

# The Sites of Death



# Schauplätze des Todes

All images / Alle Abbildungen:  
Courtesy the artist, Cabinet Gallery, London and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

If the digital age promises preservation without decay, **Ed Atkins** believes that its disassembling technologies only offer us a different kind of oblivion. Looking at his high definition videos, one begins to see more clearly the sites of death embedded within a medium that all too often appears sharper than life. By *Jennifer Krasinski*

Verspricht das digitale Zeitalter ewige Konservierung, so glaubt **Ed Atkins**, dass dessen trügerische Technologien uns nur eine andere Art des Verschwindens bescheren. In seinen High-Definition-Videos entdeckt man immer klarer die Schauplätze des Todes eines Mediums, das allzu oft schärfer als das Leben scheint. Von *Jennifer Krasinski*

T

he high-definition videos of British artist Ed Atkins survey the territories, both conceptual and material, occupied by the deceased, the defunct, and the departed. Atkins has produced over a dozen works in HD since completing his MA at the Slade School of Fine Art in 2009, pieces often presented in- and alongside installations that include panels and works on paper. His videos have evolved significantly over a relatively short amount of time, from early collaged confrontations with eye-searing HD images, to his more recent meditations on the digital translations and representations of human life, which feature computer-generated figures. What stitches his work into a single body are Atkins' continual enquiries into materiality, corporeality, and the sites of death that are channeled and brought forth by the HD medium.

The history of the moving image is of course inextricably entwined with the subject of death. Film animated still images, giving them life; in return, the subjects filmed were documented and preserved far longer than flesh could ever allow. »The cinema«, said Jean-Luc Godard, referencing Jean Cocteau's *Orphée*, »is the only art which ... »films death at work«. Whoever one films is growing older and will die. So one is filming a moment of death at work ... the cinema is interesting because it seizes life and the mortal side of life.«<sup>1</sup> The demise of cinema and the advent of digital video heralded a different kind of death at work; namely, our images are no longer burned into celluloid but are instead stored as data, made immaterial, removing our representations and the legacies they bear that much farther from the material world. When data is lost, we face a fate worse than death: *disappearance*. Atkins sites the deathliness of HD in its powerful and intense resolution, one that promotes the primacy of the image – of the representation of a subject – over the subject itself.

In earlier videos such as *A Thousand Centuries of Death* (2009), Atkins seems to be testing his medium, cutting together splendid images of nature – the sun, the sky, a wheat field, a forest – that cut and/or bleed into full screens of shifting color. The question that hovers is *what exactly are we looking at?* The footage is unquestionably dazzling, but there's no information to orient us as to its content. Atkins punctuates this with a final point, a »portraitless portrait« shot of the back of someone's head (a recurrent image in his work). In *Paris Green* (2009), titled after the toxic compound once used as a pigment for paint, Atkins wittily intercuts his own nature recordings with unattributed appropriated footage (although a fair guess of the source is Werner Herzog's *Aguirre: The Wrath of God*), as well as resplendent HD stock footage of a rainforest. If, as Atkins implies in his title, there is a toxin present in the video, its source may in part be traced to the authorless, and therefore deathly, perfection of the brilliant green stock rainforest.

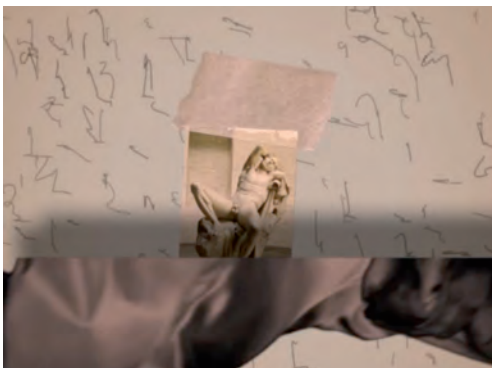
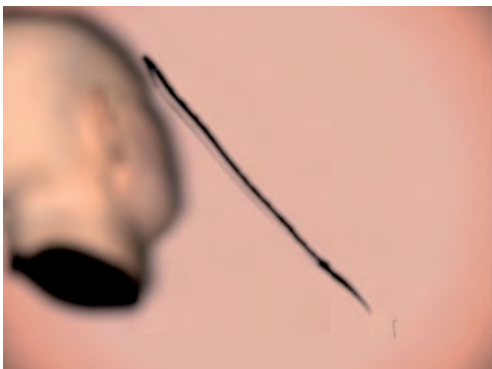
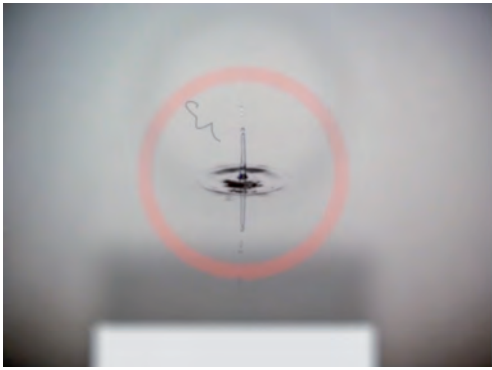
Die High-Definition-Videos von Ed Atkins begeben sich in die geistigen und materiellen Regionen des Verstorbenen, Toten und Erloschenen. Der britische Künstler produzierte seit Abschluss seines Studiums an der Londoner Slade School of Fine Art 2009 über ein Dutzend Videoarbeiten, die er oft in oder gemeinsam mit Installationen mit collagierten Paneelen und Arbeiten auf Papier zeigt. In dieser relativ kurzen Zeitspanne haben seine Videos eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen: von eindringlichen collagierten HD-Bildern zu Meditationen über die digitale Übersetzung und Darstellung menschlichen Lebens mithilfe computergenerierter Figuren. Das Band, das alle Werke Atkins' zusammenhält, ist eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Materialität, Körperlichkeit und den vom HD-Medium erschaffenen und transportierten Schauplätzen des Todes.

Die Geschichte des bewegten Bildes ist eng verwoben mit dem Thema des Todes. Film erweckte Bilder zum Leben; und umgekehrt wurde das Gefilmte über die Dauer seines materiellen Daseins hinaus dokumentiert und konserviert. »Das Kino«, bemerkte Jean-Luc Godard in Zusammenhang mit Jean Cocteaus Film »Orpheus«, »ist die einzige Kunst, die ... »den Tod bei der Arbeit filmt«. Der Mensch vor der Kamera wird älter und stirbt. Man filmt also, wie der Tod seine Arbeit tut ... das Kino ist interessant, weil es das Leben und die Sterblichkeit festhält.«<sup>1</sup> Der Niedergang des Films und der Aufstieg des digitalen Videos verhalten dem Tod zu neuer Arbeit. Die Bilder werden nämlich nicht mehr auf Zelluloid gebannt sondern als Daten gespeichert, entmaterialisiert, was sie immer weiter von der materiellen Welt entfernt. Gehen die Daten verloren, wartet ein Schicksal, das schlimmer ist als der Tod: das *Verschwinden*. Atkins erkennt die Tödlichkeit des HD-Formats in dessen besonders hoher und intensiver Auflösung, die das Bild – die Darstellung eines Gegenstands – über den Gegenstand stellt.

In früheren Arbeiten wie »A Thousand Centuries of Death« (2009) scheint Atkins sein Medium auszutesten. Prächtige Naturbilder – Sonne, Himmel, ein Getreidefeld, Wald – und monochrome Flächen in wechselnden Farben werden gegeneinander geschnitten und/oder überblendet. Man fragt sich unweigerlich: *Was sehen wir hier genau?* Das Material ist ohne Frage umwerfend, aber gibt keine Anhaltspunkte zu dessen Inhalt. Und dann bringt Atkins auch noch ein »porträtloses Porträt«, den Hinterkopf eines Unbekannten (ein wiederkehrendes Motiv in seiner Arbeit), als letzte Einstellung. »Paris Green« (2009), benannt nach einem hochgiftigen Malpigment (Schweinfurter Grün), ist eine intelligente Montage von Atkins' eigenen Naturaufnahmen, Bilder einer nicht benannten Quelle (wahrscheinlich aus »Aguirre, der Zorn Gottes« von Werner Herzog) und Stock-Videoaufnahmen eines üppigen Regenwalds. Wenn etwas,

Ein Bild besitzt keine unendliche Wirkkraft, seine  
Bedeutung kann sich erschöpfen

1) Jean-Luc Godard,  
*Godard On Godard*,  
New York 1972



*Us Dead Talk Love*, 2012  
Two channel HD video (4:3 in 16:9) with 5.1 surround sound  
2-Kanal-HD-Video (4:3 zu 16:9) mit Surround-Sound 5.1  
37:24 min



2) Hans Ulrich Obrist  
talks to/im Interview  
mit Ed Atkins,  
*Kaleidoscope*, #13,  
2011/12

Atkins' strategies conjure the specters of other deaths too. »I guess part of the reason lots of young-ish contemporary artists are particularly naturalized to appropriation«, he said in an interview with Hans Ulrich Obrist, »is its connection to the way information is dispersed. We seldom even talk about appropriation anymore, because it's so apparently obvious.«<sup>2</sup> Of course the perilous production of the »apparently obvious« is invisibility, an inescapable paradox when gauging the potency of a repurposed image. To complicate matters, appropriation has not simply become naturalized; it has also devolved into a kind of prosthesis, a stand-in for a thought, idea, or representation that gives the appearance of meaning and labor where there may in fact be none. To greater and greater degrees, it appears that »recontextualization« is becoming the last refuge of a scoundrel.

This contemporary condition produces many sites of necrosis around the appropriated image used only for its surface-subject value, for an image does not necessarily possess endless resonance, and its meaning too can expire. Atkins cleverly plays with this idea in *The Anthropophagus!* (2010), a video that edits together pastoral shots of the flowers, fruits, and vegetables growing in a lush landscape with scenes from a 1980 horror film of the same name. Cutting between sequences of an undead cannibal and his victims to the pristine imagery of a lemon hanging from a tree and grapes on a vine, Atkins comically analo-

We are not simply watchers and listeners,  
we are implicated as actors – our passivity is  
our performance

gizes the horrors before us. The skin of the fruits are rendered in super-fine detail, but aren't terribly compelling; the prosthetics on the face of the Anthropophagus are beautifully flimsy, looking like a concoction of Elmer's glue and oatmeal flakes. The effect does not necessarily »hold up« its obligation to terrify, and quickly falls to aesthetic nostalgia, yet there is more »realness« in this synthetic horror than in Atkins' digital documents of nature. If the Anthropophagus was perhaps once terrifying – the original film was censored after it was prosecuted in the UK under the Obscene Publications Act – time has clearly revealed the illusion, and the goopy, goofy surface of the monster's skin is now far more textured and tangible than the HD-captured fruits. Atkins' choice of the cannibal for his appropriated subject possesses a double-edged criticism, in that appropriation is also a kind of cultural cannibalism. It is a self-consumption; a reference that feeds on the death of reference, a meaning that feeds on the death of meaning.

wie Atkins im Titel nahelegt, das Video vergiftet, dann ist es wahrscheinlich die urheberlose, und daher tödliche, Perfektion der leuchtend grünen Regenwald-Stock-Aufnahmen.

Atkins' Strategien beschwören auch die Geister anderer Tode. »Ich glaube, die natürliche Neigung zur Appropriation, die so viele jüngere zeitgenössische Künstler haben«, erklärte er in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist, »hat viel mit den modernen Formen der Informationsverbreitung zu tun. Appropriation ist eigentlich überhaupt kein Thema mehr, sie ist zur Selbstverständlichkeit geworden.«<sup>2</sup> Die Arbeit mit dieser »Selbstverständlichkeit« birgt allerdings das Risiko der Unsichtbarkeit, ein unausweichliches Paradox, wenn man die Kraft der neu verwendeten Bilder einschätzen will. Damit nicht genug, die Appropriation ist zu einer Art Prothese gekommen, zu einem Ersatz für Gedanken, Ideen oder Konzepte, der Inhalte oder Prozesse vorspiegelt, die tatsächlich oft gar nicht vorhanden sind. Die »Rekontextualisierung« wird, will man meinen, zur letzten Zuflucht des Schwindlers.

Diese gegenwärtige Situation erzeugt viele Formen von Nekrose rund um das appropriierte Bild, das nur wegen seiner Oberflächenqualität verwendet wird. Denn ein Bild besitzt keine unendliche Wirkkraft, seine Bedeutung kann sich erschöpfen. Mit dieser Dynamik spielt Atkins geschickt in »The Anthropophagus!« (2010), das Aufnahmen von Blumen, Früchten und Gemüse in einer üppigen Landschaft mit Ausschnitten aus dem gleichnamigen Horrorfilm (»Man Eater – Der Menschenfresser«, 1980) kombiniert. Indem er zwischen Szenen mit einem untoten Kannibalen, seinen Opfern und idyllischen Bildern wie einer Zitrone am Baum oder einer Traubenrebe hin und her schneidet, analogisiert Atkins humorvoll den Horror vor unseren Augen. Die Früchte sind hochaufgelöst bis ins kleinste Detail, ohne aber dabei besonders verlockend zu sein. Der Maske des Menschenfressers sieht man hingegen sofort an, dass sie nicht echt ist – als wäre der Klebstoff noch feucht. Anstatt uns Angst einzujagen, verbreitet sie ästhetische Nostalgie. Und doch ist ihr künstlicher Horror »echter« als Atkins' digitale Naturaufzeichnungen. Wenn es auch Zeiten gab, als »Man Eater« noch Furcht und Schrecken verbreiten konnte (der Film war Ziel zahlreicher Zensurmaßnahmen), erkennen wir heute klar die Illusion, und die klebrig-doofe Haut des Zombies ist materieller und greifbarer als die hochaufgelösten Früchte. Das Motiv des appropriierten Kannibalen formuliert eine zweischneidige Kritik der Aneignung als eine Art kulturellen Kannibalismus, eine Selbstverzehrung: Die Referenz nährt sich vom Tod der Referenz, der Sinn nährt sich vom Tod des Sinns.

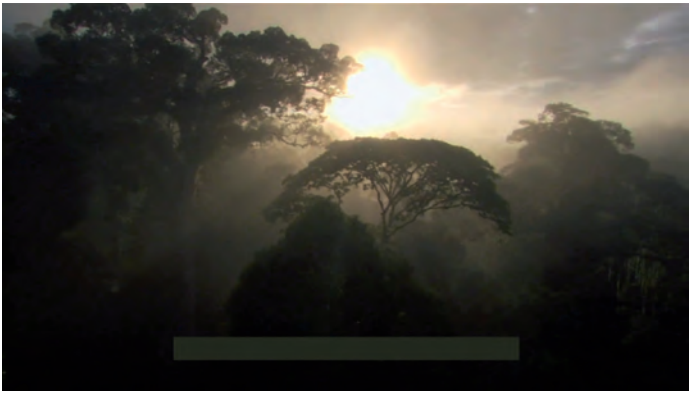
Atkins unterlegte seine frühen Videos mit einer dichten Klangspur und kurzen Musiksäulen, die seinen schnellen Schnittstil unterstrichen. Als gewandter Wortschöpfer begann Atkins bald mit selbstgeschriebenen kaleidoskopartigen Off-Texten zu arbeiten, die sich ausgehend von einem immer wiederkehrenden namenlosen »Ich« artikulieren. Die Stimme



Installation views / Installationsansichten »Us Dead Talk Love«  
Chisenhale Gallery, London 2012  
Courtesy Cabinet, London and the artist  
Photos: Andy Keate



*Paris Green*, 2009  
Stills from HD video / Stills aus HD-Video  
7:37 min





Atkins' early videos are scored with dense soundscapes and brief bursts of music, often punctuating his feverish editing style. A gifted wordsmith, Atkins soon began to incorporate voiceovers that he himself writes, kaleidoscopic texts that radiate outward from a recurring, unnamed »I«. The voice is male, perhaps the artist's own, and synthesized to a lower octave, estranging it (and us) from its speaker. The voice becomes the breath and pulse of Atkins' shattered narratives, speaking to and about unnamed persons; his subjects are reduced to pronouns, simultaneously relying upon and undermining the intimacies of I (you?), you (me?), and we (who?). The absence of traditional character specs immerses Atkins' audiences in an odd relationship to his videos. We are not simply watchers and listeners, we are implicated as actors; our passivity is our performance. His *A Primer for Cadavers* as well as *Delivery to the Following Recipient Failed Perma-*

Anstatt bloß Zuschauer und Zuhörer zu bleiben, werden wir in das Schauspiel verwickelt – unsere Passivität ist unsere Performance

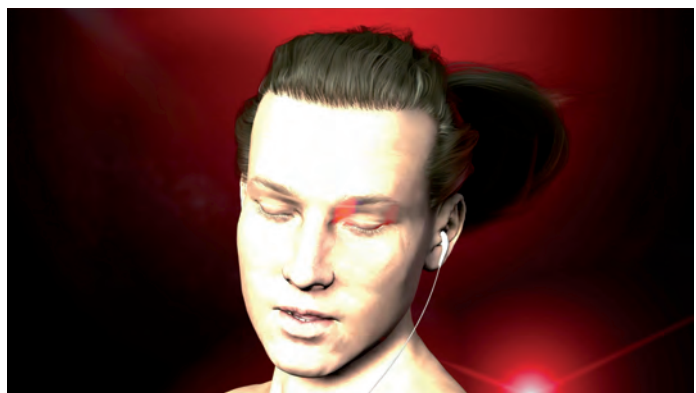
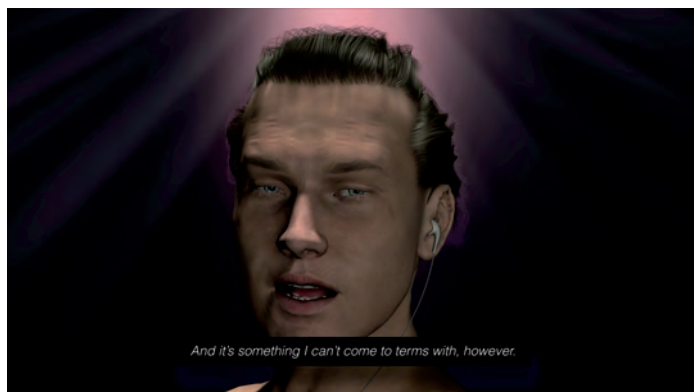
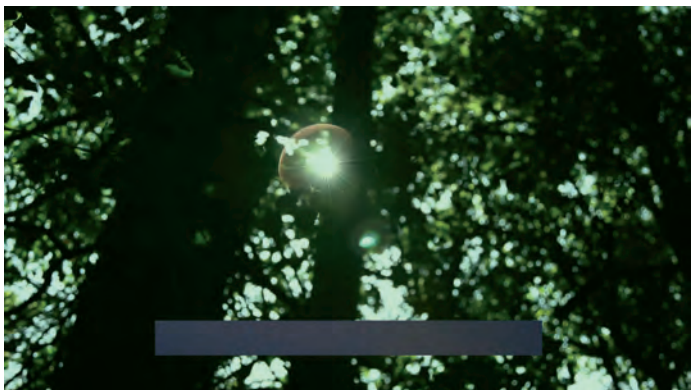
ist männlich, vielleicht die des Künstlers selbst, und wurde um eine Oktave tiefer gesetzt, um sie (und uns) dem Sprecher zu entfremden. Diese Stimme wird zum Atem und Pulsschlag der fragmentierten Erzählungen, die zu und über ein unbekanntes Gegenüber sprechen. Die Protagonisten sind auf Pronomen reduziert, die gleichzeitig auf die Intimität eines Ich (Du?), Du (Ich?) und Wir (Wer?) vertrauen und sie unterminieren. Ihnen fehlen die üblichen Eigenschaften von Charakteren, was eine seltsame Beziehung zwischen Video und den Betrachter erzeugt. Anstatt bloß Zuschauer und Zuhörer zu bleiben, werden wir in das Schauspiel verwickelt – unsere Passivität ist unsere Performance. »A Primer for Cadavers« wie auch »Delivery to the



The Anthropophagus, 2010  
Stills from HD video / Stills aus HD-Video  
8:15 min



*A Thousand Centuries of Death*, 2009  
Stills from HD video / Stills aus HD-Video  
6:40 min



*Warm, Warm, Warm Spring Mouths*, 2013  
Stills from HD film with stereo audio / Stills aus HD-Film mit Stereo-Audio  
12:50 min looped

nently (both 2011) are meditations on mortality and the limits of HD's materiality. Both are propelled by dense and poetic monologues, and focus on a blonde short-haired person sitting at center frame, facing away from the camera. As the narrator muses on the smell of a cadaver, and the desire to transform language into matter (respectively), we stare into the back of the heads of our unidentified protagonists. Their faces are never revealed; for all we know, they are the ones speaking to us. Despite the exquisite details provided by the HD camera, in which their hair becomes almost an alien terrain, we get no closer to seeing, or knowing, who is before us; the technology provides resolution, but no access.

In his most recent work, Atkins has replaced his human subjects with computer-generated ones. The two-channel video *Us Dead Talk Love* (2012) presents a conversation between the heads of two cadavers, though it owes less to Stan Brakhage's *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971) than to Richard Hawkins' 1997 print series, *Disembodied Zombies*, which features images of the decapitated heads of beautiful boys. In *Warm, Warm, Warm Spring Mouths* (2013), the artist presents us with a seated nude male figure, whose long hair flies all around his face as though he were underwater – a cheeky reference to the fact that the successful rendering of hair has been the achievement that eludes digital character design. In both cases, the characters speak, their mouths miming the words out of sync. What is interesting to note is that these characters were produced with Faceshift animation software, their features chosen from templates provided by the designers – another act of appropriation, of sorts – and their gestures and expressions captured from live performers and translated into animations. Atkins' cadavers are at once a document of a performance as well as its surrogate, with puppets propelled not by strings, but by lines of code. One need only think of the career of Andy Serkis, beloved propeller behind Gollum of *Lord of the Rings*, to understand the complex relationship between actor and computer-generated character. One might be quick to draw a comparison to Dr. Frankenstein, but he never scripted his terrible creation's story, thereby literally writing his own fate. We, it seems, have collapsed maker and monster, our productions talking with us, as one. Are we witnessing the built-in obsolescence of the human presence in the moving image? If so, we may soon find ourselves asking, *what remains of the living?* —

Following Recipient Failed Permanently« (beide 2011) drehen sich um Sterblichkeit und die Grenzen von High Definition. Beide vorwärtsgetrieben von dichten poetischen Monologen, fokussieren sie auf eine blonde, kurzhaarige Person, die mit dem Rücken zur Kamera in der Mitte des Bildes sitzt. Während der Erzähler über den Gestank eines Kadavers sinniert beziehungsweise den Wunsch äußert, die Sprache in Materie zu verwandeln, starren wir auf die der Kamera abgewandten Köpfe. Da uns ihre Gesichter verborgen bleiben, können wir nur vermuten, dass es ihre Stimme ist, die zu uns spricht. Auch die minutiösen Details, die uns die HD-Kamera zuspielt – ihre Haare sehen fast wie eine fremdartige Landschaft aus –, bringen uns der Frage nicht näher, wen wir vor uns haben. Die Technologie bietet Auflösung, aber keinen Zugang.

In Atkins' neuesten Arbeiten werden Menschen nun durch computergenerierte Akteure ersetzt. »Us Dead Talk Love« (2012) entspinnt einen Dialog zwischen zwei Leichenköpfen. Das 2-Kanal-Video hat weniger mit dem Film »The Act of Seeing With One's Own Eyes« (1971) von Stan Brakhage zu tun, als mit Richard Hawkins' »Disembodied Zombies« (1997), Prints von abgeschnittenen Köpfen schöner Jünglinge. »Warm, Warm, Warm Spring Mouths« (2013) zeigt einen sitzenden männlichen Akt, dessen Haar um sein Gesicht fließt als befände er sich unter Wasser (eine Anspielung auf die Tatsache, dass es der Computeranimation bisher nicht gelungen ist, Haartexturen überzeugend darzustellen). In beiden Videos sind die Lippenbewegungen nicht mit dem gesprochenen Ton synchron. Die Figuren hat Atkins interessanterweise mit der Animationssoftware Faceshift kreiert. Ihr Erscheinungsbild wurde von Templates der Software-Designer (auch eine Art von Appropriation), Ausdruck und Mimik von echten Darstellern übernommen. Die Leichenköpfe sind zugleich Dokumentation einer Performance wie auch ihr Surrogat – Puppen, die nicht von Fäden, sondern von Code dirigiert werden. Man denke nur an die Karriere von Andy Serkis – der dem beliebten Gollum in »Der Herr der Ringe« seine Gestalt geliehen hat –, um die komplexe Beziehung zwischen Schauspieler und computergeneriertem Charakter zu verstehen. Man könnte leicht einen Vergleich zu Dr. Frankenstein ziehen, doch war dieser nicht sein eigener Schöpfer und besiegelte auch nicht sein eigenes Schicksal. Wir haben, wie es scheint, Schöpfer und Monster zu einer Kreatur verschmolzen, die zusammen mit uns spricht, wie mit einer Stimme. Erleben wir das unausweichliche Verschwinden des Menschen aus dem Film? Dann werden wir uns schon bald fragen müssen: *Was bleibt von den Lebenden?* —

Aus dem Amerikanischen von Bernhard Geyer

ED ATKINS *born / geboren 1982 in Oxford, UK. Lives / Lebt in London. Exhibitions / Ausstellungen: Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin (solo); P. S. 1, New York (solo); Frozen Lakes, Artists Space, New York (2013); Chisenhale London (solo); Kunstverein Bonn (solo); The Imaginary Museum, Kunstverein München (2012); Performa 11, New York; Tate Britain, London (solo); Time Again, Sculpture Center, New York; Death Mask, Cabinet, London (2011).*

*Represented by / Vertreten von Isabella Bortolozzi, Berlin; Cabinet, London.*

Jennifer Krasinski lives in New York and Los Angeles. In 2012 she received a Creative Capital / Warhol Foundation Art Writers Grant for her forthcoming essay on the cultural critic Jill Johnston / lebt in New York und Los Angeles. 2012 bekam sie den Creative Capital / Warhol Foundation Art Writers Grant für ihren kommenden Essay über die Kulturkritikerin Jill Johnston.