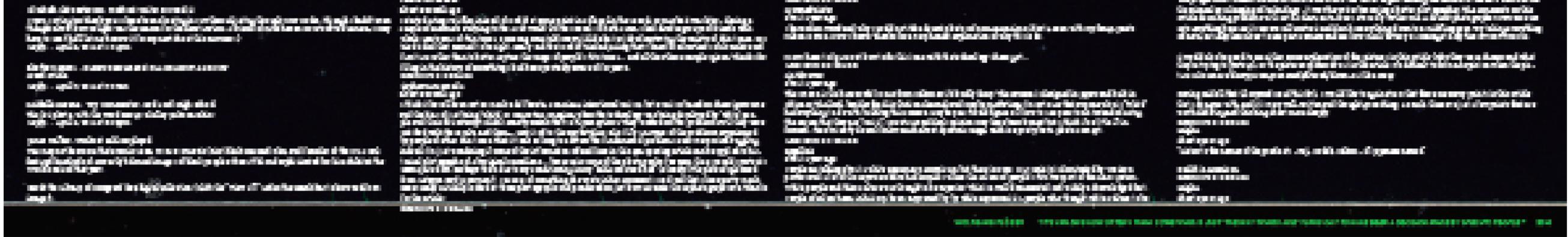
...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

...the saddest words, 2018  
Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm





IT'S AMAZING HOW OFTEN I THINK SOMETHING IS JUST 'THE WAY THINGS ARE' TURNS OUT TO HAVE BEEN A DECISION MADE BY SPECIFIC PEOPLE, 2015

Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

book poster; offset print; 118.9 x 84.1 cm

ausgestellt / exhibited: INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf; SUPPOSED TO BE, Kunstverein Schloss Plön, TRANSPARENCY, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna; AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein; ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

**A** **B** **C** **D** **E** **F** **G** **H** **I** **J** **K** **L** **M** **N** **O** **P** **Q** **R** **S** **T** **U** **V** **W** **X** **Y** **Z** **aa** **ab** **ac** **ad** **ae** **af** **ag** **ah** **ai** **aj** **ak** **al** **am** **an** **ao** **ap** **aq** **ar** **as** **at** **au** **av** **aw** **ax** **ay** **az** **ba** **bb** **bc** **bd** **be** **bf** **bg** **bh** **bi** **bj** **bk** **bl** **bm** **bn** **bo** **bp** **bq** **br** **bs** **bt** **bu** **bv** **bw** **bx** **by** **bz** **ca** **cb** **cc** **cd** **ce** **cf** **cg** **ch** **ci** **cj** **ck** **cl** **cm** **cn** **co** **cp** **cq** **cr** **cs** **ct** **cu** **cv** **cw** **cx** **cy** **cz** **da** **db** **dc** **dd** **de** **df** **dg** **dh** **di** **dj** **dk** **dl** **dm** **dn** **do** **dp** **dq** **dr** **ds** **dt** **du** **dv** **dw** **dx** **dy** **dz** **ea** **eb** **ec** **ed** **ee** **ef** **eg** **eh** **ei** **ej** **ek** **el** **em** **en** **eo** **ep** **eq** **er** **es** **et** **eu** **ev** **ew** **ex** **ey** **ez** **fa** **fb** **fc** **fd** **fe** **ff** **fg** **fh** **fi** **fj** **fk** **fl** **fm** **fn** **fo** **fp** **fq** **fr** **fs** **ft** **fu** **fv** **fw** **fx** **fy** **fz** **ga** **gb** **gc** **gd** **ge** **gf** **gg** **gh** **gi** **gj** **gk** **gl** **gm** **gn** **go** **gp** **gq** **gr** **gs** **gt** **gu** **gv** **gw** **gx** **gy** **gz** **ha** **hb** **hc** **hd** **he** **hf** **hg** **hh** **hi** **hj** **hk** **hl** **hm** **hn** **ho** **hp** **hq** **hr** **hs** **ht** **hu** **hv** **hw** **hx** **hy** **hz** **ia** **ib** **ic** **id** **ie** **if** **ig** **ih** **ii** **ij** **ik** **il** **im** **in** **io** **ip** **iq** **ir** **is** **it** **iu** **iv** **iw** **ix** **iy** **iz** **ja** **jb** **jc** **jd** **je** **jf** **fg** **jh** **ji** **jj** **jk** **jl** **jm** **jn** **jo** **jp** **jq** **jr** **js** **jt** **ju** **kv** **kw** **lx** **ly** **lz** **ma** **mb** **mc** **md** **me** **mf** **mg** **mh** **mi** **mj** **mk** **ml** **mm** **mn** **mo** **mp** **mq** **mr** **ms** **mt** **mu** **mv** **mw** **mx** **my** **mz** **na** **nb** **nc** **nd** **ne** **nf** **ng** **nh** **ni** **nj** **nk** **nl** **nm** **nn** **no** **np** **nq** **nr** **ns** **nt** **nu** **nv** **nw** **nx** **ny** **nz** **oa** **ob** **oc** **od** **oe** **of** **og** **oh** **oi** **oj** **ok** **ol** **om** **on** **oo** **op** **oq** **or** **os** **ot** **ou** **ov** **ow** **ox** **oy** **oz** **pa** **pb** **pc** **pd** **pe** **pf** **pg** **ph** **pi** **pj** **pk** **pl** **pm** **pn** **po** **pp** **pq** **pr** **ps** **pt** **pu** **pv** **pw** **px** **py** **pz** **qa** **qb** **qc** **qd** **qe** **qf** **qg** **qh** **qi** **qj** **qk** **ql** **qm** **qn** **qo** **qp** **qq** **qr** **qs** **qt** **qu** **qv** **qw** **qx** **qy** **qz** **ra** **rb** **rc** **rd** **re** **rf** **rg** **rh** **ri** **rj** **rk** **rl** **rm** **rn** **ro** **rp** **rq** **rr** **rs** **rt** **ru** **rv** **rw** **rx** **ry** **rz** **sa** **sb** **sc** **sd** **se** **sf** **sg** **sh** **si** **sj** **sk** **sl** **sm** **sn** **so** **sp** **sq** **sr** **ss** **st** **su** **sv** **sw** **sx** **sy** **sz** **ta** **tb** **tc** **td** **te** **tf** **tg** **th** **ti** **tj** **tk** **tl** **tm** **tn** **to** **tp**  **tq** **tr** **ts** **tt** **tu** **tv** **tw** **tx** **ty** **tz** **ua** **ub** **uc** **ud** **ue** **uf** **ug** **uh** **ui** **uj** **uk** **ul** **um** **un** **uo** **up** **uq** **ur** **us** **ut** **uu** **uv** **uw** **ux** **uy** **uz** **va** **vb** **vc** **vd** **ve** **vf** **vg** **vh** **vi** **vj** **vk** **vl** **vm** **vn** **vo** **vp** **vq** **vr** **vs** **vt** **vu** **vv** **vw** **vx** **vy** **vz** **wa** **wb** **wc** **wd** **we** **wf** **wg** **wh** **wi** **wj** **wk** **wl** **wm** **wn** **wo** **wp** **wq** **wr** **ws** **wt** **wu** **wv** **ww** **wx** **wy** **wz** **xa** **xb** **xc** **xd** **xe** **xf** **yg** **xh** **xi** **xj** **xk** **xl** **xm** **xn** **xo** **xp** **xq** **xr** **xs** **xt** **xu** **xv** **xw** **xx** **xy** **xz** **ya** **yb** **yc** **yd** **ye** **yf** **yg** **yh** **yi** **yj** **yk** **yl** **ym** **yn** **yo** **yp** **yq** **yr** **ys** **yt** **yu** **yv** **yw** **yx** **yy** **yz** **za** **zb** **zc** **zd** **ze** **zf** **zg** **zh** **zi** **zj** **zk** **zl** **zm** **zn** **zo** **zp** **zq** **zr** **zs** **zt** **zu** **zv** **zw** **zx** **zy** **zz** **aa** **ab** **ac** **ad** **ae** **af** **ag** **ah** **ai** **aj** **ak** **al** **am** **an** **ao** **ap** **aq** **ar** **as** **at** **au** **av** **aw** **ax** **ay** **az** **ba** **bb** **bc** **bd** **be** **bf** **bg** **bh** **bi** **bj** **bk** **bl** **bm** **bn** **bo** **bp** **bq** **br** **bs** **bt** **bu** **bv** **bw** **bx** **by** **bz** **ca** **cb** **cc** **cd** **ce** **cf** **cg** **ch** **ci** **cj** **ck** **cl** **cm** **cn** **co** **cp** **cq** **cr** **cs** **ct** **cu** **cv** **cw** **cx** **cy** **cz** **da** **db** **dc** **dd** **de** **df** **dg** **dh** **di** **dj** **dk** **dl** **dm** **dn** **do** **dp** **dq** **dr** **ds** **dt** **du** **dv** **dw** **dx** **dy** **dz** **ea** **eb** **ec** **ed** **ee** **ef** **eg** **eh** **ei** **ej** **ek** **el** **em** **en** **eo** **ep** **eq** **er** **es** **et** **eu** **ev** **ew** **ex** **ey** **ez** **fa** **fb** **fc** **fd** **fe** **ff** **fg** **fh** **fi** **fj** **fk** **fl** **fm** **fn** **fo** **fp** **fq** **fr** **fs** **ft** **fu** **fv** **fw** **fx** **fy** **fz** **ga** **gb** **gc** **gd** **ge** **gf** **gg** **gh** **gi** **gj** **gk** **gl** **gm** **gn** **go** **gp** **gq** **gr** **gs** **gt** **gu** **gv** **gw** **gx** **gy** **gz** **ha** **hb** **hc** **hd** **he** **hf** **hg** **hh** **hi** **hj** **hk** **hl** **hm** **hn** **ho** **hp** **hq** **hr** **hs** **ht** **hu** **hv** **hw** **hx** **hy** **hz** **ia** **ib** **ic** **id** **ie** **if** **ig** **ih** **ii** **ij** **ik** **il** **im** **in** **io** **ip** **iq** **ir** **is** **it** **iu** **iv** **iw** **ix** **iy** **iz** **ja** **jb** **jc** **jd** **je** **jf** **fg** **jh** **ji** **jj** **jk** **jl** **jm** **jn** **jo** **jp** **jq** **jr** **js** **jt** **ju** **kv** **kw** **lx** **ly** **lz** **ma** **mb** **mc** **md** **me** **mf** **mg** **mh** **mi** **mj** **mk** **ml** **mm** **mn** **mo** **mp** **mq** **mr** **ms** **mt** **mu** **mv** **mw** **mx** **my** **mz** **na** **nb** **nc** **nd** **ne** **nf** **ng** **nh** **ni** **nj** **nk** **nl** **nm** **nn** **no** **np** **nq** **nr** **ns** **nt** **nu** **nv** **nw** **nx** **ny** **nz** **oa** **ob** **oc** **od** **oe** **of** **og** **oh** **oi** **oj** **ok** **ol** **om** **on** **oo** **op** **oq** **or** **os** **ot** **ou** **ov** **ow** **ox** **oy** **oz** **pa** **pb** **pc** **pd** **pe** **pf** **pg** **ph** **pi** **pj** **pk** **pl** **pm** **pn** **po** **pp** **pq** **pr** **ps** **pt** **pu** **pv** **pw** **px** **py** **pz** **qa** **qb** **qc** **qd** **qe** **qf** **qg** **qh** **qi** **qj** **qk** **ql** **qm** **qn** **qo** **qp** **qq** **qr** **qs** **qt** **qu** **qv** **qw** **qx** **qy** **qz** **ra** **rb** **rc** **rd** **re** **rf** **rg** **rh** **ri** **rj** **rk** **rl** **rm** **rn** **ro** **rp** **rq** **rr** **rs** **rt** **ru** **rv** **rw** **rx** **ry** **rz** **sa** **sb** **sc** **sd** **se** **sf** **sg** **sh** **si** **sj** **sk** **sl** **sm** **sn** **so** **sp** **sq** **sr** **ss** **st** **su** **sv** **sw** **sx** **sy** **sz** **ta** **tb** **tc** **td** **te** **tf** **tg** **th** **ti** **tj** **tk** **tl** **tm** **tn** **to** **tp**  **tq** **tr** **ts** **tt** **tu** **tv** **tw** **tx** **ty** **tz** **ua** **ub** **uc** **ud** **ue** **uf** **ug** **uh** **ui** **uj** **uk** **ul** **um** **un** **uo** **up** **uq** **ur** **us** **ut** **uu** **uv** **uw** **ux** **uy** **uz** **va** **vb** **vc** **vd** **ve** **vf** **vg** **vh** **vi** **vj** **vk** **vl** **vm** **vn** **vo** **vp** **vq** **vr** **vs** **vt** **vu** **vv** **vw** **wx** **wy** **wz** **xa** **xb** **xc** **xd** **xe** **xf** **yg** **xh** **xi** **xj** **xk** **xl** **xm** **xn** **xo** **xp** **xq** **xr** **xs** **xt** **xu** **xv** **xw** **xx** **xy** **xz** **ya** **yb** **yc** **yd** **ye** **yf** **yg** **yh** **yi** **yj** **yk** **yl** **ym** **yn** **yo** **yp** **yq** **yr** **ys** **yt** **yu** **yv** **yw** **yx** **yy** **yz** **za** **zb** **zc** **zd** **ze** **zf** **zg** **zh** **zi** **zj** **zk** **zl** **zm** **zn** **zo** **zp** **zq** **zr** **zs** **zt** **zu** **zv** **zw** **zx** **zy** **zz**





**SON OF A BITCH, 2018**

Buch-Poster; Offsetdruck; 118,9 x 84,1 cm

book poster; offset print; 118.9 x 84.1 cm

ausgestellt / exhibited: ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

Stefanie Böttcher [Booooooooooosks](http://Booooooooooosks.com)

**DIE AUTORIN / THE AUTHOR**

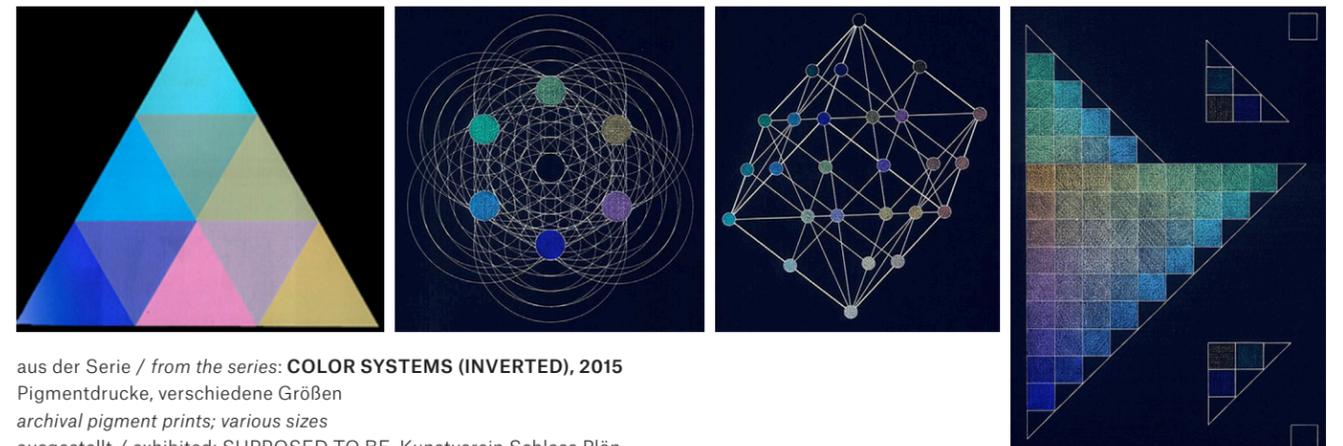
Stefanie Böttcher ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2015 leitet sie die Kunsthalle Mainz, wo sie u. a. Einzelausstellungen mit Julian Charrière, Lara Favaretto, Rabih Mroué und die Duo-Schau *Daniel Buren & Bettina Pousttchi* kuratierte. 2017 war sie Kuratorin des Isländischen Pavillons der Biennale di Venezia. Von 2007 bis 2013 arbeitete sie als künstlerische Leiterin am Künstlerhaus Bremen, wo sie junge internationale Künstler/innen wie Lara Almarcegui, Ahmet Ögüt oder Kateřina Šedá erstmals in Einzelausstellungen in Deutschland zeigte. 2013 erhielt sie das Forschungsreisestipendium für Kuratoren/innen des Goethe-Instituts für Serbien und ko-kuratierte die Gruppenausstellung *8 Ways to Overcome Space and Time* im Museum of Contemporary Art in Belgrad.

*Stefanie Böttcher is an art historian and curator. Since 2015 she has been leading the Kunsthalle Mainz, where she has curated exhibitions of Julian Charrière, Lara Favaretto, Rabih Mroué, and the dual show Daniel Buren & Bettina Pousttchi, amongst others. In 2017 she curated the Icelandic Pavilion at the Venice Biennale. From 2007 to 2013 she was Artistic Director at Künstlerhaus Bremen, where she showed young international artists such as Lara Almarcegui, Ahmet Ögüt and Kateřina Šedá in their first solo exhibitions in Germany. In 2013 she was awarded the travel research stipend for curators by the Goethe Institut in Serbia and co-curated the group exhibition 8 Ways to Overcome Space and Time in the Museum of Contemporary Art in Belgrade.*

## Inherited Lies and Other Colorful Things

Farbsysteme wurden und werden entwickelt, um Farben und die Zusammenhänge zwischen Farbtönen zu beschreiben. Sie haben zum einen das Ziel, die Wirkung von Farben zu verstehen, sollen aber auch verbindliche Regeln für ihre Verwendung durch Künstler/innen, Designer/innen und Architekten/innen aufstellen. Albert Henry Munsell, Charles Blanc oder Wilhelm Ostwald nutzten dafür verschiedene Darstellungssysteme: Farben wurden in Kreisen oder in Dreiecken angeordnet bzw. in räumlichen Modellen arrangiert. Die vielen unterschiedlichen Figuren in Wolfgang Plögers *Color Systems*, 2017, weisen auf die intensiven – historischen und aktuellen – Versuche hin, Farbsysteme zu erfassen. Hier erscheinen die Farben allerdings fremd: Türkis, Rosa, Grün oder Violett leuchten vor einem schwarzen Hintergrund. Es sind invertierte Farbtafeln,

Antje Krause-Wahl Inherited Lies and Other Colorful Things



aus der Serie / from the series: **COLOR SYSTEMS (INVERTED)**, 2015  
Pigmentdrucke, verschiedene Größen  
archival pigment prints; various sizes  
ausgestellt / exhibited: SUPPOSED TO BE, Kunstverein Schloss Plön

eine Manipulation, die das jeweilige Farbsystem in sein Gegenteil verkehrt und einen anderen Farbraum eröffnet. Es erscheinen Systeme wie aus einer anderen Welt, die nicht nach unseren Farbgeln funktioniert.

Das Poster *Color System (Ostwald)*, 2016, basiert auf den handkolorierten Darstellungen in der *Farbfibel*, 1917, des Chemikers und Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald, der Anfang des 20. Jahrhunderts eine wissenschaftlich begründete Farbsystematik entwickelte.

Das Poster *Colour Management #1*, 2014, ist ein vergrößerter Testausdruck, mit dessen Hilfe ein Drucker kalibriert werden kann. Wolfgang Plöger stellt dar, dass Farben nicht gegeben sind, sondern

vielmehr erforscht und systematisiert werden, um unsere Wahrnehmung der Welt zu strukturieren. Die Aufzeichnung und die Darstellung von Farben unterliegen hierbei den sich wandelnden technisch-medialen Bedingungen der unterschiedlichen Reproduktionsverfahren.

Farbe ist ein Thema, das die konzeptuellen Arbeiten Wolfgang Plögers durchzieht. 2011 verwendet er eine klare grüne Scheibe als Raumtrennung (*Green Glass*, 2011), zwei Jahre später sind gelochte,



INVERTED SPECTRUM, 2019

farbinvertierter Aquarellkasten Modell Horadam; Auflage: 25; in Zusammenarbeit mit der Firma H. Schmincke & Co.  
*inverted watercolor paint set Horadam; edition: 25; in collaboration with H. Schmincke & Co., 22 x 7 x 2.5 cm*  
 Provinz Editionen, Bochum/Berlin

farbige Glasplatten im DIN-A4-Format räumlich arrangiert (*Untitled (Glasses)*, 2013). Für die Filminstallation *A Resounding No*, 2013, wurden die letzten Sätze eines in den USA zum Tode verurteilten Gefangenen mit grüner Siebdruckfarbe auf eine Filmschleife gedruckt. Zwei Jahre zuvor entstand eine Serie von Siebdrucken (*Location Green*, 2011), basierend auf Fotografien von einem verwilderten Unort, an dem sich der Dichter Heinrich von Kleist vor 200 Jahren das Leben nahm und für die Plöger einen grünen Filter über die Kameralinse gehalten hat.

Für Heinrich von Kleist war die Frage nach der Erkenntnis der Welt eine existenzielle. In seiner Auseinandersetzung mit Kants Erkenntnistheorie schrieb Kleist in einem Brief an Wilhelmine von Zenge: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das,

was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich.“<sup>1</sup> Die gesehenen Gegenstände sind für den Dichter ein Reflex des menschlichen Zugriffs auf die Welt, eine Haltung, die Wolfgang Plöger in seiner Fokussierung auf farbige, vor allem grüne Gläser übernimmt. Indem die gedruckten Fotografien eines Ortes grün werden, ein Text in Grün erscheint oder wenn mit Heftklammern versehene grüne Glasplatten an Schriftstücke erinnern, stellt sich die Frage, ob es überhaupt möglich ist, Existenzen in Bilder oder in Worte zu fassen.

Gerade die häufig unbemerkte Repräsentationspolitik von Farbtechnologien sucht Plöger in seinen Arbeiten zu greifen. Auf einem schwarzen Poster (*It is amazing how often I think something is just 'the way things are' turns out to have been a decision made by specific people*, 2015) ist in weißer Schrift ein Blogbeitrag einer afro-amerikanischen Amateurfotografin zu lesen, der Anstoß zu einer Diskussion über die Darstellung schwarzer Haut in Fotografie und Film gibt. Unter anderem verweist sie auf Jean-Luc Godard, der sich im Zusammenhang mit einem Filmprojekt in Mozambique weigerte, Material von Kodak zu verwenden. Godard kritisierte den dem Material inhärenten Rassismus: Seit der Frühzeit des Filmes war das Kino auf helle Haut fixiert. Das hatte Konsequenzen für die Filmtechnologie, Belichtung und Schminke dienten der kontrastreichen Darstellung weißer Schauspieler/innen. Die Filmchemie, die Entwicklungsverfahren und die Farbabmischung für Bildschirme war auf das Weißsein als globale Norm ausgerichtet.





COLLECTION OF PROTOTYPES #4, 2017

Holzsetzkasten, Passepartouts, Pigmentdrucke; 450 x 302 x 4 cm

letter case, passe-partouts, archival pigment prints; 450 x 302 x 4 cm

ausgestellt / exhibited: AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein

Wolfgang Plöger untersucht mit seinen Arbeiten auf einer konzeptuellen Ebene, inwieweit die scheinbar neutralen Medientechnologien „Lügen“ weitertragen. *White Balance*, 2017, besteht aus einer Kombination von Papieren in unterschiedlichen Weißtönen. Um ein farbneutrales Bild zu erhalten, muss die Kamera einen Weißabgleich vornehmen, d. h. sie wird auf die Farbtemperatur des Lichts am Aufnahmeort sensibilisiert. Sie muss in der Lage sein, die feinsten Nuancen zu erkennen, um auf dieser Grundlage ein „objektives“ Bild zu erzeugen. Auf dem Poster *Black Balance*, 2017, ist anhand eines Wikipedia-Eintrags ablesbar, dass der invertierte Begriff in der Online-Enzyklopädie nicht existent ist, die Nuancen von Schwarz spielen in den Medientechnologien keine gleichbedeutende Rolle. Der Effekt wird auf einer weiteren Posterarbeit gleichsam vorgeführt, wenn die auf einen vergrößert reproduzierten schwarzen 16-mm-Filmstreifen gesprühte Farbe aufgesogen wird. Der medialen Repräsentation von Menschen mit dunkler Haut geht Wolfgang Plöger in einer weiteren Arbeit nach: Zwei Bildersammlungen Barack Obamas in Farbe und Schwarz-Weiß konstruieren vollkommen verschiedene öffentliche Bilder des ehemaligen Präsidenten.

Gerade in seiner *Image Search Library* (seit 2003), in der Wolfgang Plöger Sammlungen wie jene der Fotografien von Obama zusammenfasst und sich auf die zeitgenössischen digitalen Medien bezieht, spielt Farbe eine zentrale Rolle. Die sich im Netz verbreitenden Bilder werden von Wolfgang Plöger mithilfe je eines Suchbegriffs sortiert und an einem bestimmten Tag und in der Reihenfolge, in der sie in den Trefferlisten der Suchmaschine erscheinen, abgespei-

chert. Gedruckt und als Buch gebunden wird so das neue Bilderwissen über die Welt festgehalten. Ausgestellt werden die Bücher als Bibliotheken, thematisch in Blöcken zusammengefasst und sortiert nach den Farben der Einbände, die so zum Teil die Ordnungssystematik bestimmen und damit Farbe als Kategorisierung und Systematisierung zeigen.

Bilder aus dem Internet sind Ausgangspunkt weiterer Reflexionen. Die Palme ist ein häufiges Motiv in der Kunst. So war Sigmar Polke von Palmen und der in diesem Motiv vorhandenen, zum Klischee geronnenen Exotik fasziniert, die er in inszenierten Fotografien karikierte. Auch in der konzeptuellen Fotografie ist die Palme Gegenstand der Auseinandersetzung. Ed Ruscha beispielsweise stellte in seinem Buch *A Few Palm Trees*, 1971, Bilder von Palmen frei und notierte, wo er diese Palmen in Los Angeles fotografiert hatte. John Baldessari reflektierte mit *The Overlap Series (Palmtrees and Buildings with Vikings)*, 2001, die absurden Ansprüche, die Betrachter/innen an unterschiedliche Medien stellen, indem fotografierte Palmen mit gemalten Palmen zusammengebracht wurden, die auf die Schilde angreifender Wikinger treffen.



PALM TREES OF IRAQ #4 (C / M / CM), 2015

3 Siebdrucke auf Papier; je 59,1 x 50 cm

3 screen prints on paper; 59.1 x 50 cm each

ausgestellt / exhibited: DEUTSCHLAND IST KEINE INSEL, Bundeskunsthalle Bonn; 2018

In der Serie *Palm Trees of Iraq*, 2015, reproduziert Wolfgang Plöger Fotografien von Palmen im Siebdruckverfahren und spaltet die Motive in die Farbkanäle auf, aus denen sie zusammengesetzt sind. In manchen Farbkombinationen wirken die Fotografien wie handkolorierte, unvollständige Abzüge, in anderen Drucken sind alle Farben bis auf eine verschwunden, Realität wird monochrom. Mit dem Titel *Palm Trees of Iraq* wird die Herkunft dieser Palmen benannt und eine andere Szene als die der Südseeromantik drängt sich auf: Die brennenden Palmen in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, 1979, die die Kulisse bilden für eine Geschichte über die Sinnlosigkeit des Krieges, die im Irakkrieg ihre Fortsetzung fand.

In Wolfgang Plögers Arbeiten überkreuzen sich immer wieder Medienreflexionen mit den Formensprachen der 1960er und 1970er Jahre. Die in den Düsseldorfer Räumen der Konrad Fischer Galerie aufgeschütteten Materialhaufen (*Deinkingschlämme*, 2017) erinnern an Robert Smithson, Reiner Ruthenbeck oder Walter de Maria, die den White Cube aufbrachen, indem sie die Außenwelt und damit auch sozio-politische Fragen über das Material hineinbrachten. Walter de Maria hat die konzeptuelle Dimension seines Materials betont: „the dirt (the earth) is there not only to be seen, but to be thought about“.<sup>2</sup> Beim genauen Hinsehen findet man in



**DEINKINGSCHLÄMME #2, 2017**

Deinkingschlämme (Reststoffe des Papierrecycling); Maße variabel  
*deinking paper sludge (remnants of deinking process); variable dimensions*  
 Ausstellungsansicht / *exhibition view*: INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf



vorne / *front*: **DEINKINGSCHLÄMME #3, 2017**

Deinkingschlämme (Reststoffe des Papierrecycling), Behälter; 112 x 80 x 80 cm (Box)  
*deinking paper sludge (remnants of deinking process), container; 112 x 80 x 80 cm (box)*

hinten / *back*: **COLLECTION OF PROTOTYPES #4, 2017**

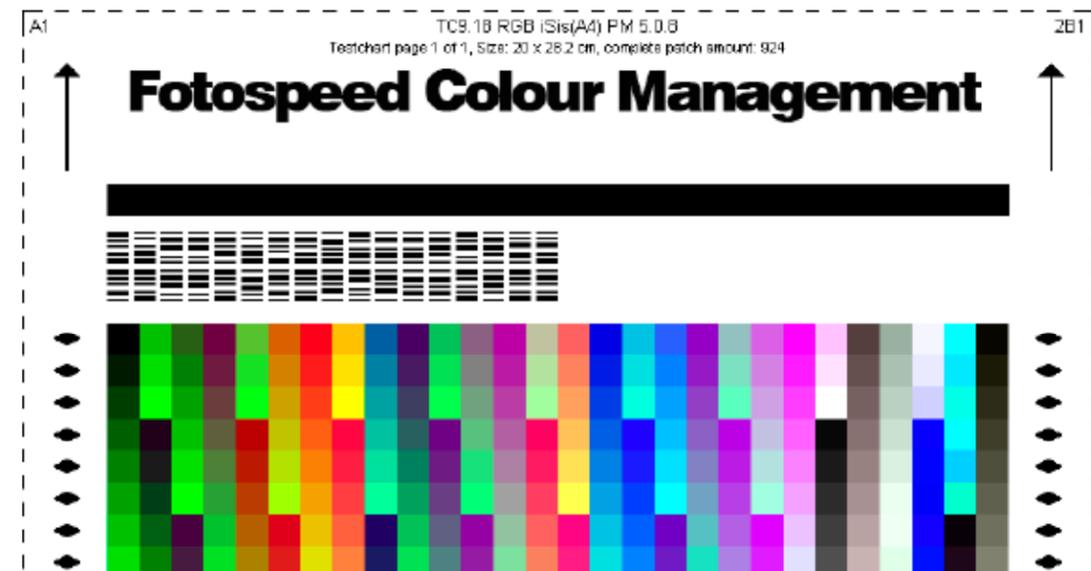
rechts / *right*: **PRINT STOP #2, 2016**

Ausstellungsansicht / *exhibition view*: AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberg Kunstverein

Plögers Schüttungen Farbstücke, denn es handelt sich um Deinkingschlamm, einen Reststoff beim Papierrecycling, der aus den Druckfarben besteht, die aus dem Papier herausgewaschen wurden. Es war eine zufällige Koinzidenz, dass Plögers Ausstellung *Inherited Lies* in der Konrad Fischer Galerie am 20. Januar 2017 eröffnet wurde, dem Tag der Amtseinführung Donald Trumps. Seitdem erhält die Frage nach den Täuschungen der Medien ungeahnte Dimensionen. Wolfgang Plögers konzeptuelle Arbeiten stellen im Fokus auf Farbe immer wieder neu die Konsequenzen von Medientechnologien zur Diskussion.

In *Chromophobia*<sup>3</sup> schreibt David Batchelor von der Skepsis der Kunstkritiker/innen und auch der Künstler/innen der Farbe gegenüber, der Angst vor Kontamination oder Korruption und den unbekanntem Erscheinungen, die diese hervorbringen könne. Für Wolfgang Plöger liegt aber gerade in der Farbe die Möglichkeit, den manipulativen Repräsentationen und Ordnungen zu entgegenzutreten.

Wie sich aus der Kombination von Farben und den Möglichkeiten, Bilder auszudrucken, neue Ordnungen generieren lassen, untersucht Wolfgang Plöger in seinen abstrakten Arbeiten auf Fotopapier, dessen Eigenschaft der Hersteller mit der Bezeichnung „High White Smooth“ beschreibt. In der Serie *Print Stop*, 2016/17, sind Drucke in einer rasterförmigen Struktur an der Wand angeordnet. Farbige Papiere wurden mithilfe einer Rasterfolie, die beim Kopieren von Fotografien Verwendung findet, eingescannt. Die entstandenen Farbflächen wurden am Computer manipuliert und mit einem Inkjetprinter ausgedruckt, der im Prozess willkürlich angehalten wurde. Im Ergebnis sieht man, wie immer wieder neue Form- und Farbkombinationen entstehen. Es ist ein Versuch, digitalen Reproduktions- und Drucktechniken mit einer künstlerischen Poesie zu antworten, den Zufall ins Spiel zu bringen. Für *Collection of Prototypes #3*, 2016, hat Wolfgang Plöger mithilfe des „color selection tools“ im Bildbearbeitungsprogramm Photoshop eigene Farbtafeln entwickelt. Auf diesen markieren die gestrichelten Linien



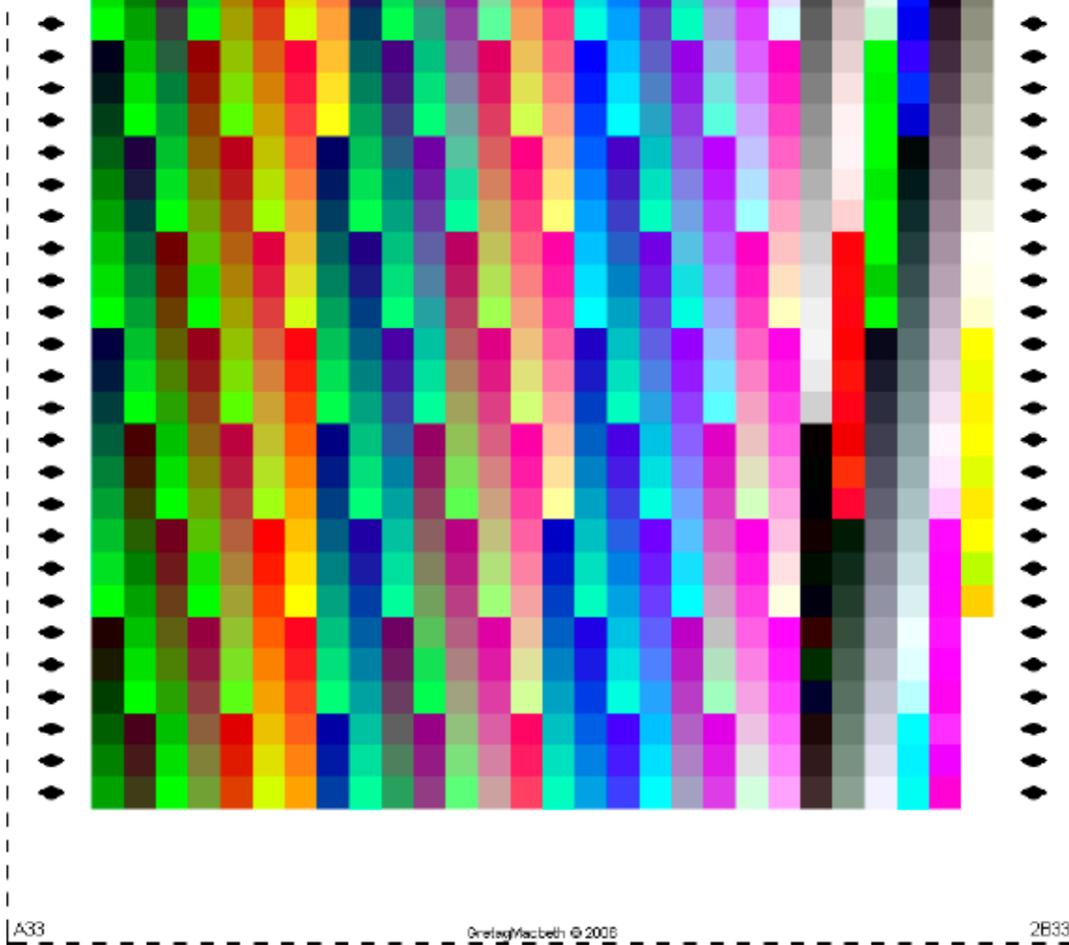
## Inherited Lies and Other Colorful Things

Color systems were and are developed to describe colors and the relations between various hues. On the one hand, their purpose is to understand the effect of colors, but they are also intended to provide binding rules for the use of colors by artists, designers, and architects. Albert Henry Munsell, Charles Blanc, and Wilhelm Ostwald use different systems of representation: colors are arranged in circles, triangles, or in spatial models.

The many different figures in Wolfgang Plöger's *Color Systems*, 2017, refer to the intense efforts undertaken to capture color systems, historically and today. But the colors used seem rather strange: turquoise, pink, green, or violet glow against a black backdrop. They are inverted color tables, a manipulation that turns the respective color system into its opposite and opens a different color space. Systems appear that seem to come from a different world that does not operate according to our color rules.

The poster *Color System (Ostwald)*, 2016, is based on the hand-colored representations in *Farbfibel*, 1917, by chemist and Nobel Prize winner Wilhelm Ostwald, who developed a scientifically based color system in the early twentieth century. The poster *Colour Management #1*, 2014, is an enlarged test print that is used to calibrate a printer. Wolfgang Plöger shows that colors are not a given, but instead are researched and systematized to structure our perception of the world. The recording and the representation of colors are subject to the changing technical media conditions of the various techniques of reproduction.

Color is a subject that runs through Wolfgang Plöger's conceptual works. In 2011, he used a clear pane of green glass as a room divider (*Green Glass*, 2011). Two years later, perforated, colored glass panels in a DIN A4 format were arranged in a space (*Untitled (glasses)*, 2013). For the film installation *A Resounding No*, 2013, the last words of a death row prisoner in the United States were printed with silk screen ink onto a film strip. Two years beforehand, a series of silk screens emerged (*Location Green*, 2011) based on photographs of the wild spot where the poet Heinrich von Kleist took his life two hundred years ago; for these photographs, Plöger held up a green filter over the camera lens. For Kleist, the question of knowledge about the world was an existential one. In his engagement with Kant's theory of cognition, Kleist wrote in a letter to Wilhelmine von Zenge: "If all people had green glasses instead of eyes, they



aus der Serie / from the series: INHERITED LIES (COLOUR MANAGEMENT #1), 2014

Poster; 118,9 x 84,1 cm

poster; 118,9 x 84,1 cm

ausgestellt / exhibited: BERLIN ARTISTS' STATEMENT, BWA Katowice; SUPPOSED TO BE, Kunstverein Schloss Plön

des Auswahlwerkzeugs rechteckige Flächen in unterschiedlicher Größe, jeweils mittig auf die Farbfläche gesetzt. Diese Farbflächen werden zu monochromen Bildern, in denen die Farbe die Rolle des Bedeutungsträgers übernimmt – Farbe, die manipuliert und immer wieder neu systematisiert werden kann und immer neue Farbräume eröffnet.

Und auch den Rezipienten/innen wird die Möglichkeit eröffnet, an diesen Neuordnungen teilzunehmen. *Inverted Spectrum*, 2018, ist ein Aquarellfarbkasten, der in Zusammenarbeit mit der Firma Schmincke entstanden ist. Plöger invertierte am Computer ein Foto des handelsüblichen Aquarellkastens Horadam, die neuen Farben wurden von Fa. Schmincke angemischt, in die Realität überführt und von Wolfgang Plöger als eigener Farbkasten ausgestellt.

1 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Hermut Sembdner, Carl Hanser Verlag, München 1984, Bd. II, S. 634

2 Zitiert nach Suzaan Boettger, *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley 2004, S. 117

3 David Batchelor, *Chromophobia*, Reaktion Books, London 2000

would be forced to judge that the objects that they see through the glass are green, they would never be able to distinguish whether their eye sees things as they are or adds something to them that does not belong to them, but to their eyes. The same is true of understanding. We cannot distinguish whether what we call truth is truthfully true, or whether it only appears so. If it is the latter, then the truth that we collect here is no more after death, and all efforts to acquire property that can follow us to the grave are in vain.”<sup>1</sup> For the writer, objects seen are a reflection of human access to the world, an attitude that Wolfgang Plöger also adopts in his focus on colored panes of glass, particularly green ones. By having printed photographs of a site turn green, having a text appear green, or when green panes of glass bound with clips recall pieces of writing, the question is raised whether it is at all possible to capture existences in images or in words.

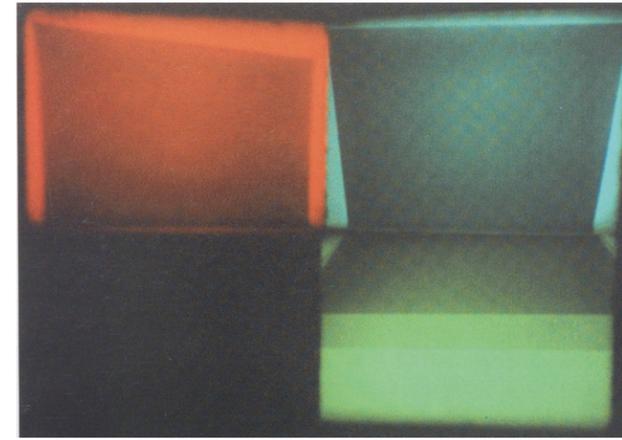


IT'S AMAZING HOW OFTEN I THINK SOMETHING IS JUST 'THE WAY THINGS ARE' TURNS OUT TO HAVE BEEN A DECISION MADE BY SPECIFIC PEOPLE, 2015

Farbgläser, Heftstreifen, Aufsteller, Poster; Maße variabel  
colored glass, filing clips, display stand, posters; variable dimensions  
ausgestellt / exhibited: TRANSPARENCY, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

In particular, Plöger seeks to examine the often-unnoticed representational politics of color technologies in his works. *It is amazing how often I think something is just 'the way things are' turns out to have been a decision made by specific people*, 2015, is a black poster with white print featuring a blog entry written by an African-Amer-

ican amateur photographer that provides inspiration for a discussion about the representation of black skin in photography and film. In the text, she refers to Jean-Luc Godard, who refused to use Kodak film stock for a film project in Mozambique. Godard criticized the racism inherent to the material: since the early period of film, cinema was fixated on light skin. This had consequences



Einladungskarte / invitation card; 10,5 x 14,8 cm; I DID NOT KNOW ANYBODY WAS THERE,  
Konrad Fischer Galerie, Berlin 16.11.2007 - 5.1.2008

Antje Krause-Wahl Inherited Lies and Other Colorful Things

for film technology; lighting and makeup was developed to promote the high-contrast representation of white actors. Film chemistry, developing techniques, and the color range for screens posited whiteness as the global norm.

In his works, Wolfgang Plöger studies on a conceptual level to what extent apparently neutral media technologies transmit “lies.” *White Balance*, 2017, consists of a combination of papers in various shades of white. To obtain a color-neutral image, the camera has to balance the white, that is, it is sensitized to the color temperature of the light on the site of filming. It must be in a condition to recognize the finest nuances to generate an “objective” image on this basis. The poster *Black Balance*, 2017, uses a Wikipedia entry to show that the inverted concept is not even included in the online encyclopedia; the nuances of black do not play an equivalent role in media technologies. The effect is then demonstrated, in a sense, in an additional poster work, when the paint sprayed onto an enlarged, reproduced black strip of 16 mm film is soaked up. Wolfgang Plöger also explores the media representation of people with dark skin in an additional work: two collections of pictures of Barack Obama in color and in black and white construct entirely different public images of the former president.

In his *Image Search Library* (since 2003), where Wolfgang Plöger assembles collections like those of the photographs of Obama and refers to contemporary digital media, color also plays a central role. The images that circulate on the Internet are sorted by Wolfgang Plöger with the help of a search term and stored on a certain day



DELAY, 2004/11

2-teilige Filminstallation; Schwarzweißfilm (16 mm, Kodak Tri-X), Farbfilm (16mm, Kodachrome), 4 Filmprojektoren, Glasscheibe; Maße variabel  
*two-part film installation; black-and-white film (16 mm, Kodak Tri-X), color film (16 mm, Kodachrome), 4 film projectors, pane of glass; variable dimensions*  
 ausgestellt / exhibited: VARIABLE DIMENSIONS, Stella Lohaus Gallery, Antwerpen / Antwerp; ABOUT: BLANK, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf;  
 DELAY, Kunstverein Langenhagen (Ausstellungsansicht / exhibition view); THIS IS HAPPENING II, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

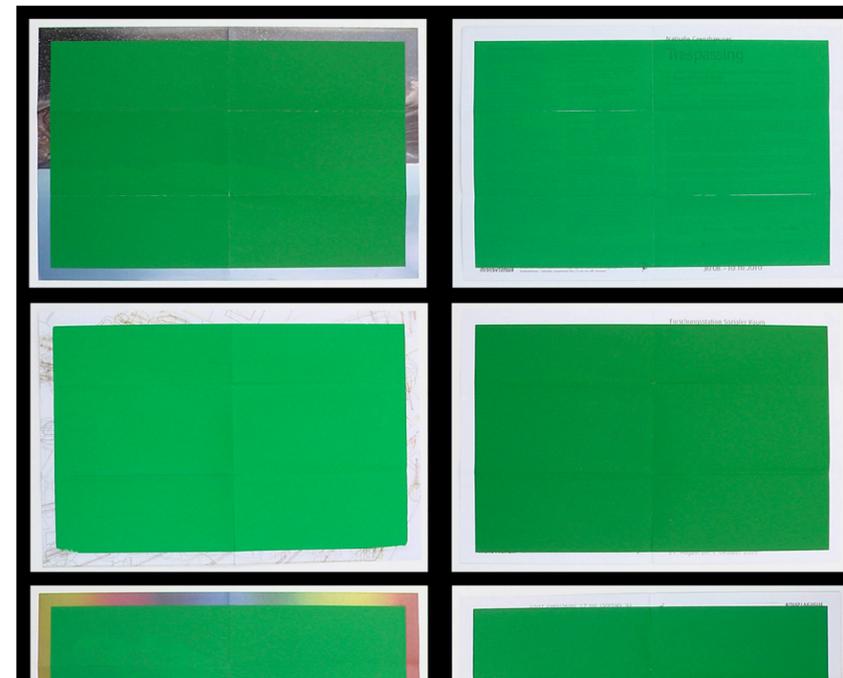
and in the sequence in which they appear in the search machine's list of results. Printed and bound as a book, this new visual knowledge on the world is captured. The books are exhibited in libraries, thematically summed up in blocks and sorted according to the colors of the covers, which in part define the ordering system and thus show color as categorization and systematization.

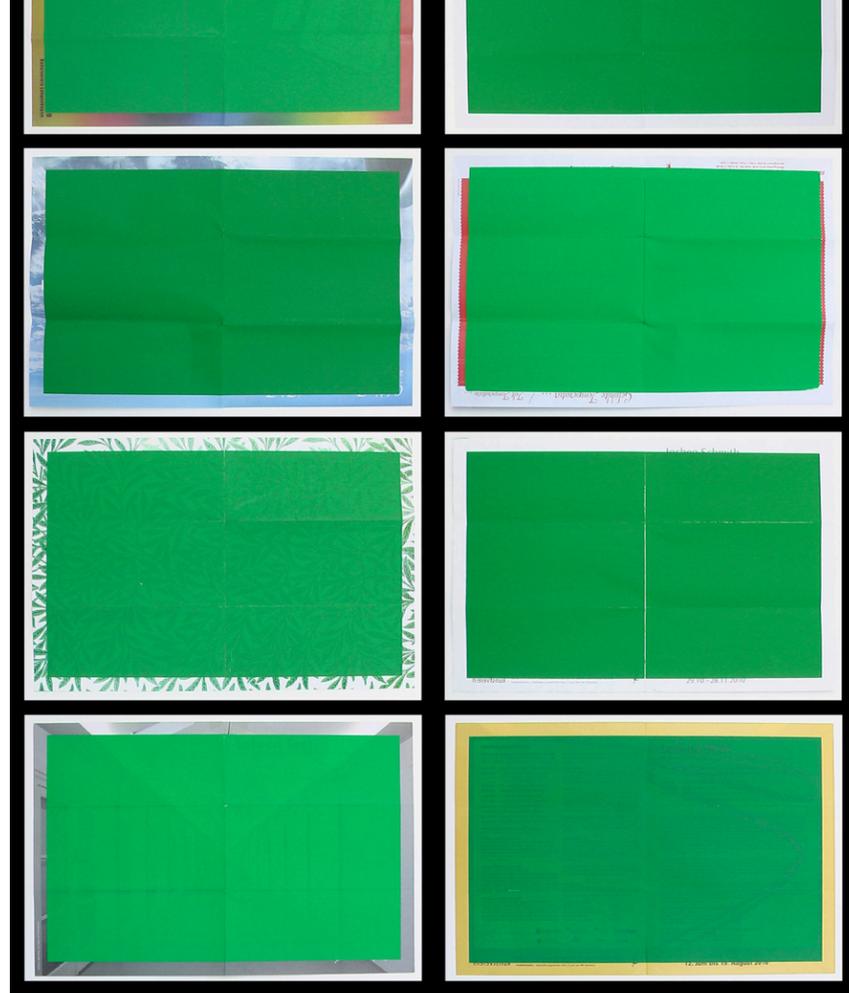
Images from the internet are the point of departure for other reflections. The palm tree is a frequent motif in art; Sigmar Polke, for example, was fascinated by palm trees and the exoticism contained in this cliché, which he caricatured in staged photography. The palm tree is also a subject in conceptual photography. In his book *A Few Palm Trees*, 1971, Ed Ruscha isolated images of palm trees and noted where they were photographed in Los Angeles. In *The Overlap Series (Palmtrees and Buildings with Vikings)*, 2001, John Baldessari reflected the absurd expectations that viewers have of various media by bringing together photographed palm trees and painted palm trees, the painted ones placed on shields of attacking Vikings.

In the series *Palm Trees of Iraq*, 2015, Wolfgang Plöger reproduces photographs of palm trees using a silkscreen technique and divides

the motifs into the color channels from which they are comprised. In some color combinations, the photographs seem like hand-colored, incomplete prints, in other prints all the colors except for one have disappeared; reality is thus rendered monochromatic. With the title *Palm Trees of Iraq* the origin of these palm trees is named and a different scene intrudes other than South Seas romanticism: the burning palms in Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*, 1979, that form the backdrop for a story about the senselessness of a war that found its continuation in the Gulf Wars.

In Wolfgang Plöger's works, media reflections intersect with the formal languages of the 1960s and 1970s. The piles of material in the Düsseldorf space of the Konrad Fischer Galerie (*Deinking-schlämme*, 2017) recall Robert Smithson, Reiner Ruthenbeck, or Walter de Maria, who broke up the White Cube by bringing in the outer world and with it socio-political questions on the material. Walter de Maria emphasized the conceptual dimension of his material: "the dirt (the earth) is there not only to be seen, but to be thought about."<sup>2</sup> On closer inspection, bits of color can be found in Plöger's piles, for what we are looking at is deinking sludge, a waste product of paper recycling that consists of print colors washed out of the paper. It was a mere coincidence that Plöger's exhibition *Inherited Lies* at Konrad Fischer Galerie opened on January 20, 2017, the day of Donald Trump's inauguration. Since then, the question of deception in the media has reached unforeseen dimensions. Wolfgang Plöger's conceptual works with their focus on color bring the consequences of media technologies to discussion. In *Chromophobia*<sup>3</sup> David Batchelor writes of the skepticism of art critics and artists vis-à-vis color, the fear of contamination or corruption and the unknown appearances that it can cause. For Wolfgang Plöger, it is precisely color that provides the possibility of countering manipulative representations and orders.





Einladungskarten / invitation cards;  
je / each 28 x 42 cm; DELAY, Kunstverein Langenhagen; 25. 2. – 3. 4. 2011  
Siebdruck auf Postern vorhergehender Ausstellungen / screen print on previous exhibition posters

How new orders can be generated in the combination of colors and their possibilities of expressing images, creating new orders, was explored by Wolfgang Plöger in his abstract works on photo-paper, the manufacturer describes their quality as High White Smooth. In the series *Print Stop*, 2016/17, prints in a grid-shaped structure are arranged on the wall. Colorful paper is scanned using a grid foil that is used for copying photographs. The color surfaces that result are manipulated on computer and printed out on an inkjet printer that is randomly stopped in process. In the final product, we see how new formal and color combinations result. It is an attempt to respond to digital reproduction and printing techniques with an artistic poetry that brings chance into play. For *Collection of Prototypes #3*, 2016, Wolfgang Plöger developed color tables using the visual editing program Photoshop with the help of “color selection tools.” On these tables, the dotted lines of the selecting tool mark rectangular surfaces in various sizes, each placed at the center of the color surface. These color surfaces become monochromatic images where the color takes on the role of the bearer of meaning: color that can be manipulated and repeatedly newly systematized, and continually opening new spaces of color.

But the viewers are also given the possibility of participating in these new arrangements. *Inverted Spectrum*, 2018, is a watercolor box of paints that was produced in collaboration with the Schmincke company. Plöger inverted a photograph of the standard watercolor box Horadam, the new colors were mixed by the Schmincke company, brought to reality and exhibited by Wolfgang Plöger as his own color box.

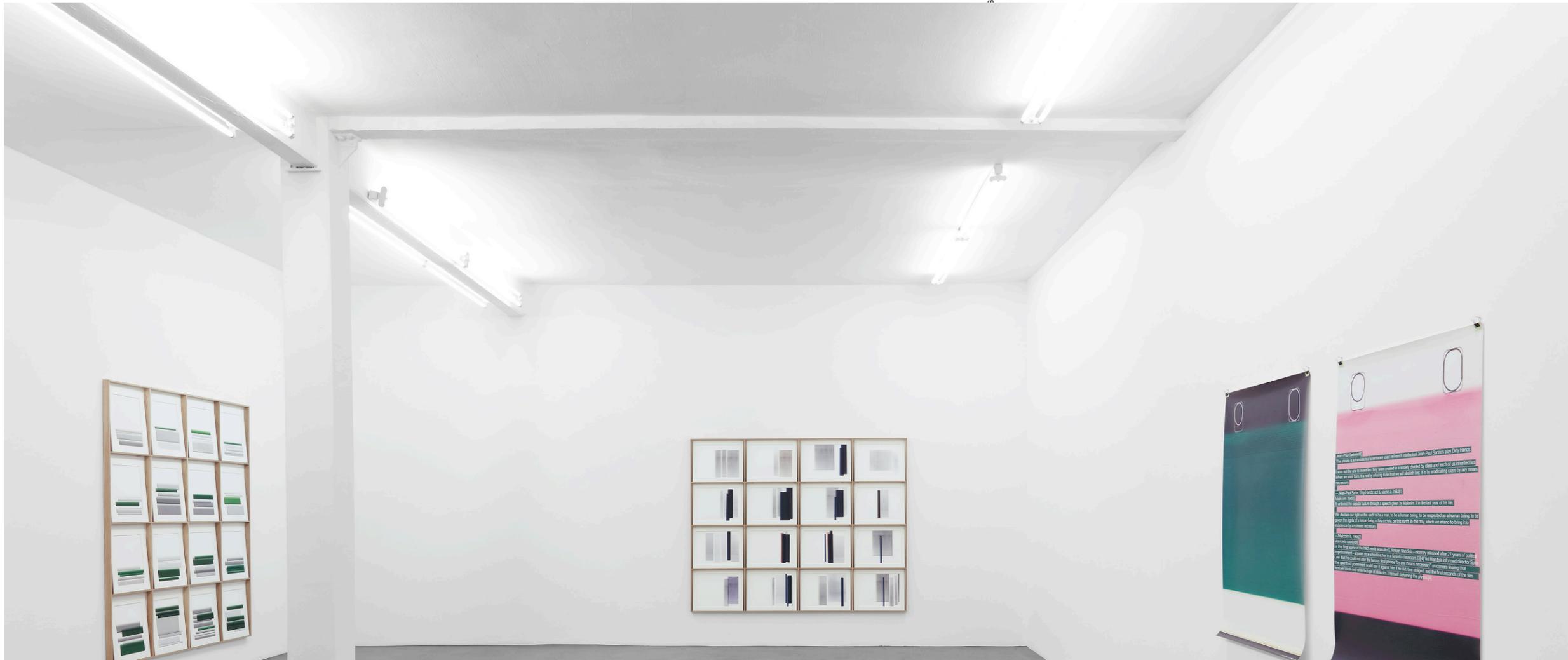
- 1 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Hermut Sembdner, Carl Hanser Verlag, Munich 1987, vol 2, p. 634
- 2 Quoted in: Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley 2004, p. 117
- 3 David Batchelor, *Chromophobia*, Reaktion Books, London 2000

Antje Krause-Wahl Inherited Lies and Other Colorful Things



#### TAKE IT TO THE NATION, 2011

3-teilige Filminstallation; handschriftlicher Text auf 16-mm-Filmallongen (grüner Filmvorspann, roter Filmnachspann, invertierter Blankfilm), 3 Filmprojektoren (16 mm), Endlosspule; Maße variabel  
three-part film installation; handwritten text on 16 mm film stock (green film leader, red film trailer, inverted blank film), 3 projectors (16 mm), film looper; variable dimensions  
ausgestellt / exhibited: “\_\_\_” VORÜBERGEHEND UNSICHTBAR, MMK-Zollamt, Frankfurt a. M.





von links nach rechts / *from left to right:*

**PRINT STOP #3, 2016**

Holzsetzkasten, Passepartouts, Farbpigmentdrucke; 193 x 169 x 4 cm  
*letter case, passe-partouts, archival pigment prints; 193 x 169 x 4 cm*

**PRINT STOP #4, 2016**

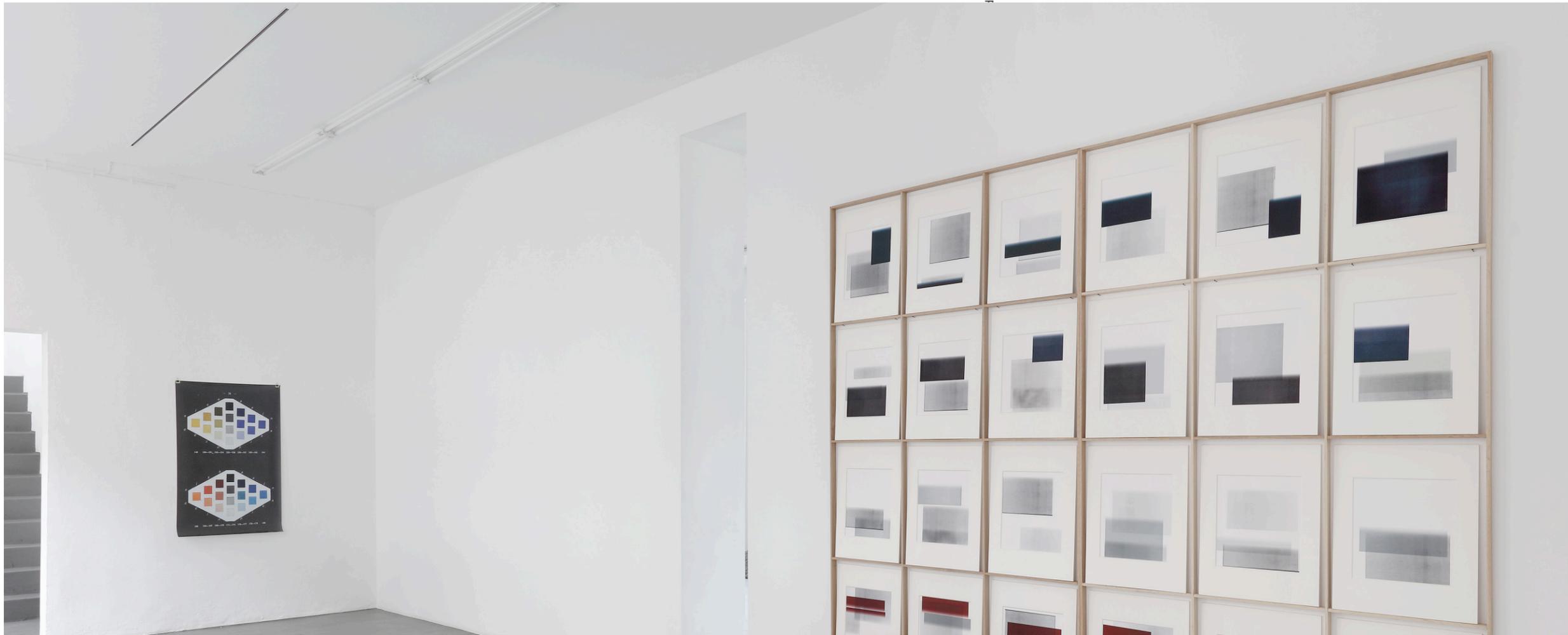
Holzsetzkasten, Passepartouts, Farbpigmentdrucke; 165 x 205 x 4 cm  
*letter case, passe-partouts, archival pigment prints; 165 x 205 x 4 cm*  
aus der Serie / *from the series:*

**INHERITED LIES (JEREMIAH 16:9; BY ANY MEANS NECESSARY), 2015**

2 Poster; je 118,9 x 84,1 cm  
*2 posters, 118.9 x 84.1 cm each*

Ausstellungsansicht / *exhibition view:* INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

Lies and Other Colorful Things





aus der Serie / from the series:

**INHERITED LIES (Ostwald), 2015**

Poster; 118,9 x 84,1 cm

poster, 118.9 x 84.1 cm

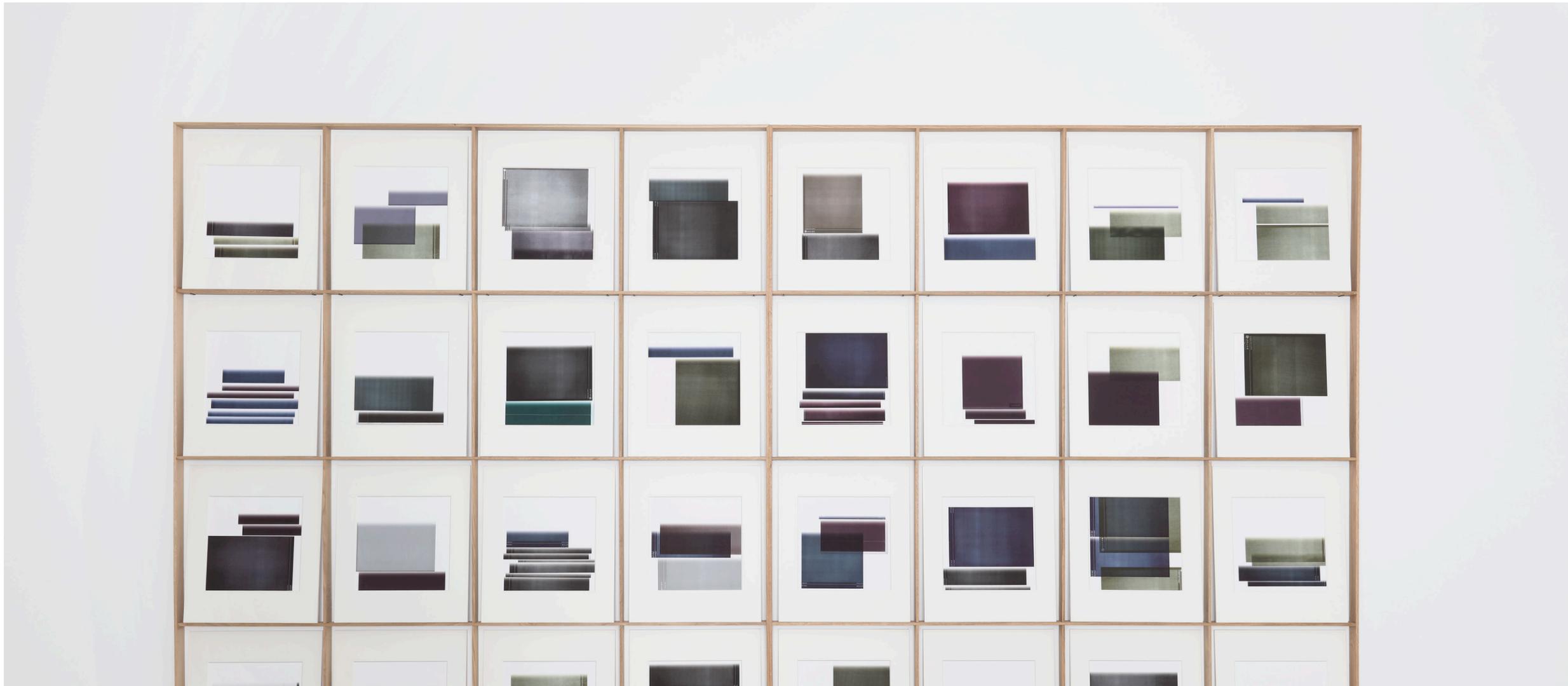
**PRINT STOP #5, 2016**

Holzsetzkasten, Passepartouts, Farbpigmentdrucke; 225 x 302 x 4 cm

letter case, passe-partouts, archival pigment prints; 225 x 302 x 4 cm

Ausstellungsansicht / exhibition view: INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

Other Colorful Things





**PRINT STOP #2, 2016**

Holzsetzkasten, Passepartouts, Farbpigmentdrucke; 237 x 197 x 4 cm

*letter case, passe-partouts, archival pigment prints; 237 x 197 x 4 cm*

Ausstellungsansicht / *exhibition view*: AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS,

Heidelberger Kunstverein





**DEINKINGSCHLÄMME #3, 2017**

Deinkingschlämme (Reststoffe des Papierrecycling), Behälter; 112 x 80 x 80 cm (Box)  
*deinking paper sludge (remnants of deinking process), container; 112 x 80 x 80 cm (box)*



vorne / front: **DEINKINGSCHLÄMME #1, 2017**

Deinkingschlämme (Reststoffe des Papierrecycling); Maße variabel  
*deinking paper sludge (remnants of deinking process); variable dimensions*

hinten / back: **COLLECTION OF PROTOTYPES #3, 2016**

Holzsetzkasten, Passepartouts, Farbpigmentdrucke; 165 x 650 x 4 cm  
*letter case, passe-partouts, archival pigment prints; 165 x 650 x 4 cm*

Ausstellungsansicht / *exhibition view*: INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf





aus der Serie / *from the series*: **INHERITED LIES (HOMMAGE AN RICHARD ARTSCHWAGER), 2014**

Installation; Poster (je 118,9 x 84,1 cm); Maße variabel

*site-specific installation; posters (118.9 x 84.1 cm each); variable dimensions*

Ausstellungsansicht / *exhibition view*: INHERITED LIES, Georg Kargl Box, Wien / Vienna





### **ACCUSED, 2012**

Intervention im Stadtraum (Berlin); 100 Poster; 59,4 x 42 cm

Zum Schutz der Persönlichkeit werden mutmaßliche Täter auf Pressebildern unkenntlich gemacht.

In dieser Fotoserie werden die verpixelten Gesichtspartien verschiedener angeklagter Personen zum alleinigen Bildgegenstand erhoben.

*urban intervention (Berlin); 100 posters; 59.4 x 42 cm*

*To protect their privacy, the identity of suspected criminals is concealed in press photographs.*

*This series of photographs consists solely of pixellated images showing the faces of various indicted individuals.*

Antje Krause-Wahl | Inherited Lies and Other Colorful Things

### **DIE AUTORIN / THE AUTHOR**

Antje Krause-Wahl hat Kunst & Kunsterziehung, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Kiel, Wien und Leipzig studiert. Seit 2017 vertritt sie die Professur für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Zeitgenössische Kunst am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Von 2012 bis 2013 war sie Vertretungsprofessorin für Kunsttheorie an der Kunsthochschule Mainz.

Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst insbesondere in den USA. Veröffentlichungen zu Kunst und Mode, Zeitschriften, Künstler/innenidentität und –ausbildung, Theorien künstlerischen Schaffens, Malerei und Malereitheorie, und zu den Wechselwirkungen digitaler Bildkulturen und zeitgenössischer Kunst.

*Antje Krause-Wahl studied art and art education, literature and art history in Kiel, Vienna and Leipzig. Since 2017 she has been professor for art history specializing in contemporary art at the Art Historical Institute of the Goethe-Universität in Frankfurt am Main. From 2012 to 2013 she was visiting professor for art theory at Kunsthochschule Mainz. Her research specializes in modern and contemporary art, in particular in the USA. She has published on art and fashion, magazines, artists' identities and education, theory of art production, painting and theory of painting, and on the interaction between digital visual cultures and contemporary art.*



PALM TREES OF IRAQ #17.1 (C/M/K), 2015 (Detail)

3 Siebdrucke auf Papier; je 59,1 x 50 cm  
3 screen prints on paper; 59.1 x 50 cm each

Henry Lagos Der Raum hinter der Farbe

Henry Lagos

## Der Raum hinter der Farbe

*Since I was little I blackened my eyes with the nights of  
Iraq and colored my hands red with the clay of Iraq and let  
my hair grow long to resemble the palm trees of Iraq!  
(Su'ad al-Sabah)*

Lieber Wolfgang,

durch die Poesie wurden die "Palm trees of Iraq" zum Symbol eines Landes erhoben, weit bevor die Koalition der Willigen 2003 einmarschierte und ihnen zusetzte. Nun hast Du eine Serie von Siebdrucken hergestellt, die den gleichen Titel trägt. Sie gibt mir Anlass zu einigen Überlegungen und zu einer Fortsetzung unseres Dialoges zwischen Bild und Wort.

Wir sprechen also über ein Symbol. Die Rodungen von Dattelpalmen im Irak aus militärischen Gründen haben nicht weniger Symbolkraft als der Sturz der Denkmäler von Saddam Hussein. Zeichen für Besatzung und Fremdherrschaft, für Demütigung und Gewalt. Deine Palmen sind Kriegspalmen, auch wenn sie den Krieg nicht zeigen. Sie stehen im Zeichen eines Krieges.

Aber warum wähltest Du die etwas angestaubte Technik des 4-Farb-Siebdruckes (CMYK), um diese Motive zu reproduzieren? Was machen die Drucke sichtbar, das uns in den Fotografien, die Deinen Drucken zugrunde liegen, entgeht?

Die perfekte Reproduktion bietet die Möglichkeit, in die Bildebene einzutauchen und sich der Illusion hinzugeben. Samuel Taylor Coleridge prägte im frühen 19. Jahrhundert den Begriff der "willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit" (the willing suspension of disbelief)<sup>1</sup> und meinte damit, dass wir als Betrachter bereit sind, den diegetischen Raum eines Stückes (heute meinen wir: eines Filmes, eines Fotos) für wahr zu nehmen, vor allem der besseren Unterhaltung wegen. Um dieses Ziel zu erreichen, soll die Ebene des Bildhaften möglichst ausgeblendet werden. "Die Spuren des Reproduktionsprozesses, seine Lücken", (wo bleibt der Klang eines Fotos und wo der Duft eines Filmes?) "seine

Mechanismen werden verschleiert, damit das Produkt als ein naturalisiertes, organisches Ganzes erscheinen kann" (Žižek).<sup>2</sup>

Das vermögen Deine Siebdrucke nicht. Im Gegenteil, durch die teils grobe Rasterung lassen sie anschaulich werden, dass sich das Motiv aus vier gerasterten Farbschichten zusammensetzt. Das gedruckte Bild erscheint mehr als Konstruktion von denn als Analogon zur Wirklichkeit.

Die Siebdrucke fügen dem Motiv neben der Perspektive, die sich ins Bild eingeschrieben hat, die Perspektive des Betrachters hinzu, denn ihm wird gewahr: je näher ich herantrete, desto weniger sehe ich. Deine Drucke erzeugen eine entfernte Nähe.

Das Bild wird in gewisser Weise außerhalb seiner selbst gestellt, außerhalb des diegetischen Raumes, den es erzeugt.

Der Siebdruck attackiert das Bild auf der Bildebene selbst, denn er ist Konstruktion und Destruktion zugleich. Er ist konstruktives Mittel zwecks Abbildung der Wirklichkeit und destruktives Mittel zwecks Auflösung des Bildes in ein System von Punkten und Löchern. Er erzeugt keinen Riss in der Oberfläche des Realen, vielmehr lässt er diese Oberfläche wie einen halbdurchlässigen Schleier erscheinen: durchscheinend, löchrig, fehlerhaft.

Mallarmé kehrte die Referenzbeziehung zwischen seinen Texten und der äußeren Wirklichkeit (in der ursprünglichen Absicht, eine göttliche, objektive Idealität durch das Gedicht erlebbar zu machen) in interne Relationen zwischen den Wörtern um. Die Wörter werden zu Elementen von wechselseitigen Beziehungen und die sie trennende Leere wird als Grund des Textes sichtbar. Der Abstand zwischen den Buchstaben erscheint als Leerstelle, als Zeichen von Abwesenheit.

Eine ähnliche Leere tritt in Deinen Drucken hervor, bei näherer Betrachtung erblickt man hinter dem Motiv die Leere des Papiers.

Was bewirkt diese Art der Reproduktion in Bezug auf das Motiv selbst?

Du zeigst Palmen aus dem Irak. Kriegs-Palmen nannte ich sie oben, der starke Rückgang der Bestände der Dattelpalmen (und anderer) symbolisiert die Verletzungen durch den Krieg. Dem steht der westliche, freizeitorientierte Blick

auf die Palme als Motiv für Fototapeten gegenüber: Palmenstrand, Bacardi, Südsee.

Deine Drucke nun scheinen zu sagen: Ja, es gibt das romantische Motiv der Palme, aber es ist nicht mehr darstellbar, es hat sich verflüchtigt, da es von der Ebene des Krieges überzogen wurde. Wer sich dem Motiv dennoch vollständig hingibt, unterliegt einer Täuschung. Genau das ist es, was sich in der Unzulänglichkeit und Unvollständigkeit Deiner Drucke zeigt. Im Streit der Ideologien verflüchtigt sich das Motiv, wirkt konstruiert und brüchig.

Ich bedauere, keine Fliege zu sein, die sich geradewegs auf einen Deiner Drucke setzen und mit ihren Facettenaugen auf die Bildoberfläche starren kann. Was würde ich sehen? Ein paar farbige Kleckse, zu einem bunten Parcours geordnet und dazwischen - viel weiße Leere.

Ich grüße Dich!

Henry

- 
- 1 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], Clarendon Press, Oxford 1907
  - 2 Slavoj Žižek, *Die Furcht vor echten Tränen / Krzysztof Kieślowski und die 'Nahtstelle'*, Volk und Welt Verlag, Berlin 2001



Henry Lagos

## The Room Behind the Color

*Since I was little I blackened my eyes with the nights of  
Iraq and colored my hands red with the clay of Iraq and let  
my hair grow long to resemble the palm trees of Iraq!  
(Su'ad al-Sabah)*

Dear Wolfgang,

Through poetry, the “palm trees of Iraq” were declared a national symbol long before the “Coalition of the Willing” marched in and did their damage to them in 2003. Now you have produced a series of silkscreen prints that bears the same title. This gives me cause to ponder several things and to continue our dialogue between image and word.

We are speaking about a symbol: the clearing of the date palms in Iraq for military reasons are no less symbolically powerful than the toppling of monuments to Saddam Hussein. Signs of occupation and foreign domination, for humiliation and violence. Your palm trees are war palms, even if they don't show war. They reflect the effects of war.

But why did you choose this somewhat old-fashioned technique of four-color silkscreen printing (CMYK) to reproduce these motifs? What do your prints make visible that otherwise escapes us in the photographs that the prints are based upon? Allow me to expand on this somewhat.

The perfect reproduction offers the possibility of immersing oneself in the visual level and of surrendering to illusion. In the early nineteenth century, Samuel Taylor Coleridge coined the concept of “the willing suspension of disbelief”<sup>1</sup>, meaning that we as beholders are ready to think the diegetic space of a piece (today we would be referring to a film, a photograph) is true, especially in the interest of better entertainment. The “traces of a production process, its gaps” (where is the sound of a photograph, the smell of a film?), “its mechanisms are obliterated, so that the product can appear as a naturalized, organic whole” (Žižek)<sup>2</sup>.

Henry Lagos The Room Behind the Color

**PALM TREES OF IRAQ #14.1 (C/M/CM/CMYK), 2014** (Detail)

4 Siebdrucke auf Papier; je 52 x 52 cm  
4 screen prints on paper; 52 x 52 cm each



**PALM TREES OF IRAQ #2 (CMYK), 2014**

Siebdruck auf Papier; 28,2 x 37,4 cm  
screen print on paper; 28.2 x 37.4 cm

Your silkscreens are unable to do this. On the contrary, due to the in part coarse screens used they show that the motif is made of four gridded layers of color. The printed image thus seems more like a construction than an analog to reality.

The silk screen prints add to the motif not only the perspective inscribed in the image but also the perspective of the beholder, who realizes: the closer I approach the image, the less I see. Your prints generate a distant proximity.

The image is placed in a certain sense outside itself, beyond the diegetic space that it generates.

The silkscreen print attacks the image on the layer of the image itself, for it is a construction and deconstruction at the same time. It is a constructive means for the reproduction of reality and a destructive means towards the dissolution of the image in a system of dots and holes. It did not tear a gap in the surface of the real, but lets the surface appear like a semi-transparent veil: diaphanous, perforated, flawed.

Mallarmé transformed the referential relation between his texts and outer reality (with the original intention of making objective ideality available to experience in poetry) into internal relations between the words themselves. The words become elements of mutual relationships and the gap between them becomes visible as the foundation of the text. The gap between the letters appears as a void, as a sign of absence.

A similar emptiness emerges in your prints; upon closer inspection the emptiness of the paper behind the motif is visible.

How does this kind of reproduction affect the motif itself?

You show palm trees from Iraq. Above I called them war palms, the drastic reduction in the number of date palms (and other palm trees) symbolizes the injuries resulting from the war.

This contrasts with the Western, leisure-oriented gaze on the palm tree as a motif for photo wallpaper: palm beaches, Bacardi, the South Seas.

Your prints now seem to say: yes, there is the romantic motif of the palm, but it is no longer representable, it has dissipated since it was covered by the layer of war. Those who surrender entirely to the motif fall for a deception. This is precisely what is shown in the insufficiency and incompleteness of your prints. In the conflict of ideologies, the motif dissipates, seems constructed and fragmented.

I regret not being a fly that can sit directly on one of your prints and stare at the image surface with its faceted eyes. What would I see? A pair of blots, colorfully dispersed across the surface and in between—lots of white emptiness.

Greetings!

Henry

- 
- 1 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], Clarendon Press, Oxford 1907
  - 2 Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London 2001, p.55

Henry Lagos The Room Behind the Color



**PALM TREES OF IRAQ #13.1 (M/K/CK), 2014 (Detail)**  
 3 Siebdrucke auf Papier; je 64 x 52 cm  
 3 screen prints on paper; 64 x 52 cm each



Henry Lagos The Room Behind the Color

**PALM TREES OF IRAQ #1 (C/M/CMYK), 2014**

3 Siebdrucke auf Papier; je 28,4 x 37,8 cm  
3 screen prints on paper; 28.4 x 37.8 cm each

**DER AUTOR / THE AUTHOR**

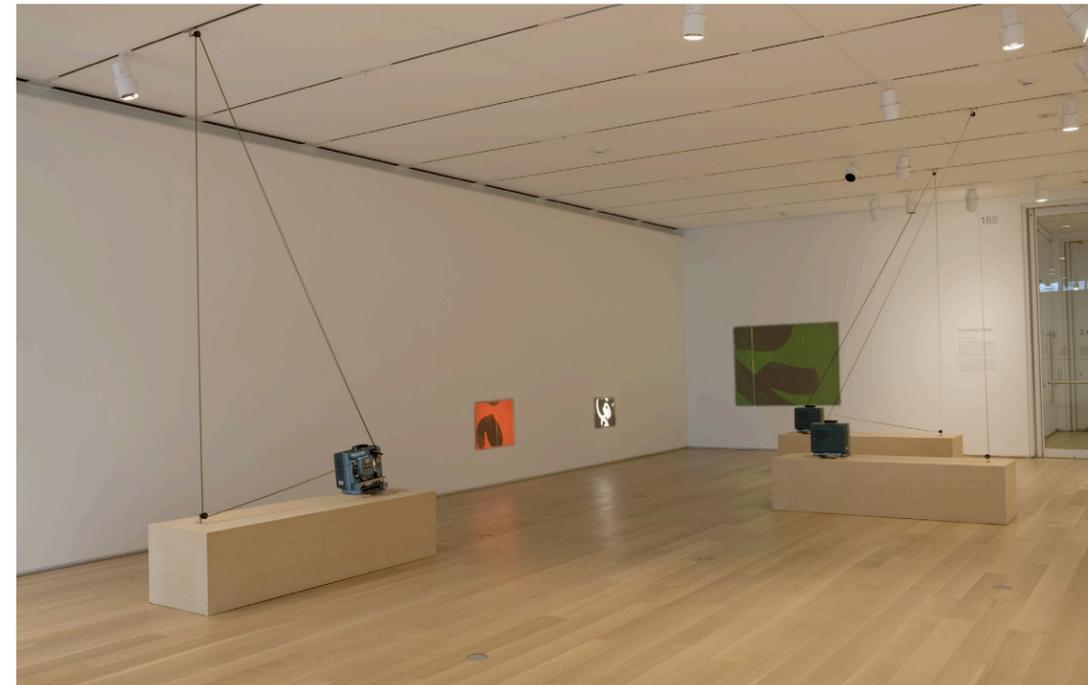
Henry Lagos nimmt in seiner Tätigkeit Bezug auf den griechischen Begriff der *parrhesia*, dem Michel Foucault 1983/84 eine Vorlesungsreihe widmete und den Lagos als „die Kunst des Wahr-Sprechen“ in die Gegenwart überträgt. Damit verwischt er bewusst die Grenze zwischen Kunst und Diskurs. Zuletzt erschien von ihm die Gesprächsreihe *Six Degrees of Freedom* bei *Qjubes – Magazin für Kunst*. Henry Lagos lebt und arbeitet in Berlin und Buenos Aires.

*Henry Lagos is concerned in his work with the Greek term parrhesia, to which Michel Foucault dedicated a lecture series in 1983/84, and which Lagos carries over to the present as “the art of truth-speaking.” He thereby consciously blurs the boundaries between art and discourse. His conversation series Six Degrees of Freedom recently appeared in Qjubes – Magazin für Kunst. Henry Lagos lives and works in Berlin and Buenos Aires.*

## Bild, Text, Archiv, Gesetz: Zu Wolfgang Plögers Film- und Videoinstallationen

Youssef Ishaghpour hat das kinematische Bild im Werk von Jean-Luc Godard als „einen Gedanken in Bewegung“ (*pensée en mouvement*) beschrieben.<sup>1</sup> Wolfgang Plögers wachsende Werkgruppe von Filminstallationen entspricht dieser Definition. Sie sind selbst-reflexive Interventionen in Zeit und Raum, und es geht in ihnen um eine Neubewertung von Mechanik und materiellen Gegebenheiten der Filmprojektion. Das einzige Problem, das sich einstellt, wenn man sie dieser Auffassung vom kinematischen Bild zuordnet, besteht darin, dass Plögers Filminstallationen keine bewegten Sequenzen lesbar-gegenständlich-ikonografischer Bilder erzeugen. Tatsächlich ist Plögers Arbeitsweise in gewissem Maße ikono-

Ory Dessau Bild, Text, Archiv, Gesetz: Zu Wolfgang Plögers Film- und Videoinstallationen



### MAKE NO MISTAKE ABOUT THIS, 2008

3-teilige Filminstallation; handschriftlicher Text auf 16-mm-Filmrollen (grüner Filmvorspann, roter Filmnachspann, invertierter Blankfilm), 3 Filmprojektoren (16 mm); Maße variabel

three-part film installation; handwritten text on 16 mm film stock (green film leader, red film trailer, inverted blank film), 3 projectors (16 mm); variable dimensions

ausgestellt / exhibited: IT CAN START WHENEVER YOU WANT, westlondonprojects, London; GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; ON THE SCENE: JASON LAZARUS, WOLFGANG PLÖGER, ZOE STRAUSS, Art Institute of Chicago (Ausstellungsansicht / exhibition view)

plastisch, sie wird von dem Wunsch nach Auslöschung visueller Bedeutsamkeit beherrscht. Seine Filminstallationen sind dekonstruktive Operationen, die Struktur und Gefüge des filmischen Bildes exponieren und neu verhandeln. Sie konfrontieren die Betrachter/innen mit den kanonisch vereinheitlichten Bedingungen technologischer Repräsentation, die sie radikal modifizieren und von innen heraus verändern.



TEXAS LOUD, TEXAS PROUD, 2013

3-teilige Filminstallation; schwarzer Siebdruck auf 16-mm-Blankfilm, 3 Filmprojektoren (16 mm); Maße variabel  
*three-part film installation; black screen print on 16 mm film stock, 3 film projectors (16 mm); variable dimensions*  
 ausgestellt / exhibited: CINEMATIC SCOPE, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

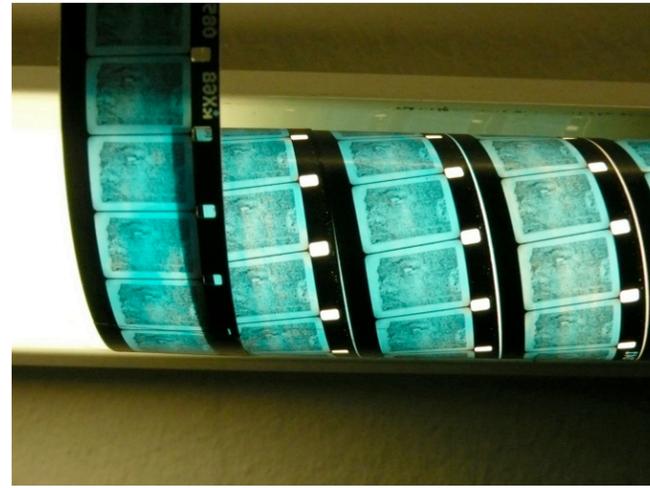
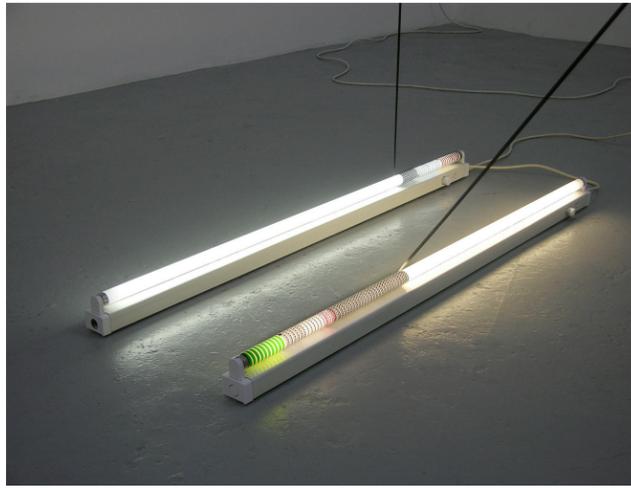
Filminstallationen wie *By Any Means Necessary*, 2013, *A Resounding No*, 2013, oder *Suspended Sentence*, 2014, liefern klare Beispiele für Plögers Strategien der Veränderung. In ihnen überbietet die Bedeutung des Filmmaterials diejenige des Projektors. Es wird nicht von einer Spule abgewickelt, zwischen Lampe und Linse eingefädelt und dann auf einer zweiten Spule wieder aufgewickelt; es läuft vielmehr aus dem Projektor heraus in den realen Raum hinein, um dort zum lebendigen Bestandteil der Architektur zu werden. Das in diesen Installationen verwendete Filmmaterial strömt als offene, freischwebende und durchsichtige Raumgliederung in den Raum hinein, es verteilt sich auf drei vertikale Filmloops und erstreckt sich vom Boden bis zur Decke. Es interagiert mit den architektonischen Gegebenheiten des Raums, in dem die Installation aufgebaut wurde, und eigenartigerweise tut es dies auch mit dessen Transparenz. Die Verräumlichung des Filmmaterials offenbart die Durchsichtigkeit des Zelluloidstreifens als materielle Eigenschaft, durch welche die Transparenz des Raums, in dem es platziert wurde, erkennbar, sichtbar, wahrnehmbar gemacht wird.

Für Plöger ist das Filmmaterial weit mehr als nur ein transparentes Medium für Bildprojektionen, und der Projektor ist seinerseits weit mehr als ein optischer Apparat mit einem einzigen, exklusiven, auf Vorbeiführung an der Linse beschränkten Output. Plöger unterscheidet zwischen Film und projizierten Bildern, zwischen Input und Output. Seine Filminstallationen beschäftigen sich mit der erwarteten Korrelation zwischen dem belichteten Filmmaterial und dem projizierten Bild als einem historischen, ideologischen Konstrukt; als einer willkürlichen und damit auch veränderlichen Übereinkunft. Sie entziehen dem projizierten Bild seine Vormachtstellung, indem sie es auf neuartige Weise als eine Form des Outputs unter vielen arrangieren und dem Filmmaterial eine neue Doppelrolle als Input und als Output zukommen lassen.

*By Any Means Necessary*, *A Resounding No* und *Suspended Sentence* bilden das fortgeschrittene Stadium eines von Plöger bereits vor einem Jahrzehnt mit Filminstallationen wie *Last Statement*, 2007, und *Make No Mistake About This*, 2008, initiierten Prozesses. Jeder der Projektoren enthält anderes Filmmaterial: einen grünen Leervorspann, einen roten Nachspann und Blankfilm. Bei der konventionellen Analogprojektion dienen grüner Leervorspann und roter Nachspann der Markierung von Anfang und Ende filmischer Bildsequenzen. Die Installation setzt diese Markierungen ein, um die Aufmerksamkeit auf die Vorbedingungen und Folgeerscheinungen von projizierten Bildern, von standardisierten technologischen Darstellungsweisen zu lenken. Sie zeigt uns jene Bilder, die allen anderen Bildern vorangestellt sind und auf diese folgen.

Zusätzlich zu seiner Beschäftigung mit der Struktur des filmischen Bildes ist *Make No Mistake About This* auch eines der ersten Beispiele dafür, wie Plöger sich mit filmischer Materialität auseinandersetzt. Die drei in der Installation verwendeten Materialien greifen in den Raum aus, bewegen sich von der Bodenebene der Projektoren bis hinauf an die Decke, wo sie sich um ein dort bereits vorhandenes Rohr wickeln und in einer geraden Linie wieder zurück auf den Boden fallen. Sie umschreiben drei rechtwinklige, in den Raum gezeichnete Dreiecke und erweitern so Plögers Arbeitsweise auf einen künstlerischen Kontext hin, dem experimenteller Film und Filminstallation ebenso zugehören wie postminimalistische Skulptur.

Anstelle gegenständlicher, ikonografischer Bildwelten sind Plögers Filmmaterialien mit – gedruckten wie handgeschriebenen – Texten angefüllt. Die Filminstallationen dekonstruieren nicht nur die Mechanismen der visuellen Repräsentation, sie erschüttern auch die Grundfesten verbaler Signifikation, lassen sich Plögers filmische Texte doch nur direkt vom in Bewegung befindlichen Filmmaterial ablesen; sie werden durch die Projektion zum flackernden, gestaltlosen Strom. Plögers filmische Texte lassen Sprache in einen Zustand jenseits der Lesbarkeit vordringen, legen deren andere



#### UNTITLED (LOOP), 2004

Filminstallation; 2 Neonröhren, Super-8-Film; Maße variabel

Zwei Wochen nach Beginn der Ausstellung wurde der Projektor, der den Film projiziert hatte, ausgetauscht gegen zwei Neonröhren.

Anfang und Ende des Filmes wurden um die Röhren gewickelt, die Filmschleife blieb an ihrer Position, nun jedoch unbeweglich und nur noch als skulpturaler Eingriff lesbar.

*film installation; 2 fluorescent lamps, Super 8 film stock; variable dimensions*

*Two weeks after the start of the exhibition, the projector that had shown the film was replaced by two fluorescent lamps. The start and end of the film were rolled around the tubes; the filmstrip remained in its position, but was now immobile and only legible as a sculptural intervention.*

ausgestellt / exhibited: VARIABLE DIMENSIONS, Stella Lohaus Gallery, Antwerpen / Antwerp

Seite, seine potenzielle Bedeutungslosigkeit und Nichtkommunizierbarkeit offen. Der diskursive Rahmen dieser Werke gewinnt in Bezug auf den in den Installationen enthaltenen Texttypus sogar noch an Komplexität. Plögers filmische Texte sind Transkripte historischer letzter Worte zum Tode verurteilter amerikanischer Strafgefangener. Die Installationen verlängern deren letzte Worte über das historische Ereignis der Hinrichtung hinaus, das ihnen ursprünglich folgte, und bauen sie in den repetitiven Projektionszyklus ein. Sie entlassen die gespeicherten Aufzeichnungen dieser letzten Worte aus dem toten raumzeitlichen Zusammenhang des Archivs und erwecken sie im Hier und Jetzt des Displays zu neuem Leben.

Mit ihrer Aktivierung durch die letzten Worte realer zum Tode Verurteilter erhält Plögers Verfahren der Dekonstruktion von Strukturen visueller und verbaler Repräsentation eine politische Dimension. Diese tritt als Reflexion über die nicht oder kaum repräsentierten Bevölkerungsgruppen männlicher und weiblicher Strafgefangener in Erscheinung, die von Gesellschaft und alltäglichem Leben ausgeschlossen wurden. Die Filminstallationen fungieren für die Stimmen jener Strafgefangenen als Verstärker und Veröffentlichungsmedien, deren letzte Aussagen sie in den Raum entlassen, zugleich jedoch verunklären sie diese auch, wenn sie die letzten Worte in einem unverständlichen Projektionsstrom auflösen und so vorführen, wie die Mechanismen der Repräsentation (sei diese nun visueller, verbaler oder politischer Art) an der Verzerrung und Verwandlung der ursprünglichen Botschaften teilhaben, mit denen sie gespeist werden.

Und doch bleibt Plögers Handeln doppeldeutig. Es löst die Stimme des Unrepräsentierten aus dem Dunkel, verunklärt diese aber zugleich erneut. Die Bewegung in die Obskurität hinein und aus der Obskurität des Todestrakts hinaus lässt Plögers Filminstallationen in die Nähe eines der Grundzüge moderner Strafsysteme, insbesondere der modernen Todesstrafe rücken. Anders als vormoderne Hinrichtungsformen, die mitten in der Stadt als Massenereignis stattfanden, werden moderne Bestrafungsformen den Blicken der Öffentlichkeit entzogen. Sie sind öffentlich unsichtbar und in diesem Sinne als obskur zu bezeichnen. Ihre öffentliche Obskurität ist eines der Mittel, derer sich die moderne Staatsmacht bedient, um sicherzustellen, dass der Isolationshäftling auf intime Weise die Bestrafung und das Gesetz, das diese begründet, internalisiert, während sie in die inneren Regionen seines Körpers und seiner Seele eindringen. Die letzten Aussagen, aus denen sich die Installationen zusammensetzen, sind Ausdruck des Vordringens moderner staatlicher Rechtsformen in die privatesten Momente des/der Verurteilten vor seiner/ihrer Hinrichtung. Als Bestandteil der Intervention der vertikalen Filmloops in den architektonischen Raum lassen diese Aussagen den Dokumentenstatus hinter sich und funktionieren als materielle Texte, die sich gleich einem beharrlichen kreatürlichen Gedächtnis an den Körpern der Betrachter/innen entlang bewegen. Unter diesen Bedingungen gerät die Handlung des Lesens der letzten Worte zu einer performancehaften körperlichen Erfahrung, in der andauernd die tatsächliche Hinrichtung nachklingt, die auf sie folgte.

Indem er die unterdrückten Elemente von Filmprojektion, der Bildung verbaler Bedeutung und politischer Repräsentation in den Vordergrund rückt, schafft Plöger eine Analogie zwischen den unterschiedlichen Mechanismen. Die Analogisierung von ihre Ästhetik,





BY ANY MEANS NECESSARY, 2013 (Detail)

Ausstellungsansicht / exhibition view: BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

Politik und Technologie ist ein wesentlicher Bestandteil von Plögers künstlerischer Praxis und durchzieht sein gesamtes Werk, in welchem er die Bedingungen künstlerischer Produktion den Bedingungen der Unterordnung unter juristische Staatsgesetzgebung gegenüberstellt und erforscht. Ein nachgeordnetes, wenngleich durchgängiges und mit Nachdruck durchgeführtes Beispiel ist der Livestream, den der Künstler von seinem Studio im Berliner Wedding aus betreibt. Seit dem Jahr 2011 streamt eine kleine, an der Decke montierte Webcam rund um die Uhr live aus seinem Atelier auf die Homepage seiner Webpräsenz (wolfgang-ploeger.com). Solange er sich in seinem Atelier aufhält, wird der Künstler zum überwachten Gefangenen in einer Art Gefängniszelle. Plögers Livestream verbindet seine Freizeit außerhalb des Ateliers mit dem im Atelier produzierten Werk, wodurch er Gegensätze wie „aktiv/passiv“ und „Subjekt/Objekt“ hinter sich lässt.

Im Jahr 2009 zeigte Plöger seine Installation *To the Point*, 2009, im Künstlerhaus Bremen. Sie entwickelte sich auf der Grundlage einer Auswahl von 400 dokumentierten letzten Worten, die der Künstler auf der Website des Texas Department of Criminal Justice gefunden und über 20 Jahre hinweg gesammelt hatte. Die 400 letzten Worte stehen für 400 Einzelpersonen, die zwischen den 1980er Jahren und dem Entstehungsjahr 2009 im Staat Texas hingerichtet wurden. Plöger entnahm ihnen jeweils das letzte Wort und den letzten Punkt. Diese wurden auf 845 DIN-A4-Papierbögen hochkopiert und anschließend in einer Rasteranordnung an den Wänden des Ausstellungsraums präsentiert. Im Verlauf dieses Prozesses wurde zudem jeder Punkt mit einer Super-8-Kamera abgefilmt und diente als Einzelbild einer filmischen Sequenz, die zu einem flackernden Animationsfilm wurde. Der Film wurde als Endlosschleife in einem separaten Nachbarraum gezeigt.

Die Installation *To the Point* stellt Plögers ambivalentes Verhältnis zum Begriff des Archivs heraus und deutet so den Selbstwiderspruch an, den die Filminstallationen in Bezug auf archivalische Aufzeichnungen in wenigen Jahren gewonnen haben dürften. Einerseits bettet die Installation archivalische Informationen in die Strukturen des Lebens ein, sprengt sie im Raum der Gegenwart,

als weigere sie sich, die Vergangenheit der Vergangenheit zuzuschlagen. Andererseits wendet sie das Archiv aber auch gegen sich selbst. Weder enthüllt die Installation, noch informiert sie; sie ist ein performativer Akt der Entklassifizierung und Entdifferenzierung, bei dem historische Ereignisse, menschliche Identitäten, Dokumente, Worte, Buchstaben und Satzzeichen ihre Bedeutungsmacht und Eigenständigkeit verlieren; sie ist eine Situation, in der sich nichts zurückverfolgen lässt.



Ory Dessau Bild, Text, Archiv, Gesetz: Zu Wolfgang Plögers Film- und Videoinstallationen

BY ANY MEANS NECESSARY, 2013

Filminstallation; schwarzer Siebdruck auf 16-mm-Blankfilm; Loopsystem, Filmprojektor (16 mm); Maße variabel

film installation; black screen print on 16mm blank film; loop system, film projector (16 mm), variable dimensions

ausgestellt / exhibited: BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin; WÖRTER ALS TÜREN IN SPRACHE,

KUNST, FILM, Künstlerhaus, Halle für Kunst &amp; Medien, Graz (Ausstellungsansicht / exhibition view); BERLIN ARTISTS'

STATEMENT, BWA Katowice; SUPPOSED TO BE, Kunstverein Schloss Plön

Exponieren die späteren Filminstallationen die Struktur technologischer Repräsentation, um auf diese Weise auf die Struktur politischer Repräsentation zu reflektieren, so funktioniert die Videoinstallation *To the Point* im umgekehrten Sinne. Sie beutet politisch hochgradig aufgeladene Quellmaterialien wie die aufgezeichneten realen, letzten Worte zum Tode Verurteilter aus, um so aus einer verzerrten Perspektive auf den Mechanismus des filmischen Flimmerns – des Umschaltens zwischen gleißend hell projizierten Bildern und dunklen Projektionsflächen – anzuspüren. Anstelle der intermittierenden Bewegung zwischen Licht und Dunkelheit legt die Videoinstallation die dunklen Projektionsflächen und die hellen Kader der Filmprojektion übereinander. Sie verdreht die Mechanik der Filmprojektion und zugleich auch diejenige der verbalen Einschreibung. Statt nur als (formlose) Punkte kehren die vergrößerten letzten Punkte der Aussagen als schwarze Quadrate wieder, oder genauer: als repetitive Flimmersequenz eines einzelnen schwarzen Quadrats auf weißem Grund. Sie verweisen nun weder auf archivarische Information noch auf konventionelle Zeichensetzung, sondern vielmehr auf ein utopisches Ereignis in der modernen Kunstgeschichte: Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, um 1915, – ikonoklastische Ikone der abstrakten Malerei. Wie Malewitschs *Schwarzes Quadrat* ist auch Plögers von einem weißen Hintergrund umgeben. Als leisteten sie Malewitschs Credo Folge, eliminieren Plögers Filminstallationen alle ikonografischen Bilder, um so zum endgültigen Bild zu gelangen. Doch, darin im Widerspruch zum künstlerischen Projekt des Ersteren, gehen Plögers Filminstallationen nicht über die historische Wirklichkeit hinaus, sondern vermischen diese mit reinen Sinneswahrnehmungen; mit einer reichen Vielfalt an materiellen und immateriellen Elementen, Strukturen und Systemen, und mit unterschiedlichen Zeiten.

1 Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, Diaphanes, Zürich/Berlin, 2008



**TO THE POINT, 2009**

Installation; 945 Fotokopien (Xerox, DIN A4), Animationsfilm (Super 8); Maße variabel  
*installation; 945 copies (Xerox, A4), animation film (Super 8); variable dimensions*  
 ausgestellt / *exhibited*: TO THE POINT, Künstlerhaus Bremen; ABER SCHWARZ IST DOCH GAR KEINE FARBE, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf (Ausstellungsansicht / *exhibition view*); LIGHT CAMERA ACTION, Art Berlin Contemporary, Marshall-Haus; SUPPOSED TO BE, Kunstverein Plön

## Image, Text, Archive, Law: On Wolfgang Plöger's Film and Video Installations

Youssef Ishaghpour describes the cinematic image of Jean-Luc Godard as “a thought in motion” (*pensée en mouvement*).<sup>1</sup> Wolfgang Plöger's growing group of film installations corresponds to this definition. They are self-reflexive interventions in time and space, reevaluating the mechanism and material properties of film projection. The only problem we face when attributing them to this conception of the cinematic image is that Plöger's film installations do not produce moving sequences of legible-depictive-iconographic images. In fact, to a certain extent Plöger's practice is iconoclastic and governed by the desire to eliminate visual significance. His film installations are deconstructive operations that expose and reshape the structure and fabric of the filmic image. They confront us with the canonically standardized conditions of technological representation, which they radically modify and alter from within.

Film installations such as *By Any Means Necessary*, 2013, *A Resounding No*, 2013, and *Suspended Sentence*, 2014, provide a clear example of Plöger's modes of alteration. Here, the film stock transcends the projector. It is not pulled off one reel, threaded between the lamp and the lens, and then coiled onto a second reel, but extends out of the projector and into real space to become a living architectural element. The film stock in these installations emanates in space as an open, freestanding see-through partition that is divided into three vertical film loops and extends from floor to ceiling. It interacts with the architectural givens of the space in which it is erected, and strangely enough, with its transparency as well. The spatialization of the film stock reveals the transparency of the celluloid strip as a material quality that renders the transparency of the space in which it is positioned discernible, visible, perceptible.

For Plöger, the film stock is more than the transparent medium of the projected image, and the projector is more than an optical device with only one exclusive, lens-channeled output. Plöger distinguishes between the film and the projected imagery, between input and output. His film installations address the expected correlation between the printed imagery and the projected imagery as a historical, ideological construct; an arbitrary, and therefore changeable, convention. They deprioritize the projected image by rearranging

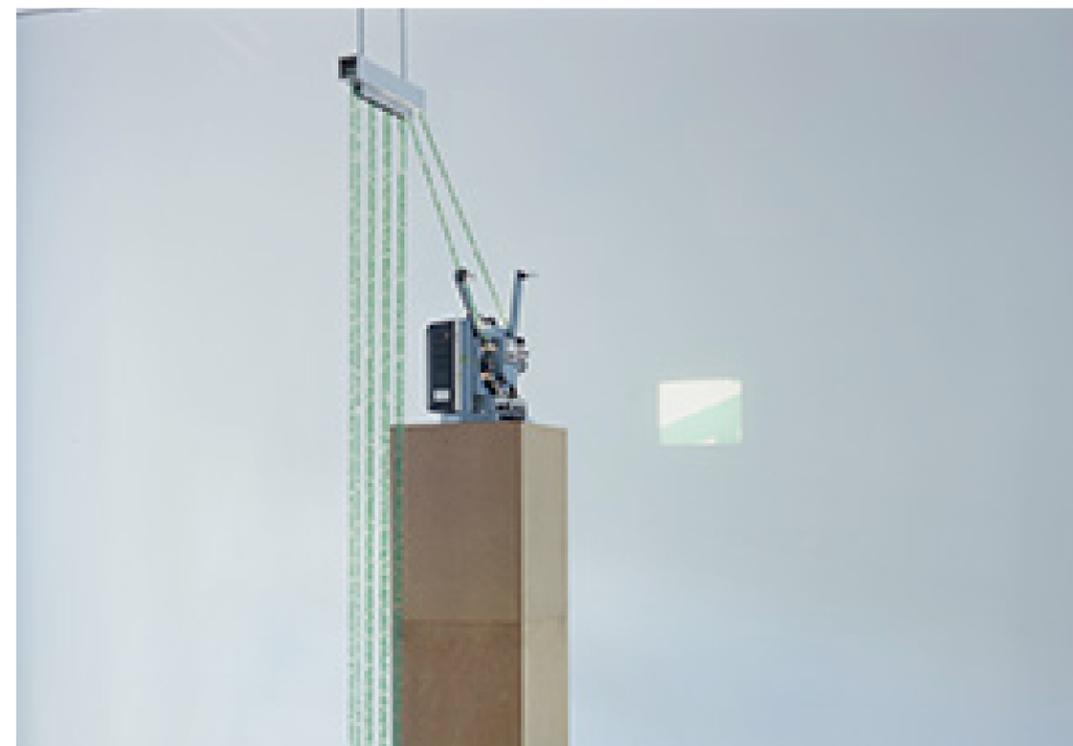
it as one output among others and recast the film stock as both input and output.

*By Any Means Necessary*, *A Resounding No*, and *Suspended Sentence* constitute the advanced stage of a process that Plöger initiated a decade ago with film installations such as *Last Statement*, 2007, and *Make No Mistake About This*, 2008. In the latter, three 16 mm projectors are placed on the floor in front of three different walls. Each of the projectors contains different film stock: a green film leader, a red film trailer, and a blank film. In conventional analog projection, the green film leader, the red film trailer, and the blank film are used for marking the points at which filmic imageries begin and/or end. The installation utilizes these marks to highlight the preconditions and aftereffects of projected images, of standardized technological representation. It shows us the images that precede and follow all other images.

In addition to its interest in the structure of the filmic image, *Make No Mistake About This* is also one of the first instances in which Plöger examines filmic materiality. The three film stocks in the installation reach out into space, carrying themselves from the floor level of the projectors up to the ceiling, where they wind around an existing pipe and gravitate back to the floor in a straight line. They outline three right-angled triangles drawn in space, broadening Plöger's practice toward an artistic context that includes experimental cinema and film installation, as well as post-Minimalist sculpture.

Instead of depictive iconographic imagery, Plöger's film stocks are filled with texts, both printed and handwritten. The film installations not only deconstruct the mechanism of visual representation, they also shake the underlying foundations of verbal signification,

Ory Dessau Image, Text, Archive, Law: On Wolfgang Plöger's Film and Video Installations





**A RESOUNDING NO, 2013**

Filminstallation; grüner Siebdruck auf 16-mm-Blankfilm, Filmprojektor (16 mm); Maße variabel  
*film installation; green screen print on 16 mm film stock, film projector (16 mm); variable dimensions*  
 ausgestellt / exhibited: BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

since Plöger's filmic texts can only be read directly from the moving film stock and become a flickering amorphous flow when projected. Plöger's filmic texts push language to the state of illegibility, unveiling its other side, its potential meaninglessness and incommunicability. The discursive framework of the works gains even more complexity in relation to the type of texts that the film installations incorporate. Plöger's filmic texts are transcriptions of historical last statements that were given by American inmates on death row. The installations extend their final last statements beyond the historical execution event they were originally followed by and incorporate them into the repetitive cycle of the projection. They unleash the stored records of these final statements from the dead place and time of the archive and revive them in the here and now of the display.

When activated by the last words of real death row inmates, Plöger's operation of deconstructing the structure of visual and verbal representation undergoes politicization. It emerges as a reflection on unrepresented or underrepresented populations of imprisoned males and females who were excluded from society and life. The film installations amplify and publicize the voices of the inmates whose last statements they release into space, but at the same time these last words are silenced and obscured when they are turned into an illegible projected flow, demonstrating how the mechanisms of representation (whether visual, verbal, or political) engage in the distortion and transformation of the original messages they are fed by. But still, Plöger's act is ambiguous. It redeems the voice of the unrepresented from obscurity while obscuring it once again. The movement to and from the obscurity of the death row inmates situates Plöger's film installations in the proximity of one of the fundamental traits of modern penalty systems, in particular the modern death sentence. Unlike premodern forms of execution that took place in the middle of the city as a massive spectacle, modern forms of penalty are exercised outside the scope of the public sphere. They are publicly invisible, and in this sense obscure. Their public obscurity is one of the means by which modern state authorities

guarantee that the isolated convict internalizes the punishment and the law it stems from in an intimate manner while they intrude into the inner layers of his or her body and soul. The final statements that comprise the installations are an expression of the permeation of the modern state law into the most private moments of the convict, before being executed. As part of the intervention of the vertical film loops in architectural space, these statements transcend the status of documents and function as materialized, mechanized texts that move along the body of the viewer like an insistent creaturely memory. Under these circumstances, the action of reading them amounts to a performance-like physical experience, continuously echoing the actual execution they were followed by in the first place.

Ory Dessau Image, Text, Archive, Law: On Wolfgang Plöger's Film and Video Installations



**UNTITLED (BARCELONA), 2001**

Filminstallation; Filmschleife (Super 8), Filmprojektor, Diaprojektor, Tisch; Maße variabel  
 Der gezeigte Film ist als Endlosschleife montiert. Sie durchläuft einen Filmprojektor und wird auch durch das Fenster eines Diaprojektors geführt, der auf der anderen Seite des Tisches steht. In der Diaprojektion erscheint das Filmmaterial in seiner Aneinanderreihung von Einzelbildern und kontrastiert die filmische Projektion auf der gegenüberliegenden Wand.  
*film installation; film loop (Super 8), film projector, slide projector, table; variable dimensions*  
 The film shown is an endless loop. It runs through a film projector and is also fed past the window of a slide projector placed on the other side of the table. In the slide projector, the film material appears in its sequence of individual images and contrasts against the film projection on the opposite wall.  
 ausgestellt / exhibited: HOT SPOTS, Stella Lohaus Gallery, Antwerpen / Antwerp; SCENE MISSING; Galerie Thomas Schulte  
 (Ausstellungsansicht / exhibition view); INHERITED LIES, Georg Kargl Box, Wien / Vienna

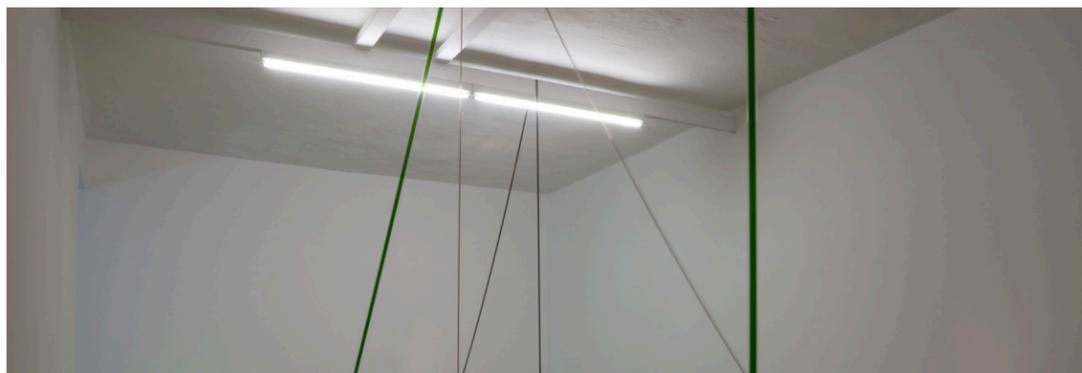
By foregrounding the suppressed elements of film projection, verbal signification, and political representation, Plöger creates an analogy between different mechanisms. The analogy between aesthetics, politics, and technology is essential to Plöger's practice and runs throughout his entire body of work, where the conditions of

artistic production are explored in juxtaposition to the conditions of being subjected to juristic state law. A minor, yet persistent and assertive example of this is the artist's live streaming from his studio in Wedding, Berlin. Since 2002, a small webcam attached to the ceiling has been streaming a 24/7 live feed of his studio on the homepage of his website (wolfgang-ploeger.com). While in the studio, the artist becomes a sort of monitored inmate in a kind of prison cell. Plöger's live streaming links his after-hours time outside the studio to the work produced inside the studio, overcoming oppositions such as active/passive and subject/object.

In 2009 Plöger presented the installation *To the Point*. It developed out of a selection of four hundred documented final statements that the artist found on the website of the Texas Department of Criminal Justice and had been collecting over the course of twenty years. The four hundred final statements represent four hundred individuals who were executed in the state of Texas between the 1980s and the early 2000s. Plöger extracted the last word and the last full stop from each of them. They were then photocopied and enlarged onto 845 sheets of A4 paper, which were then mounted within a grid configuration over the walls of the exhibition space. During the process, each period was also filmed with a Super 8 camera and integrated into a sequence of four hundred dots, from which a flickering animation film was created. The film was subsequently digitized and eventually displayed in the form of a video installation in a separate, adjacent space.

*To the Point* emphasizes Plöger's ambiguity toward the notion of the archive, intimating the self-contradictory position the film installations will occupy in regard to archival records a few years later. On the one hand, the installation embeds archival information within the fabric of life, exploding it in the space of the present as if refusing to put the past in the past. On the other hand, it turns the archive against itself. The installation is neither revealing nor informative; it is a performance of declassification and dedifferentiation, where historical events, human identities, documents, words, letters, and punctuation marks lose their signifying power and distinctness; it is a situation in which nothing can be traced back.

If the later film installations expose the structure of technological representation to reflect on the structure of political representation, the video installation in *To the Point* operates the other way around.



#### MAKE NO MISTAKE ABOUT THIS, 2008

3-teilige Filminstallation; handschriftlicher Text auf 16-mm-Filmrollen (grüner Filmvorspann, roter Filmnachspann, invertierter Blankfilm), 3 Filmprojektoren (16 mm); Maße variabel

three-part film installation; handwritten text on 16 mm film stock (green film leader, red film trailer, inverted blank film), 3 projectors (16 mm); variable dimensions

ausgestellt / exhibited: IT CAN START WHENEVER YOU WANT, westlondonprojects, London; GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT, KW Institute for Contemporary Art, Berlin (Ausstellungsansicht / exhibition view); ON THE SCENE:

JASON LAZARUS, WOLFGANG PLÖGER, ZOE STRAUSS, Art Institute of Chicago

Ory Dessau Image, Text, Archive, Law: On Wolfgang Plöger's Film and Video Installations

It exploits politically charged source materials as the documented final statements of real death row inmates in order to allude to the mechanism of the filmic flicker—the switching between bright projected images and dark screens—in a distorted way. Instead of an intermittent movement between light and darkness, the video installation superimposes the dark screens and bright frames of film projection one on top of the other. It twists the mechanism of film projection and also of verbal inscription. Rather than (formless) dots, the enlarged last periods reappear as black squares, or more accurately, as a repetitive flickering sequence of a single black square on a white background. They are no longer an index of archival information nor of conventional punctuation, but of a utopian event in modern art history: Kazimir Malevich's *Black Square*, circa 1915, the iconoclastic icon of abstract painting. Like Malevich's *Black Square*, Plöger's black square is surrounded by white margins. As if following Malevich's creed, Plöger's film installations eliminate iconographic imagery in order to obtain the ultimate image. However, contrary to Malevich's artistic project, Plöger's film installations do not exceed historical reality but intermix it with pure sensations; with a variety of material and immaterial elements, structures and systems, and with different times.

1 Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of a Century*, Berg Publishers, Oxford/New York, 2005





**TO THE POINT, 2009**  
Ausstellungsansicht / exhibition view: ABER SCHWARZ IST DOCH GAR KEINE FARBE, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

ext. Archive, Law: On

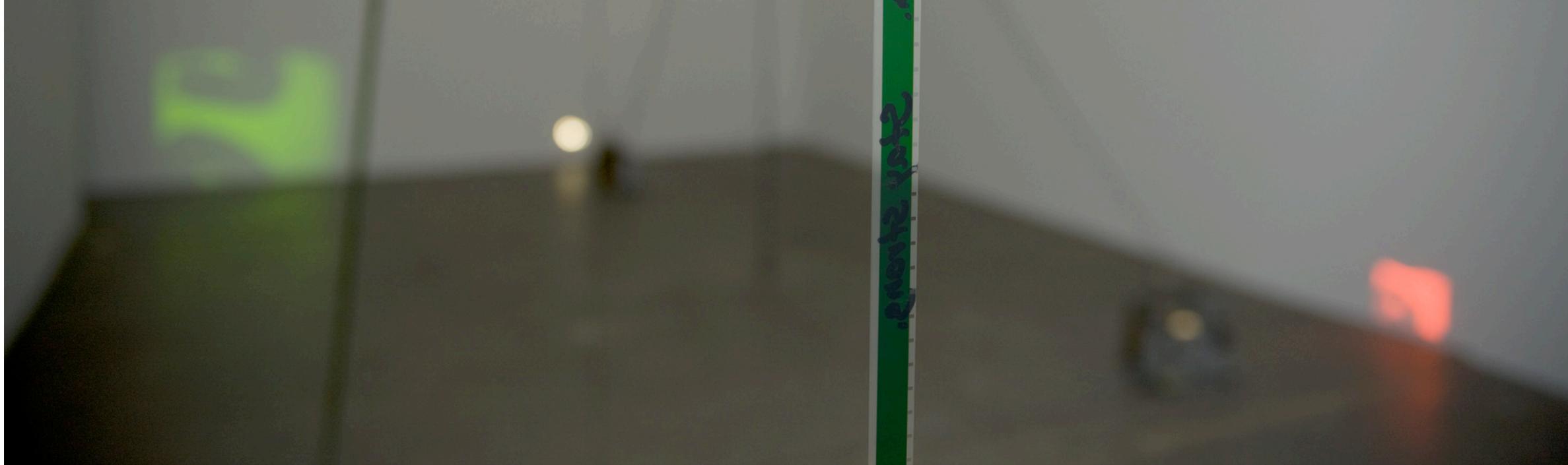




**TO THE POINT, 2009**  
Ausstellungsansicht / *exhibition view*: TO THE POINT, Künstlerhaus Bremen

ive, Law: On Wolfg





**MAKE NO MISTAKE ABOUT THIS, 2008**

Ausstellungsansicht / *exhibition view*: GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT, KW Institute for Contemporary Art, Berlin

Plöger's Film and Video Ins





**SUSPENDED SENTENCE, 2014**

Filminstallation; blauer Siebdruck auf 16-mm-Blankfilm; Loopsystem, Filmprojektor (16 mm); Maße variabel  
*film installation; blue screen print on 16 mm blank film; loop system, film projector (16 mm), variable dimensions*  
ausgestellt / exhibited: TEXTE IN DER KUNST, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna (Ausstellungsansicht / exhibition view);  
SUSPENDED BY OURSELVES, L40, Berlin

Video Installations





**SEE YOU ON THE OTHER SIDE, 2009**

3-teilige Filminstallation; handschriftlicher Text auf 16-mm-Filmallongen (invertiert, s/w), 3 Filmprojektoren (16 mm); Maße variabel  
*three-part film installation; handwritten text on 16 mm green film leader (inverted, b/w); loop system, 3 film projectors (16 mm); variable dimensions*

ausgestellt / *exhibited*: DEPT OF CORRECTIONS, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf





### AMERICAN TYPEWRITER #6, 2013

Installation; Videoprojektion, Brett; Maße variabel

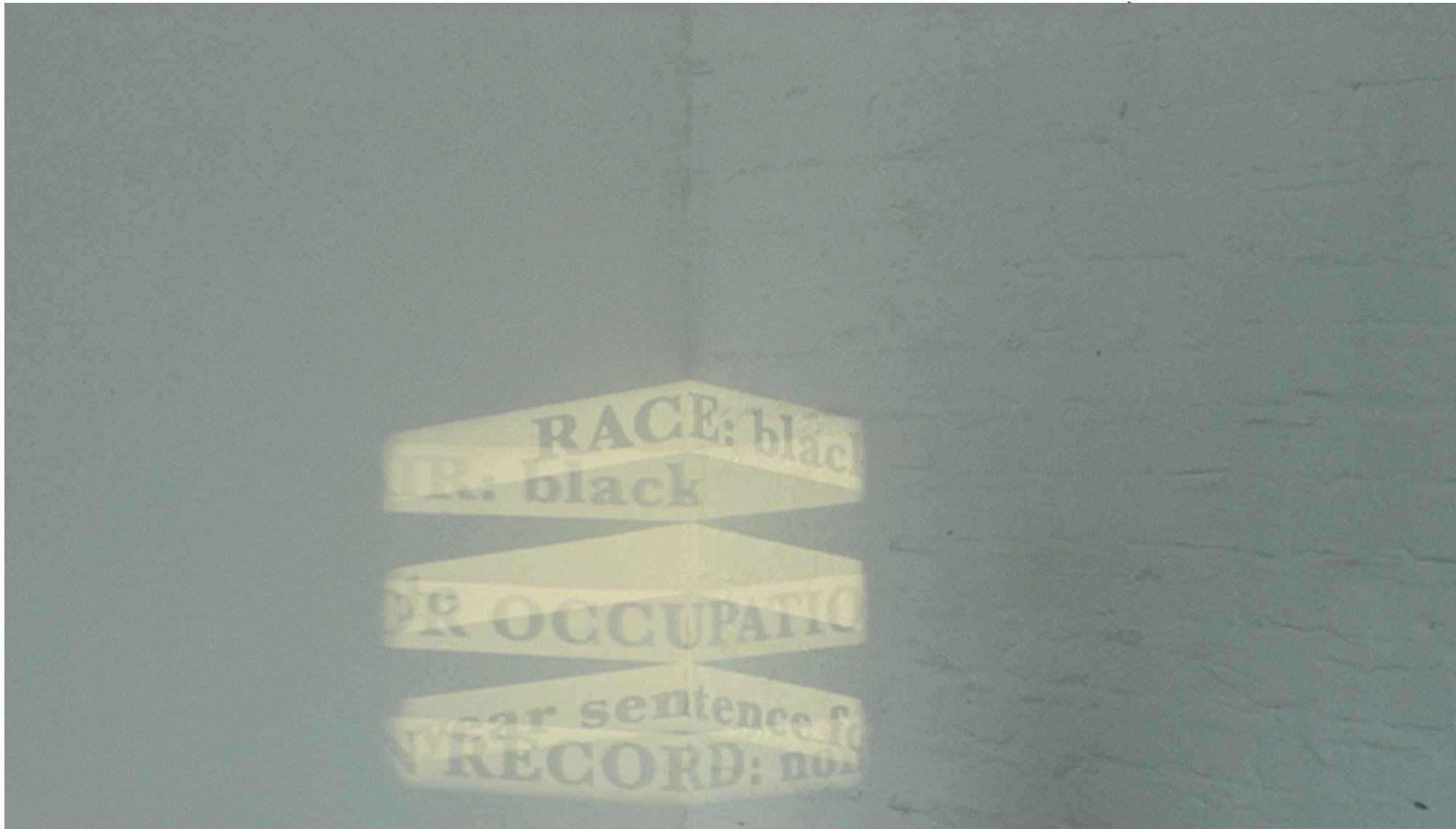
Zuweisung und Anerkennung einer Position innerhalb gültiger Hierarchien sind ein wesentliches Merkmal der disziplinierten Gesellschaft. Soziale Strukturen und eine Architektur, die diesen Strukturen entspringt, sind ihre prägenden Faktoren. Wolfgang Plöger führt darüber einen vielschichtigen Diskurs. In seiner Serie *American Typewriter* verarbeitet er Informationen aus den frei zugänglichen Akten amerikanischer Strafgefangener. Er erfasst Körpergrößen, Haarfarben und andere individuelle Merkmale der Häftlinge, überführt sie auf Filmstreifen und projiziert dieses Material als endlos laufende, raumbezogene Textbänder. Zentrierung, Dezentrierung, Spiegelung, Überlappung und parallele Ausrichtung etc. sind dabei Stilmittel, die auf das besondere Wechselspiel zwischen Menschen und den Räumen, die auf sie wirken, Bezug nehmen. *American Typewriter #6* ist eine Projektion personenbezogener Daten von Häftlingen in den öffentlichen Raum hinein. Als passgenaue Projektionsfläche dient ein einfaches, ungehobeltes Brett. Es ist lose an eine Wand gelehnt und ebenso leicht verrückbar wie zu entwenden. (Presstext / Wolfgang Schöddert)

*site-specific installation; video projection, wooden panel; variable dimensions*

*Assigning and acknowledging a position within existing hierarchies are key characteristics of a disciplined society. Social structures and an architecture that emerges from these structures are its defining factors. Wolfgang Plöger engages in a multi-layered discourse around these issues. In his series of works American Typewriter, he processes information from the freely accessible files of American prison inmates. He gathers the body size, hair color, and other individual characteristics of the inmates, transfers this information to film strips and projects the resulting material as infinite ribbons of text in a room. Centering, decentering, reflection, overlapping, and parallel projection are stylistic methods that refer to the special interaction between people and the spaces that have an impact on them. American Typewriter #6 is a projection of prisoners' personal information into public space. For a custom-fit projection surface, he uses a simple, unplaned wooden board that is merely leant against the wall, so it can easily be moved or removed. (press release / Wolfgang Schöddert)*

ausgestellt / *exhibited*: AMERICAN TYPEWRITER, Loge, Berlin

s Film and Video Installations





#### AMERICAN TYPEWRITER #4 (STUDIO VERSION), 2012

2-teilige Filminstallation; 2 übereinander liegende Projektionen (Super 8), Endlosschleifen, Gestell; Maße variabel

Die Erhebung und Systematisierung personenbezogener Daten im 18. Jahrhundert war die Grundvoraussetzung für die Entwicklung zahlreicher Humanwissenschaften (Psychologie, Soziologie etc.). Kombiniert mit frühen fotografischen Porträts erlaubten diese Daten im Jahr 1884 die Einrichtung einer ersten Verbrecherkartei durch den französischen Kriminalisten Alphonse Bertillon, die sehr rasch auch von der britischen und amerikanischen Polizei übernommen wurde. In seiner Videoinstallation *American Typewriter #4* bringt Plöger genau diese Daten einer Gruppe zum Tode verurteilter Gefangener in ein geschlossenes räumliches System, deren standardisierte Erhebung und Archivierung überhaupt erst zu einem vermeintlich objektiven Wissen über das Subjekt geführt haben. Die den Körper der Gefangenen einschließende Zelle findet in der Endlosschleife des filmischen Panoptikums eine irritierende Resonanz. (Daniel Marzona)

*two-part film installation; 2 overlapping film projections (Super 8), continuous loops, pedestal; variable dimensions*

*In the 18th century, the survey, filing and systematization of personal data was the precondition for the development of the human sciences (psychology, sociology, etc.). Combined with photographic images this data also allowed the establishment of the first criminal identification system invented by the French criminalist Alphonse Bertillon in 1884 which was soon adopted by the English and American police. For his video installation American Typewriter #4 Plöger uses this still unchanged, standardized method to categorize the personal data (name, height, weight, eye color, etc.) of several inmates. The closed-circuit installation of endless film loops of data evokes a kind of cinematic panopticum in which the confinement of the prisoners' bodies silently resonates. (Daniel Marzona)*

ausgestellt / exhibited: BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin; WORDSWORDSWORDS, Gallery Sofie van de Velde, Antwerpen / Antwerp

Ory Dessau Image, Text, Archive, Law: On Wolfgang Plöger's Film and Video Installa

#### DER AUTOR / THE AUTHOR

Ory Dessau lebt in Berlin und ist freier Kurator und Schriftsteller. Er hat u. a. mit dem Tel Aviv Museum of Art, der Neuen Nationalgalerie Berlin und dem SMAK in Gent zusammengearbeitet. Zu Dessaus Ausstellungen zählen beispielsweise Zvi Goldsteins *Distance and Differences*; Moshe Gershunis *No Father No Mother* (mit Udo Kittelmann als Ko-Kurator) und *Sculptures, Photographs and Videos* von Gregor Schneider. Seine Texte werden regelmäßig in diversen Kunstmagazinen wie *Frieze*, *Art Review*, *Flash Art* oder im *Cura Magazine* veröffentlicht. Dessau hat bereits mehrere Monografien herausgegeben, zuletzt *Stanislaw Fijalkowski: Before and after Abstraction* (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016).

*Ory Dessau lives in Berlin and works as an independent curator and writer. He has worked with the Tel Aviv Museum of Art, the Neue Nationalgalerie Berlin and the SMAK in Ghent, among others. His exhibitions include Zvi Goldstein's Distance and Differences, Moshe Gershuni's No Father No Mother (co-curated by Udo Kittelmann) and Sculptures, Photographs and Videos by Gregor Schneider. His texts are regularly published in various art magazines such as Frieze, Art Review, Flash Art and Cura Magazine. Dessau has also published several monographs, most recently Stanislaw Fijalkowski: Before and after Abstraction (Walther König, Cologne, 2016).*

## Occupying Plöger's Library

Es scheint verlockend, sich das Eingabefeld der Suchmaschine als ein auf hoher See ruhendes Schiff vorzustellen, als rettendes Leuchtfeuer in der Grenzenlosigkeit des Netzwerks. Das Suchfenster scheint auf die Gewaltigkeit alles überhaupt Verfügbaren zu deuten. Doch verbirgt sich in seiner Stille eine nur angedeutete Aufforderung – eine Frage (Was ist...?), die auch ungesehen da ist, ist der Computerbenutzer doch bereit zu geben, zu empfangen, zu deuten. Kaum ist der Button angeklickt, erscheinen sofort Antworten (das ist passiert, er sieht so und so aus), aber hier weiter zu gehen – die Suchergebnisse zu durchforsten, sich nicht mit dem allzu schlichten Genießen des „Das ist...“ zu begnügen –, bedeutet, sich auf ein Ringen mit dem Ordnungsdenken einzulassen. Suchergebnisse scheinen der Welt vorderhand eine gewisse Ordnung zu geben, eine Neuordnung, durch die Beziehungen zwischen Dingen skizziert werden. Taxonomie, Arrangement und Präsentation verhelfen uns zu einem gewissen Verständnis. Und zugleich mit diesen Beziehungen kommen auch Hierarchie, Bevorzugung, Beliebtheit und Existenz ins Spiel. Was nicht auf der ersten Ergebnisseite erscheint, existiert vielleicht gar nicht.

Eine Suchmaschine zu nutzen ist also potenziell eine politische Handlung oder eine Handlung, die auf das Politische verweist. Mindestens legt die Suchanfrage bestimmte Strukturen offen. Beziehungen treten zutage. Bewusst oder automatisiert, es wurden Entscheidungen getroffen (dies kommt zuerst, jenes zuletzt). Wo es eine Ordnung gibt, finden sich auch Kontrolle, Macht und Einseitigkeit. Bei der Ordnung der Dinge erscheinen Ähnlichkeit und Äquivalenz demjenigen/derjenigen als geeignete Verfahren, der/die die Welt verstehen will. Gebe ich zum Beispiel „Vladimir Putin“ in die Suchmaschine ein, dann bekomme ich gleich tausende Bilder des Machthabers geliefert. Alle diese Bilddateien unterscheiden sich voneinander, doch haben sie immerhin einen gemeinsamen





THIS IS\_MYVIEW; IMAGE SEARCH LIBRARY #83-87, 2017  
 Ausstellungsansicht / exhibition view: AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein

Zusammenhang im Umfeld meiner Anfrage; sie entstehen um eine Sache herum. Diese Bilder werden (durch den Algorithmus, den unsichtbaren Vermittler) zusammengebracht, um mir etwas zu zeigen, das der gesuchten Sache ähnlich sieht, doch in der Ungewissheit der finalen Verknüpfung (Welches spezifische Bild brauche ich wirklich?) wird man alleingelassen. Der letzte Arbeitsschritt bei der Konstruktion von Bedeutung bleibt dem/der Computerbenutzer/in überlassen; hier kommt nun seine/ihre Handlungsmacht mit ins Spiel. In diesem Haufen diversester Ähnlichkeiten vermag er/sie Muster zu erkennen, sucht nach der Ausnahme von der Regel und kann letztlich seinem/ihrer eigenen Gang durch die Anordnung der Ergebnisse Genüge tun. Bei der Erfassung des Diskurses liefert die Suche selbst den Kontext für das Verständnis.

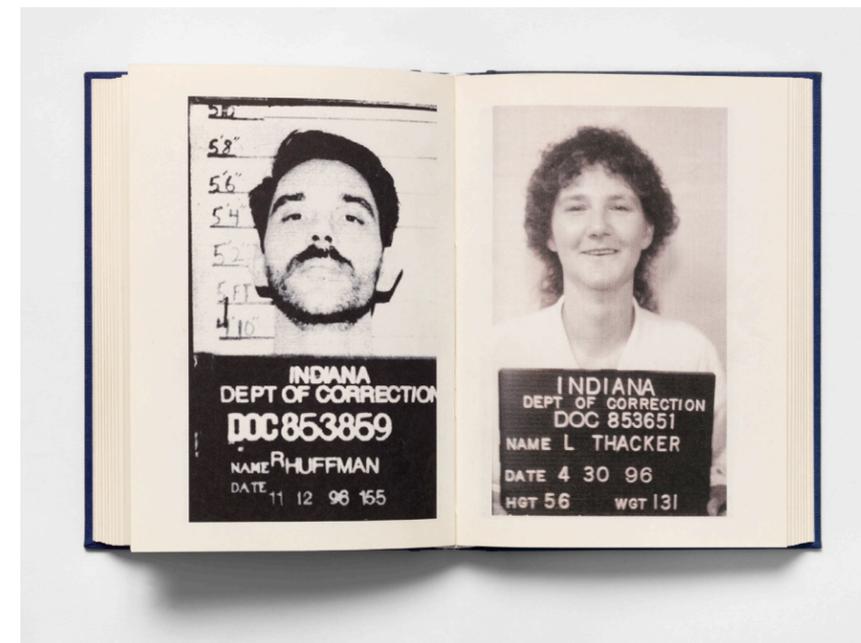
Diese Anhäufung wirkt vertraut, da sie Recherchen althergebrachter Art ähnelt. Das Durchsuchen einer Ansammlung verschiedenartiger Materialien erinnert an das Herumstöbern in der Bibliothek, dem Sichversenken in ein Archiv, man ist zufrieden mit dem Territorium (diese Bilder genügen meinen Anforderungen), während man nach neuen Beziehungen Ausschau hält (Warum ist das hier?). Dieses Überfließende, dieser Workflow (die Aufforderung, die Anfrage, die Anordnung einer Auswahl) ermuntert einen zum immer wieder erneuerten Aufbau von Beziehungen. Recherche. Das ist aktives Arbeiten. Als nie Zufriedener muss der/die Benutzer/in diese Grundverbindungen immer wieder aufs Neue knüpfen, jedes Mal, wenn er/sie das Archiv aufsucht.

Bei näherer Beschäftigung mit der Entwicklung des Eingabefensters auf der Google-Suchseite erweist sich diese Einladung als flüchtig. Als die Suchmaschine 1998 gestartet wurde, erhielt man noch klare Anweisungen: Außer dem Satz „Search the web using Google!“ gab es da das Eingabefenster und einen Button. Bald darauf begegneten die Benutzer/innen bereits dem Netz des Quantitativen: „Search 1,610,476,000 webpages“ („Durchsuchen Sie 1.610476.000 Webseiten“), was so klang, als handle es sich bei diesen Seiten um einzelne Blätter in Aktenschränken; das Unglaubliche daran, dass da Ergebnisse geliefert wurden, steigerte sich nochmals erheblich, als auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf das ungeheure Ausmaß (und die Genauigkeit) der zu bewältigenden Aufgabe gelenkt wurde. Bis zum Jahr 2001 war diese direkte Handlungsaufforderung vollkommen verschwunden, die Unermesslichkeit wurde durch die

Konzentration auf Details abgelöst: oberhalb des Eingabefensters erschienen damals vier Tabs, die mit „Web“, „Images“, „Groups“ und „Directory“ beschriftet waren. Die Tabs waren ungefähr sechs Jahre da. 2007 wurden sie durch ein leeres Eingabefenster mit einem einzigen Button ersetzt, der mit „Google Search“ beschriftet war, eine Form, die sich bis zum heutigen Tag erhalten hat; die Sortierung und Verfeinerung der Suchergebnisse erfolgt nun erst nach ihrer Lieferung. Natürlich fungiert inzwischen bei den meisten Webbrowsern die Eingabeleiste für URLs ebenfalls als Suchfenster, ohne dass irgendeine Aufforderung damit verbunden wäre – die absichtliche Entscheidung, die Suchfunktion direkt in die URL-Leiste einzubauen, soll wohl auf die Identität von Suchmaschine und Netz hindeuten.

Mit dem Verschwinden der für sich stehenden Suchfunktion hat sich aber noch ein weit bedeutsamerer Wandel ereignet: An die Stelle des blinkenden Cursors – als Aktivitätsanzeige – tritt eine zuhörende Stimme, die außerhalb des Desktop-Kontextes zu pointierteren Ergebnissen kommt. Diese Stimme heißt bei Amazon „Alexa“, bei Google gibt es „Google Home“, bei Apple „Siri“ – sie alle sind untrügliche Zeichen für eine Entkopplung der Suche vom

Paul Soulellis Occupying Plöger's Library



DEATH ROW, IMAGE SEARCH LIBRARY #1, MAY 19-22, 2003  
 Tintenstrahlruck auf Munken Print, Fadenheftung, Leineneinband, Prägeschrift, Band 1-3  
 inkjet on Munken Print, thread stitching, cloth binding, embossed letters, volume 1-3

Computer-Desktop, und was wir mit dieser Trennung verlieren, ist unsere weiter gefasste Auffassung vom Archiv. Anstelle einer Auswahlliste von unterschiedlichen Ergebnissen liefert die Data-Fassung die von einer Stimme vorgetragene, auf Anfrage verfügbare Antwort. Wir sind im Begriff, diese Helfer in jedes Werkzeug, jede Oberfläche, jeden Raum hineinzupacken, wo sie auf unsere Fragen lauschen sollen. Der Neuheitscharakter der Handlungsauf-

forderung „Search the web using Google!“ erscheint heute seltsam; er hat sich vollständig in Luft aufgelöst, ist zur Normalsprache naturalisiert. Die Suche als diskrete Operation zwischen Benutzer/in und Computer wird schon bald ganz ausgedient haben.

Mit dieser Veränderung geht eine gewisse Nostalgie einher. Die direkte, unkomplizierte Präsentation des Archivs aus dem Web in gedruckter Form scheint auf einen historischen Augenblick irgendwo zwischen der Erfindung des Internets und der gerade im Gange befindlichen Auflösung der Suchfunktion zu verweisen. Um das Jahr 2010 waren Künstler/innen zu einer Fetischisierung der aktiven Sucharbeit und der Akkumulation von Suchergebnissen gekommen, indem sie diese verlangsamten – was bedeutete, dass sie diese im Rahmen von Künstler/innen-Publikationen drucken ließen. Das 2013 gegründete Projekt *Library of the Printed Web* versucht, um diese Art der Praxis herum ein kuratorisches Narrativ zu konstruieren. Publikationen, in denen Daten aus Google Maps, Books, Street View oder Images (wie auch aus Plattformen Flickr, Wikipedia, Facebook, Twitter usw.) eine materialisierte Form erhielten, wurden in diese Sammlung hineinkuratiert. Die *Library of the Printed Web* präsentierte Künstlerinnen und Künstler wie Jon Rafman, Clement Valla, Andrew Norman Wilson, Doug Rickard, Mishka Henner, Joachim Schmid und Penelope Umbrico, die gehaltvolle Werke einer Aneignungskunst entwickelten, der es um Suchen, Browsen und Sammeln ging. Die Auswirkung dieser Künstler/innen auf die Fotografie war gewaltig, wurde doch der Computer-Desktop zu einer neuartigen Kamera, mit der (mittels Screenshots) Big Data momentweise zum Einhalten gebracht werden konnte. *Search, Compile, Publish* war mein eigener Versuch, diesen Augenblick in eine vertraute Taxonomie künstlerischer Methodiken aufzugliedern, die Daten auf der gedruckten Seite performten, wie zum Beispiel Jagen, Aufgreifen und Auslöschen. Ähnliches wurde in Literatur und Dichtkunst umgesetzt. Kenneth Goldsmiths öffentlicher Aufruf zur Teilnahme an seiner Ausstellung *Printing Out the Internet* in Mexico City war wohl eine Art Höhepunkt, selbst dann noch, als dies uns, die kollektiven Computerbenutzer /innen, in die Überschussproduktion digitaler Kultur als Kapital einbezog. Lange bevor diese Nostalgie in irgendeiner Form greifbar war, begann Wolfgang Plöger bereits mit dem Ausdruck des Internets; Plöger ist der allererste „printed web“-Künstler. Schon 2003 begann er, einzelne Wörter, Sätze, Namen und Daten mit Hilfe von Google Image Search in Buchobjekte umzuwandeln. Er konstruiert seine Narrative, indem er riesige Bildersammlungen zusammensucht, sie auf Druckseiten zusammenbringt und zu Büchern mit begrenzter



THIS IS\_THE RIGHT HAND UP; IMAGE SEARCH LIBRARY #18, #20-61, 2013  
Ausstellungsansicht / exhibition view: BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

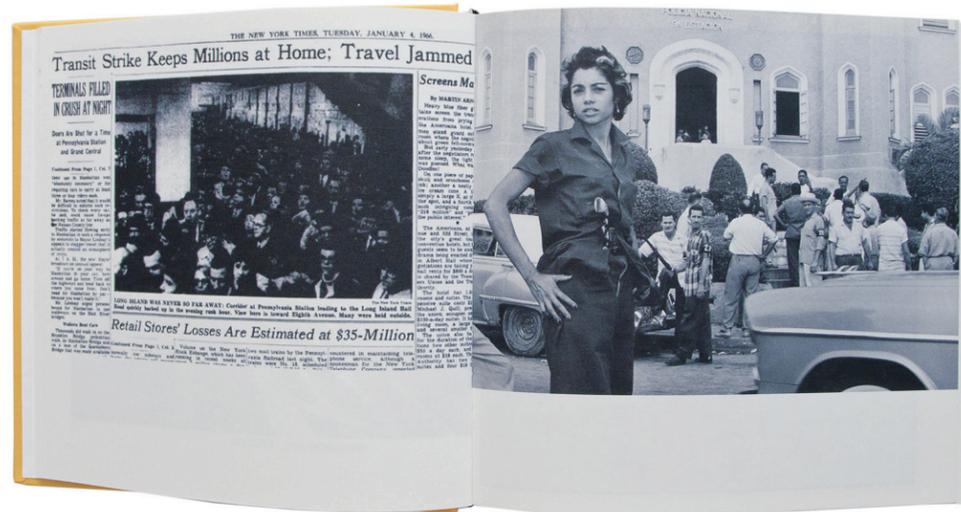
Paul Soulellis Occupying Plöger's Library

Auflage binden lässt. Zehn Jahre lang stellte er auf diese Weise einige wenige Bücher her. 2013 waren es dann schon 42. Heute sind es 89. Worum geht es bei diesem Projekt? Ist es ein Archiv? Möglich, aber dann ist es zugleich auch eine Timeline, eine Bibliothek, eine Collage, eine Enzyklopädie, ein Atlas, ein Netzwerk und eine Performance. Es könnte sich um eine Art verlegerische Tätigkeit handeln; tatsächlich zeichnet sie Plögers künstlerisches Arbeiten über einen Zeitraum von 16 Jahren nach. Diese Sammlung gleicht einem Spiegel, und manchmal erscheint sie auch wie ein Raum. Plögers Bibliothek ist ein heterotopischer Ort, der das Reale katalogisiert. Die *haecceitas* (das „Dieses-Sein“) des Google-Suche-Buchobjekts deutet darauf hin, dass Plögers Bibliothek sowohl wirklich als auch unwirklich ist, sowohl ein Ort spezifischer Bedeutung als auch ein offenes Territorium, auf dem Autor/innen, Ereignisse und Orte außerhalb der Bibliothek neu gemischt werden können.

Plögers Bibliothek umfasst acht Abteilungen, sieben von ihnen weisen in ihren Bezeichnungen den Teilsatz „this is“ auf. Als Sammlung von Akkumulation scheint seine Bibliothek direkt auf die Präsentation von Materialität hinauszulaufen. Die 43 Bücher mit dem Titel *this is / the right hand up* zeigen Diktatoren, Politiker und Aktivisten wie Hosni Mubarak, Mao Zedong und Malcolm X. Insgesamt gesehen bilden sie ein perfektes Beziehungsgeflecht, eine Namensliste von Machtfiguren, die der Produktion von Bedeutung in der physischen Form der Bibliothek selbst einen neuen Raum schafft. Zwar wird hier die Suchanfrage aufgewertet, doch bleibt sie letztlich unbeantwortet.



Putin, Eagle, Nasser. Obama, Kennedy, Atatürk. Wie eine sonderbare Enzyklopädie skizziert auch Plögers Bibliothek einen heterotopischen Raum, einen instabilen Gegen-Ort, der zwar ein Spiegelbild unserer Welt ist, dabei allerdings auch ein normales Verstehen von Beziehungen zwischen Begriffen und Bildern erschwert. Als „anderer Raum“ transponiert die heterotopische Bibliothek einen Raum in einen anderen. Plögers Bibliothek ist in dieser Hinsicht seltsam – sie überträgt die Politik der Netzsuche (Anordnung, Hierarchie) in einen poetischen Index, der sich im physischen Raum befindet. Es ist eine Bibliothek der unbegrenzten Beziehungsmöglichkeiten. Die Machthaber sind hier, und sie verweisen nicht einfach auf irgendeine Lesart ihres Wesens, wie es in der realen Welt vorkommt, sondern aufeinander – und auf uns. Sie irritieren uns. Wie sind diese Bilder angeordnet? Die Bücher zeichnen die Reihenfolge der Suchergebnisse an einem spezifischen Datum auf; Plögers Bibliothek ist verwirrend in ihrer Strenge (und schön in ihrer Einfachheit). Sie lädt zum Um-ordnen ein: rationale Algorithmen im Netz weichen der Poesie im physischen Raum. Man erkennt bekannte Ordnungsstrukturen, die in den Behälter des Buches eingefaltet sind, doch lässt die modulare Struktur der Bücher als Einheiten innerhalb einer Sammlung neue Mischungen, neue Paarun-



JAN 4TH, 1966, IMAGE SEARCH LIBRARY #68, SEPTEMBER 15, 2016  
Tintenstrahldruck auf Design Offset, Fadenheftung, Leineneinband, Prägeschrift, Band 1  
inkjet on Design Offset, thread stitching, cloth binding, embossed letters, volume 1

gen und den Zufallscharakter des Web-Browsers selbst aufscheinen. Wir sehen unser Bild in Plögers Bibliothek widergespiegelt, aber es steht Kopf – eine unmögliche Versöhnung zwischen der Vertrautheit dieses Bildes (Das ist, Das ist passiert) und der Unwirklichkeit (und Jetztheit) der Bibliothek als nicht fassbarer Zusammenarbeit von Mensch und Maschine, als Fabrikation. Eine nicht endende Konstruktion und Dekonstruktion von Sprache, während Ordnung und Organisation zusammenbrechen.

In einer jüngeren Serie beziehen sich Plögers Suchanfragen auf bestimmte Kalenderdaten (4. Januar 1966, 10. März 1978, 16. November 1982...). Die zwölf Bücher sind wie von innen nach außen gestülpte Bilder von On Kawara, die zugleich das Faktische der Zeitung (Information) mit der abstrakten Konstruktion der Zeitangabe (gemaltes Bild) aufweisen. Durch die im Netzwerk gegebene Akkumulation miteinander verknüpfter Bilder visualisieren und materialisieren sie eine eigene Zeitvorstellung. Mit der Entscheidung, die Bilder voneinander zu isolieren und einzeln zu präsentieren, eines pro Seite, veranlasst Plöger uns dazu, unseren Kontextbegriff zu überdenken. Die Bedeutung jedes Einzelbilds vibriert im je eigenen weißen Raum, dabei reagieren die Bilder in jeder Strecke und in dem Raum zwischen ihnen von Seite zu Seite immer paarweise. Von Buch zu Buch sprechen diese Bilder über die ganze Bibliothek hinweg, wie ein transitorisches, von Stimmen getragenes Beziehungsnetz, das nur in der kollektiven, kuratorischen Präsentation von Websuche-Objekten zugänglich ist.



On Kawara, canvases from the 'Today Series' (1966–2014)

Paul Soulellis Occupying Plögers's Library

Der Wert des ausgedruckten Internets liegt nicht mehr auf der Ebene des Werks irgendeines Einzelkünstlers. Das ausgedruckte Internet ist heute ein historisches Archiv im Archiv, ein Beziehungszusammenhang zwischen Veröffentlichungen, die eine Art rhizomatisches Geflecht des frühen Internets mit seiner Offenheit und seinen weit verstreuten Wurzeln und Verbindungslinien konserviert. Das ausgedruckte Internet ist heute eine eingefrorene Momentaufnahme kurz vor der völligen Auflösung der Suchfunktion, was an einen bestimmten Zeitpunkt erinnert, als wir erstmalig den Berührungskontakt mit dem Archiv verloren, uns aber immer noch an seiner Visualisierung erfreuen konnten.

Es ist keine einfache Aufgabe, den Konsum von Bildern oder Begriffen im digitalen Raum zu bremsen, ob sie nun gedruckt sind oder nicht. In Plögers Bibliothek ist das Suchfenster (immer noch) materiell, es ist eine offene Frage, die die Benutzer/innen einlädt, zurück in den Raum der Anordnung, des erweiterten Blicks zu kommen. In Plögers Bibliothek ist der Computer immer noch eine Maschine, die von einem/r Benutzer/in bedient wird. Diese Arbeiten entstanden aus dem Impuls der Neuheit der Netzsuche. Mit der Entwicklung der Suchmaschinen erhalten sich diese Buchobjekte weiterhin eine geduldige Beständigkeit, sie liefern die widerborstige Präsentation eines Raumes, der außerhalb des Paradigmas perfekt gestalteter Sofortigkeit existiert. Suchvorgänge etablieren Beziehungen. Durch das Ausdrucken dieser Beziehungen fixieren sich die Narrative, sie werden zusehends komplexer, ja sogar poetisch. Poetisches Handlungsvermögen überträgt sich zurück auf den/die Benutzer/in dieser Bücher, auf den/die Leser/in, der/die Plögers Bibliothek besetzt hält.

## Occupying Plöger's Library

It's tempting to see the search engine's input box like a quiet ship at sea, a beacon in the infinity of the network. The potential of the search box seems to point to the immensity of all that is available. But embedded in its silence is an implicit prompt — a question (what is...), even if unseen, as the computer user agrees to feed, receive, and interpret. Once the button is clicked, answers appear in an instant (this happened, he looks like this), but to go further — to sift through the search results, to go beyond the simple satisfaction of this is — is to struggle with order. Search results seem to give a certain order to the world, a re-ordering that sketches out relations between things. Taxonomy, arrangement and presentation help us arrive at some kind of understanding. And with these relations come hierarchy, preference, popularity, and existence. If it doesn't appear on the first page of results, it might not exist at all.

Paul Soulellis Occupying Plöger's Library



THIS IS THOSE GREENS OF SUMMER; IMAGE SEARCH LIBRARY #88-89, 2018

Ausstellungsansicht / exhibition view: ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

So to use a search engine is potentially a political act, or one that points to the political. At the very least, the search query reveals certain structures. Relationships are exposed. Whether conscious or automated, decisions have been made (this is first, this is last). Where there is ordering, we find control, power, and bias. In the ordering of things, similarity and equivalence seem like ways to make sense of the world. Searching “Vladimir Putin,” for example, I’m served up thousands of images of the dictator. All of these files are different, but they thread together around my inquiry; they come about, around a thing. These images are brought together (by the algorithm, the invisible mediator) to show me a resemblance of that thing, but in the uncertainty of the final connection (which specific image do I really need?), we’re left alone. The last step in



Einladungskarte / invitation card; 10,5 x 14,8 cm;  
Book Release: this is\_MyView, Heidelberger Kunstverein

constructing meaning is left to the computer user; here is where agency comes into play. In that heap of diverse similarity, she discerns pattern, and looks for the exception, and must ultimately be satisfied with making her own way through the array of results. In the gathering of discourse, the search itself is the context for understanding.

This heap is familiar because it resembles old-school research. Sorting through a range of materials recalls rummaging through the library, digging into the archive, content with the territory (these images satisfy me) while searching for new relationships (why is this here?). So this overflow, and workflow (the prompt, the ask, the ordering of an array) encourages a building and rebuilding of relationships. Re-search. This is active work. Never content, the user must re-stitch these crucial bonds, again and again, each time the archive is visited.

A closer look at Google’s search input bar over time suggests that this invitation is fleeting. When it launched in 1998, explicit instructions were provided: the phrase “Search the web using Google!” was accompanied by the input bar and a button. Soon after, users

encountered the quantified web: “Search 1,610,476,000 web pages,” as if these pages were individual sheets of paper in filing cabinets; the delivery of results became that much more incredible when drawing attention to the enormity (and specificity) of the task at hand. By 2001, this explicit call to action disappeared completely, trading immensity for focus: four tabs labeled Web, Images, Groups, and Directory appeared above the search input box. The tabs were live for about six years. In 2007 they were replaced with an empty input box and a single button labeled “Google Search,” which continues today; results are sorted after they’re delivered. Of course, in most web browsers, the space of the URL now also functions as search, with no prompt at all — the deliberate decision to design search directly into the address bar seems to suggest that search is the web.

While explicit search disappears, an even more significant shift has occurred. The blinking cursor — active, displaying — is giving way to a listening voice that delivers more pointed results outside the context of the desktop. Amazon’s Alexa, Google Home, and Apple’s Siri each signal a decoupling of search from the computer desktop, and with this separation we lose our wide view of the archive. Data yields a voiced, on-demand answer, rather than an array of results. We’re ready to embed these assistants into any tool or surface or space, listening for needs. The novelty of the call to action seems quaint now; “Search the web using Google!” has dissolved into thin air, naturalized into ordinary speech. Search as a discrete operation between user and computer will soon vanish.

With this change comes a certain nostalgia. The *direct*, straightforward presentation of the archive in printed web works seems to gesture towards a moment somewhere between the invention of the web and the current evaporation of web search. By 2010, artists were fetishizing the active work of search and the accumulation of search results by slowing them down; that is, they printed them into artists’ publications. *Library of the Printed Web*, founded in 2013, attempts to construct a curatorial narrative around this kind of practice. Publications that materialized data from Google Maps,





THIS IS MYVIEW; IMAGE SEARCH LIBRARY #83-87, 2017

Ausstellungsansicht / exhibition view: ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

Books, Street View, or Images (as well as platforms like Flickr, Wikipedia, Facebook, Twitter, etc.) were curated into the collection. *Library of the Printed Web* featured artists like Jon Rafman, Clement Valla, Andrew Norman Wilson, Doug Rickard, Mishka Henner, Joachim Schmid, and Penelope Umbrico, who developed rich works of appropriation centered on searching, browsing, and accumulation. The impact of these artists on photography was tremendous, as the computer desktop became a new kind of camera for pausing big data (the screengrab). *Search, Compile, Publish* was my own attempt to parse this moment into a familiar taxonomy of artistic methods that performed data onto the printed page, like hunting, grabbing, and scraping. Similar narratives played out in literature and poetry. Kenneth Goldsmith's open call for his *Printing Out the Internet* exhibition in Mexico City was a culmination of sorts, even as it seemed to implicate us, the collective computer-user, in the over-production of digital culture as capital.

Long before this nostalgia would ever be identified, Wolfgang Plöger began printing the web; Plöger is the very first "printed web" artist. Using Google image search, he started to transform individual words, phrases, names and dates into book objects in 2003. He constructs his narratives by gathering large collections of images, assembling them onto printed pages, and binding them into limited editions of books. He made a few books each year, for ten years. Then in 2013, he made 42 books. Now, there are 89.

What is this project? Is it an archive? Perhaps, but then it's also a timeline, a library, a collage, an encyclopedia, an atlas, a network, and a performance. It might be a kind of publishing; it traces Plöger's artistic practice over a period of 16 years. This collection is like a mirror, and it sometimes appears to be a space. Plöger's library is a heterotopian place that indexes the real. The haecceity ("this-ness") of the Google search book object suggests that Plöger's Library is both real and unreal, both a space of specific meaning as well as an open territory for remixing authors, events, and places outside the library.

Plöger's Library comprises eight sections, and seven of them contain the phrase *this is* in their titles. As a collection of accumulation, his library seems to point directly to the presentation of materiality. The 43 books titled 'this is/the right hand up' show dictators,

politicians, and activists like Mubarak, Mao, and Malcolm X. Together, they articulate a perfect mesh of relationships, an index of powerful figures that creates a new space for making meaning in the physical form of the library itself. Still, while the search query is elevated here, it remains unresolved.

Putin, Eagle, Nasser, Obama, Kennedy, Atatürk. Like a weird encyclopedia, Plöger's Library sketches out heterotopian space, an unstable counter-site that mirrors our world while disturbing a normal understanding of relationships between concepts and images. As an "other space," the heterotopian library transposes one space onto another. Plöger's Library is curious in this way – it transfers the politics of web search (ordering, hierarchy) into a poetic index, located in physical space. It's a library of limitless relations. The dictators are here, and they point not only to some real-world understanding of them, but to each other, and to us. They confound us. How are these images ordered? The books preserve the order of the search results on a specific date; Plöger's Library is mystifying in its severity (and beautiful in its simplicity). It invites us to re-order: rational algorithms of the web give way to poetry in physical space. We recognize familiar structures of order collapsed into the book

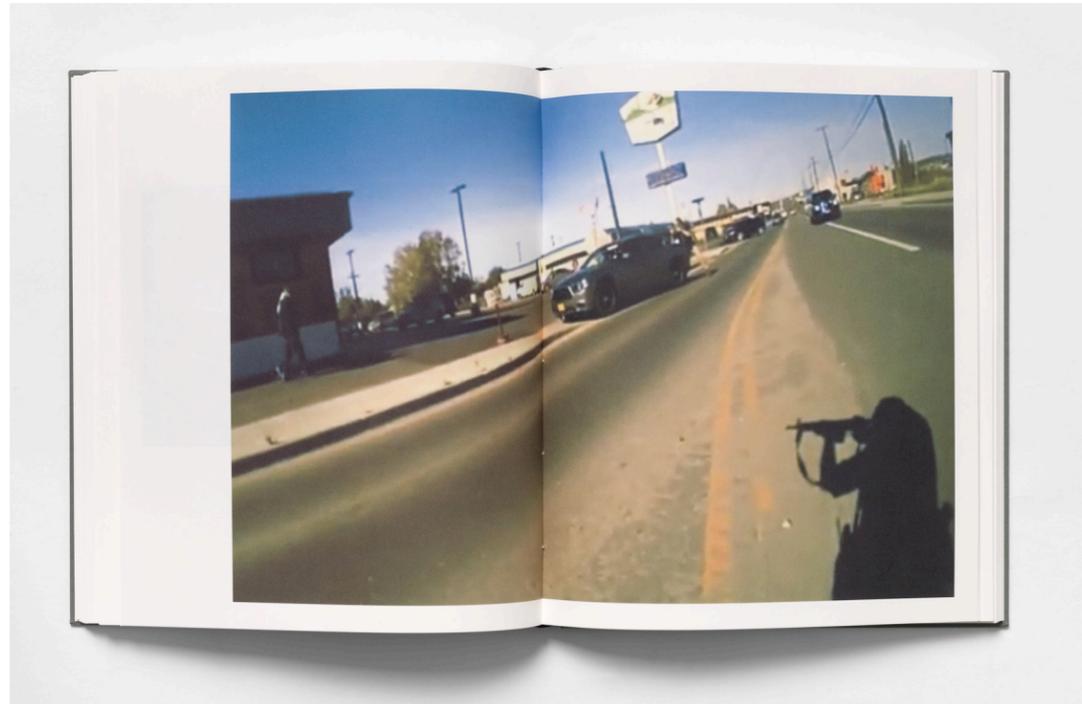


EAGLE, IMAGE SEARCH LIBRARY #13, DECEMBER 9, 2008

Tintenstrahldruck auf Munkun Print, Fadenheftung, Leineneinband, Prägeschrift, Band 1-2  
inkjet on Munkun Print, thread stitching, cloth binding, embossed letters, volume 1-2

container, but the modularity of the books as units in a collection suggests reshuffling, new pairings, and the randomness of web browsing itself. We see our own reflection in Plöger's Library, but it's inverted – an impossible reconciliation between the familiarity of this image (this is, this happened) and the unrealness (and nowness) of the library as an unknowable machine-human collaboration, a fabrication. An endless construction and deconstruction of language as order and organization collapse.

In one of the latest series, Plöger's search queries are calendar dates (January 4, 1966; March 10, 1978; November 16, 1982...). The twelve books are like inside-out On Kawara paintings, simultaneously exposing the matter-of-factness of the newspaper (information) with the abstract construction of time (painted image); they visualize and materialize an idea about time through the network's accumulation of connected images. By choosing to isolate the images and present them singularly, one to a page, Plöger invites us to reconsider context. The meaning of each image vibrates in its



**BODY CAMERA FOOTAGE, IMAGE SEARCH LIBRARY #87, DECEMBER 19, 2017**  
 Tintenstrahldruck auf Design Offset, Fadenheftung, Leineneinband, Prägeschrift, Band 1  
 inkjet on Design Offset, thread stitching, cloth binding, embossed letters, volume 1

own white space, while resonating together as pairs on each spread, and in the gutter space between them, page to page. From book to book, these images speak across the library, like a transitory network of voiced relations that is only accessed in the collective, curatorial presentation of web search objects.

The value of the printed web is no longer in any one individual artist's work. The printed web is now a historical archive within the archive, a set of relationships between publications that conserves some kind of rhizomatic mesh of the early web, with its openness and far-reaching roots and connections. The printed web is now a suspended view of a moment before the disappearance of search into thin air, recalling a specific time when we first lost touch with the tactility of the archive, but still enjoyed its visualization.

It is no easy task to slow down the consumption of images or concepts in digital space, printed or not. In Plöger's Library, the search

input box is (still) material, an open question inviting the user back to the space of the array, the wide view. In Plöger's Library, the computer is still a machine, operated by a user. These works were developed out of the newness of the web search, and as search evolves, these book objects continue to maintain a patient fixity, a stubborn presentation of a space that exists outside the paradigm of perfectly designed instantaneity. Searches set up relationships. In the printing of these relationships, the narratives become fixed and more complex, even poetic. Poetic agency is transferred back to the user of these books, to the reader who occupies Plöger's Library.

## IMAGE SEARCH LIBRARY

seid / since 2003

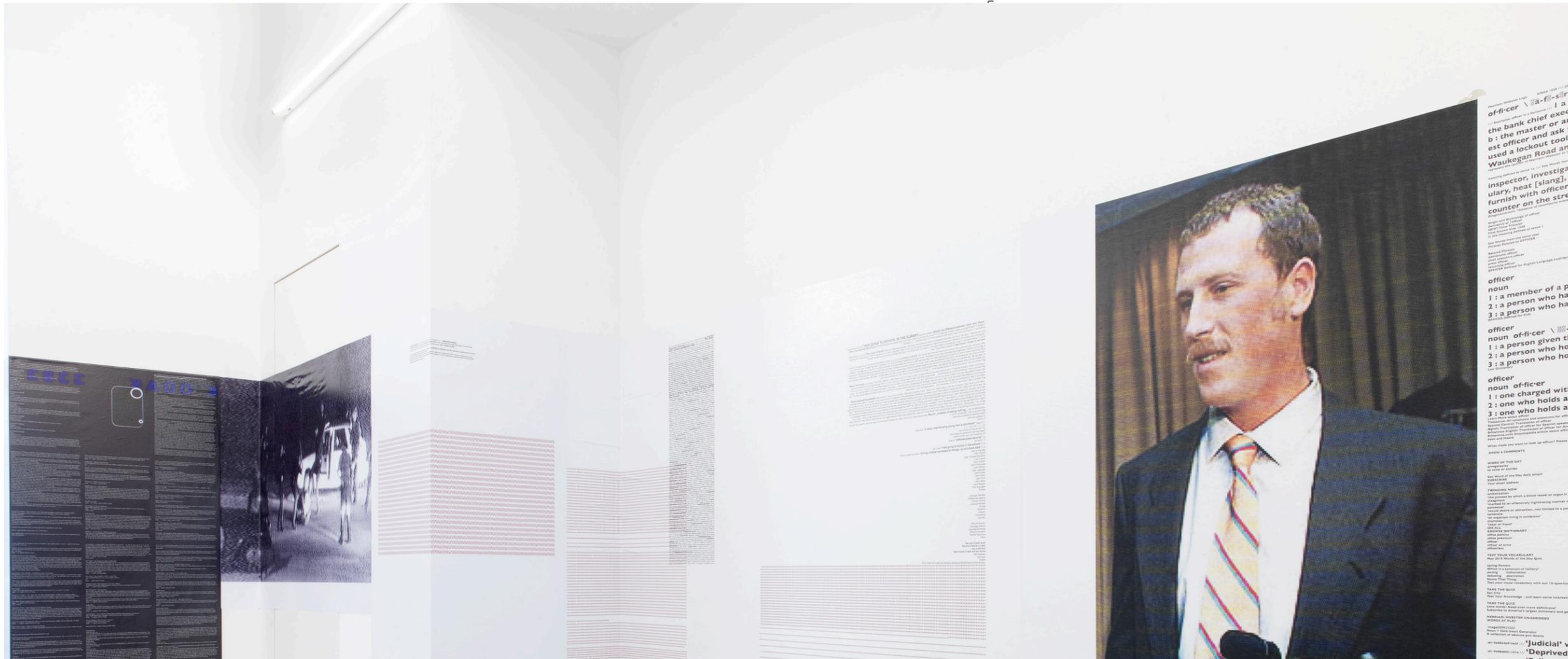
this\_is\_ongoing, #1-16  
this\_is\_iraq, #17, #19  
this\_is\_the\_right\_hand\_up, #18, #20-61  
this\_is\_no\_island, #62-67  
this\_is\_twelve\_days, #68-79  
this\_is\_no\_paradise, #80-82  
this\_is\_MyView, #83-87  
this\_is\_those\_greens\_of\_summer, #88, #89

ausgestellt / *exhibited*: VARIABLE DIMENSIONS, Stella Lohaus Gallery, Antwerpen / *Antwerp*; ME IN FRONT OF, Artis, s'Hertogenbosch; MEDIUM MEDIEN, Kunsthalle Lingen; I NEED NO MAP, Anna Akhmatova Museum, St. Petersburg; I DID NOT KNOW ANYBODY WAS THERE, Konrad Fischer Galerie, Berlin; WHAT'S THE POINT OF GIVING YOU ANY MORE ARTWORKS, Stichting KOP, Breda; LOOKING FOR MC LUHAN, Pratt Institute Manhattan, New York; UNMARKED SPACE, Lotseninsel, Schleimünde; BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin; TEXT: BILD / BILD: TEXT, Fotogalerie Wien / *Vienna*; INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf; AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein; ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

1. **DEATH ROW** May 19–22, 2003
2. **ME IN FRONT OF** August 2–6, 2003
3. **REFUGEES** April 5–11, 2004
4. **PEARL HARBOR** September 28–30, 2004
5. **TEAM** October 10–14, 2005
6. **NUDE** February 3–9, 2006
7. **WEAPONS** October 7–12, 2006
8. **MAP** December 1, 2006
9. **HOMELESS** December 2, 2006
10. **9–11** January 21–24, 2007
11. **FOR SALE** June 12–16, 2007
12. **ANDY** January 28, 2008
13. **EAGLE** December 9, 2008
14. **GAZA** January 8–10, 2010
15. **DER ANGEKLAGTE** September 7–9, 2010
16. **THAT'S ME** March 2, 2011
17. **العراق (Iraq)** June 14, 2012
18. **BARACK OBAMA (b&w)** June 24, 2012
19. **IRAQ** July 29, 2012
20. **GEORGE W. BUSH** February 19, 2013
21. **روح الله موسى خميني (Ruhollah Musavi Chomeini)** February 22, 2013
22. **ЛЕОНИД ИЛЬИЧ БРЭЖНЕВ (Leonid Brezhnev)** February 24, 2013
23. **محمدرضا شاه پهلوی (Mohammad Reza Pahlavi)** February 25, 2013
24. **صدام حسين عبد المجيد التكريتي (Saddam Hussein)** February 28, 2013
25. **毛澤東 (Mao)** March 1, 2013
26. **BILL CLINTON** March 3, 2013
27. **GEORGE H. W. BUSH** March 4, 2013
28. **RONALD REAGAN** March 11, 2013
29. **ИОСИФ СТАЛИН (Josef Stalin)** March 14, 2013
30. **MUSTAFA KEMAL ATATÜRK** March 17, 2013
31. **ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН (Vladimir Lenin)** March 21, 2013
32. **SALVADOR ALLENDE** April 15, 2013
33. **MALCOLM X** April 26, 2013
34. **MARTIN LUTHER KING** April 26, 2013
35. **JUAN DOMINGO PERÓN** May 1, 2013

128 129

36. **JULIO ARGENTINO ROCA** May 1, 2013
37. **JORGE RAFAEL VIDELA** May 2, 2013
38. **CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER** May 2, 2013
39. **AUGUSTO PINOCHET** May 12, 2013
40. **SEBASTIÁN PIÑERA** May 16, 2013
41. **FERDINAND MAGELLAN** May 19, 2013
42. **BARACK OBAMA** May 26, 2013
43. **JOHN F. KENNEDY** May 30, 2013
44. **DWIGHT D. EISENHOWER** June 3, 2013
45. **CHE GUEVARA** June 10, 2013
46. **FULGENCIO BATISTA** June 11, 2013
47. **THOMAS WOODROW WILSON** June 13, 2013
48. **FRANCISCO FRANCO** June 17, 2013
49. **JOSÉ MARÍA AZNAR** June 17, 2013
50. **WILHELM II.** June 17, 2013
51. **BUENAVENTURA DURRUTI** June 18, 2013
52. **جمال عبد الناصر (Gamal Abdel Nasser)** June 20, 2013
53. **MOBUTU SESE SEKO** June 22, 2013
54. **PATRICE LUMUMBA** June 22, 2013
55. **鄧小平 (Deng Xiaoping)** June 23, 2013
56. **習近平 (Xi Jinping)** June 23, 2013
56. **محمد حسني مبارك (Hosni Mubarak)** June 25, 2013
58. **محمد مرسي (Mohamed Morsi)** June 28, 2013
59. **НИКИТА СЕРГЕЕВИЧ ХРУЩЁВ (Nikita Khrushchev)** June 27, 2013
60. **ВЛАДИМИР ПУТИН (Vladimir Putin)** June 29, 2013
61. **LEOPOLD II.** July 23, 2013
62. **ALCATRAZ** June 2, 2014
63. **THE BIRDMAN OF ALCATRAZ** June 3, 2014
64. **ÎLE DU DIABLE** June 6, 2014
65. **TRAIL OF BROKEN TREATIES** June 10, 2014
66. **GOLI OTOK** June 11, 2014
67. **OCCUPATION OF ALCATRAZ** June 24, 2014
68. **JAN 4th, 1966** September 15, 2016
69. **NOV 2nd, 1967** September 16, 2016
70. **APRIL 5th, 1968** September 19, 2016
71. **MAY 31st, 1970** September 19, 2016
72. **MARCH 24th, 1976** September 20, 2016
73. **MARCH 10th, 1978** September 21, 2016
74. **DEC 21st, 1980** September 21, 2016
75. **NOV 16th, 1982** September 22, 2016
76. **SEP 30th, 1988** September 23, 2016
77. **OCT 27th, 1990** October 11, 2016
78. **AUG 4th, 1993** October 15, 2016
79. **AUG 26th, 1995** October 17, 2016
80. **DATE PALM TREE** July 12, 2017
81. **PALM JUMEIRAH** August 2, 2017
82. **SPIRAL JETTY** August 23, 2017
83. **HIGH ANGLE SHOT** November 29, 2017
84. **LOW ANGLE SHOT** December 5, 2017
85. **ZENTRALPERSPEKTIVE** December 7, 2017
86. **DUTCH ANGLE** December 17, 2017
87. **BODY CAMERA FOOTAGE** December 19, 2017
88. **AGFACOLOR** July 23, 2018
89. **KODACHROME** July 24, 2018



**officer** \ ɒ-fer-er ,  
 1 a of  
 the bank chief execu  
 b : the master or any  
 est officer and ask fo  
 used a lockout tool to  
 Waukegan Road and  
 inspector, investigate  
 ulary, heat [slang], pi  
 furnish with officers ;  
 counter on the street

**officer**  
 noun  
 1 : a member of a pol  
 2 : a person who has  
 3 : a person who has

**officer**  
 noun  
 1 : a person given the  
 2 : a person who hold  
 3 : a person who hold

**officer**  
 noun  
 1 : one charged with  
 2 : one who holds an  
 3 : one who holds a p

**WORD OF THE DAY**  
 ...  
 ...  
 ...

**TEST YOUR VOCABULARY**  
 ...  
 ...  
 ...

**WORDS AT PLAY**  
 ...  
 ...  
 ...

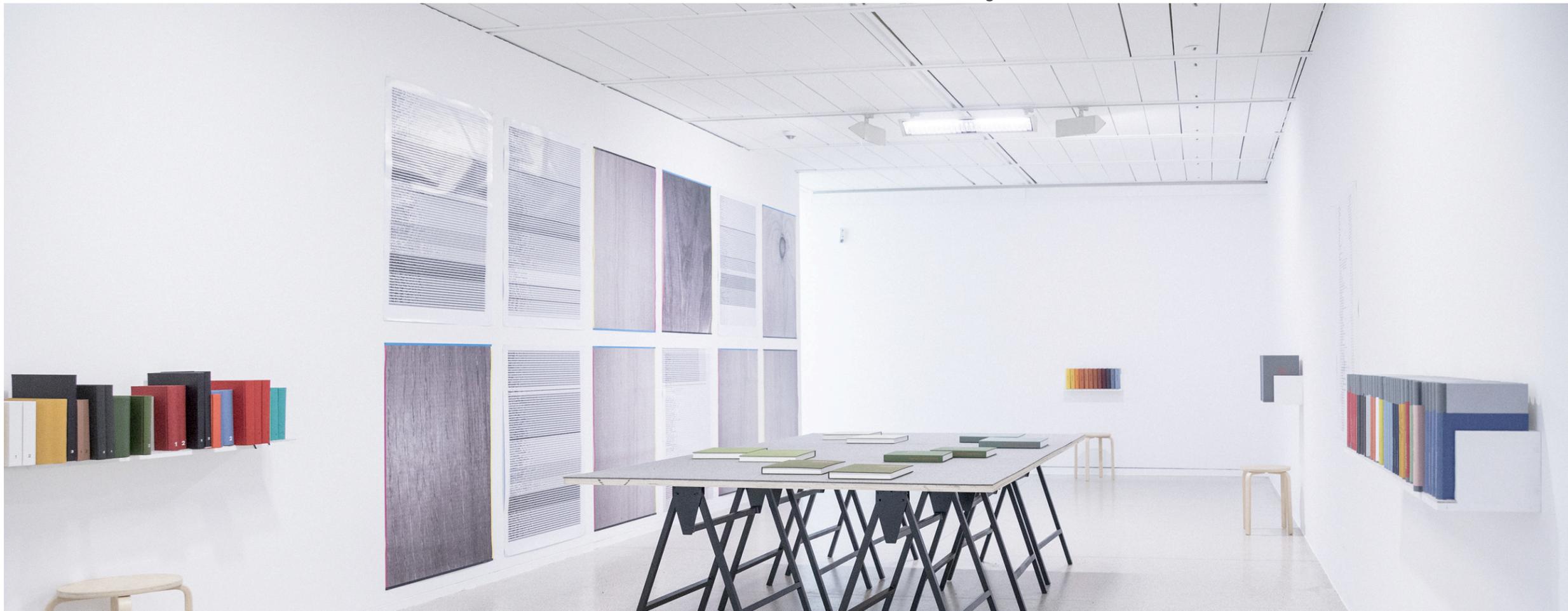
**WORDS AT PLAY**  
 ...  
 ...  
 ...

**WORDS AT PLAY**  
 ...  
 ...  
 ...



**THIS IS\_MYVIEW; IMAGE SEARCH LIBRARY #83-87, 2017**  
Ausstellungsansicht / *exhibition view*: ALL THE WORLD'S A SUNNY DAY, Konrad Fischer Galerie, Berlin

Occupying Plögger's Library





**IMAGE SEARCH LIBRARY, seit/since 2003**

Ausstellungsansicht / exhibition view: AFTER THIS COMES THAT BEFORE THAT COMES THIS, Heidelberger Kunstverein





**THIS IS THE RIGHT HAND UP; IMAGE SEARCH LIBRARY #18, #20-61, 2013**

Im Zentrum des Raums stehen 43 Bücher, in denen Plöger unkommentiert die Ergebnisse seiner Google-Bildsuche zu Machthabern des 20. Jahrhunderts versammelt. In der Zusammenschau und Stillstellung der im Internet flottierenden Bilder werden einerseits Typisierungen von Machtposen und Gesten kenntlich, denen wir uns im alltäglichen Umgang mit medialen Bildern kaum bewusst werden. Zum anderen lässt eine Studie der Bilderflut den historischen Wandel bildlicher Herrschaftsdarstellung im Zuge einer immer weiter fortschreitenden Medialisierung moderner Gesellschaften in aller Konkretion aufscheinen. (Daniel Marzona)

*Plöger presents a room with 43 books containing all the results of Google image search of potentates of the 20th century. The synopsis of all these free-floating digital images which are suddenly frozen reveals a typification of gestures and poses of power which is normally unnoticeable because of the daily deluge of media images in our society. Plöger's library allows us to study the visual development of the representation of power through images within modern media-ridden societies. (Daniel Marzona)*

Ausstellungsansicht / exhibition view: BY ANY MEANS NECESSARY, Konrad Fischer Galerie, Berlin





IMAGE SEARCH LIBRARY, seit/since 2003  
Ausstellungsansicht / exhibition view: INHERITED LIES, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

.library





THE BIRDMAN OF ALCATRAZ, IMAGE SEARCH LIBRARY #63, JUNE 3, 2014  
Tintenstrahlruck auf Design Offset, Fadenheftung, Leineneinband, Prägeschrift, Band 1  
inkjet on Design Offset, thread stitching, cloth binding, embossed letters, volume 1

Paul Soulellis Occupying Plöger's Library

#### DER AUTOR / THE AUTHOR

Paul Soulellis lebt als Künstler und Lehrtätiger in Providence, RI. Seine Arbeit umfasst Lehren, Schreiben und experimentelles Publizieren mit einem Schwerpunkt auf Queer Methodologies und Network Culture.

Ende 2018 veröffentlichte Paul QUEER.ARCHIVE.WORK, ein unmittelbarer Akt des Publizierens – radikal, chaotisch, zukunftsorientiert.

Paul ist Begründer der *Library of the Printed Web*, die mittlerweile in der Bibliothek des MoMA beheimatet ist. Die Sammlung bildet ein physisches Archiv, das sich den Büchern, Magazinen und anderen Druckerzeugnissen von „web-to-print“ Künstler/innen widmet. Paul hat eine Vielzahl von „print-on-demand“-Publikationen kuratiert, gestaltet und herausgegeben, in denen die Arbeit von mehr als 200 Künstler/innen abgebildet wurde.

Printed Web hat sich zu einer wichtigen Quelle für die Untersuchung des experimentellen Publizierens im frühen 21. Jahrhundert entwickelt.

Paul lehrt an der Rhode Island School of Design und ist Redakteur von *Rhizome*, wo er die Rubrik *The Download* kuratiert.

*Paul Soulellis is an artist and educator based in Providence, RI. His practice includes teaching, writing, and experimental publishing, with a focus on queer methodologies and network culture.*

*In late 2018, Paul launched QUEER.ARCHIVE.WORK, an urgent act of publishing that's radical, messy, and future-looking.*

*Paul is also the founder of the Library of the Printed Web, now housed at MoMA Library. The collection is a physical archive devoted to web-to-print artists' books, zines and other printout matter. Paul has curated, designed and published print-on-demand publications that have featured the works of over 200 contemporary artists. The Printed Web has evolved to become an important resource for the study of experimental publishing in the early 21st century.*

*Paul is faculty at the Rhode Island School of Design, and a contributing editor at Rhizome, where he curates The Download.*

BILDNACHWEIS / *PHOTO CREDITS*

S./pp.

1/2 *Reproduced with the permission from ColorLogic***Stefanie Böttcher**  
**\_Boooooooooooks**

8/9, 10, 13, 16, 18/19 Photo: Roman März, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin  
 11 Photo: Daniel Schreiber, courtesy Heidelberger Kunstverein  
 12 Photo: Tobias Hübel, courtesy Künstlerhaus Bremen  
 15 Photo: Matthias Bildstein, courtesy Georg Kargl Fine Arts, Wien / *Vienna*  
 20-37 Photo: Wolfgang Plöger

**Antje Krause-Wahl****\_Inherited Lies and Other Colorful Things**

39, 49, 51/2, 66-9 Photo: Wolfgang Plöger  
 40, 43 Photo: Roman März, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin  
 41/2, 44, 60-3 Photo: Daniel Schreiber, courtesy Heidelberger Kunstverein  
 44, 54-61, 62-5 Photo: Jürgen Staack, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin  
 45/6 GretagMacbeth / Wolfgang Plöger  
 48, 64-7 Photo: Matthias Bildstein, courtesy Georg Kargl Fine Arts, Wien / *Vienna*  
 50 Photo: Kunstverein Langenhagen  
 53 Photo: Axel Schneider, courtesy Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.

**Henry Lagos****\_Der Raum hinter der Farbe / *The Room Behind the Color***

70, 73/4, 77-9 Photo: Roman März, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin

**Ory Dessau****\_Bild, Text, Archiv, Gesetz: Zu Wolfgang Plögers Film- und Videoinstallationen /  
*Image, Text, Archive, Law: On Wolfgang Plöger's Film and Video Installations***

81 Photo: The Art Institute of Chicago  
 82 Photo: Matthias Bildstein, courtesy Georg Kargl Fine Arts, Wien / *Vienna*  
 84 Photo: Syb'l-Pictures, courtesy the artist and Stella Lohaus Gallery, Antwerpen / *Antwerp*  
 84, 85/6, 88/9, 91/2, 96-9, 106-9, 108-11 Photo: Wolfgang Plöger  
 87 Photo: Markus Krottendorfer, courtesy Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, Graz  
 93, 94/5, 100-3 Photo: Mathias Schormann, courtesy the artist and KW Institute for Contemporary Art, Berlin  
 98-101 Photo: Tobias Hübel, courtesy Künstlerhaus Bremen

**Paul Soulellis\_Occupying Plöger's Library**

113/4, 132-5 Photo: Daniel Schreiber, courtesy Heidelberger Kunstverein  
 115, 121, 123/4, 126, 130-3, 138-41 Photo: Roman März, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin  
 116/7, 118, 122, 125, 134-7, Photo: Wolfgang Plöger  
 119 Photo: reproduced with permission from the Estate of On Kawara  
 136-9 Photo: Jürgen Staack, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin  
 102-5 Photo: Matthias Bildstein, courtesy Georg Kargl Fine Arts, Wien / *Vienna*  
 104-7 Photo: Claudia Pasko, courtesy Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin

## IMPRESSUM / COLOPHON

### Herausgeberin/Editor

Stefanie Böttcher / Kunsthalle Mainz

### Konzeption/Concept

Anna Węsek, Wolfgang Plöger

### Gestaltung/Design

Anna Węsek, buchtypo

### Redaktion

Stefanie Böttcher, Bernd Reiß, Wolfgang Plöger

### Texte/Texts

Stefanie Böttcher, Antje Krause-Wahl, Henry Lagos, Ory Dessau, Paul Soulellis

### Übersetzung/Translation

Brian Currid (S./ pp. 14-19, 47-53, 75-77)

Clemens Krümmel (S./ pp. 81-88, 113-119)

### Lektorat / Copy Editing

Christine Marth (deutsch / German)

Shelley Tootell (englisch / English)

### Produktion/Production Management

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

### © 2019

der Künstler/*the artist*, die Autor/innen/*the authors*, die Fotograf/innen/*the photographers*  
und/*and* DISTANZ Verlag GmbH, Berlin

### Umschlag/Cover

aus der Serie/*from the series* WIKIPEDIAN WOOD, 2018

Poster; Offsetdruck, je 118,9 x 84,1 cm

*poster; offset print, 118.9 x 84.1 cm each*

### Vertrieb / Distribution

edel Germany GmbH

[www.edel.com](http://www.edel.com)

[international-books@edel.com](mailto:international-books@edel.com)

ISBN 978-3-95476-289-7

Printed in Germany

Erschienen im/*Published by*

DISTANZ Verlag [www.distanz.de](http://www.distanz.de)

Mit Unterstützung der Senatsverwaltung für Kultur und Europa/  
*With the support of the Senate Department for Culture and Europe.*

Gefördert durch/*supported by* Stiftung Kunstfonds

STIFTUNGKUNSTFONDS

### Danksagung / Acknowledgement

Berta Fischer, Konrad Fischer Galerie, Anna Węsek, Stefanie Böttcher, Iris Schomaker, Bernd Reiß, Fiona Liewehr, Christian Rupp, Georg Kargl Fine Arts, Brian Currid, Antje Krause-Wahl, Ory Dessau, Paul Soulellis, Henry Lagos, Heike Mertens, Martin Christel, Ursula Schöndeling, Michal Raz Russo, Johann Christoph Maass, Clemens Krümmel, Christine Marth, Shelley Tootell, Mathias Schormann, Jürgen Staack, Birgit Landgraf, Estate of On Kawara, Markus Krottendorfer, Helga Droschl, Roman März, Manfred Holtfrerich, Rebecca Wilton.

In Erinnerung an / *in memory of* Georg Kargl und/ *and* Gery van Tendeloo.