



**LIEBE IST KÄLTER ALS DAS KAPITAL
LOVE IS COLDER THAN CAPITAL**

KEN OKIISHI

*1978, lebt und arbeitet / lives and works
in New York und / and Berlin

Yilmaz Dziewior Was waren deine ersten spontanen Gedanken, als du den Titel unserer Ausstellung *Liebe ist kälter als das Kapital* gelesen hast?

Ken Okiishi Ich wollte mehr darüber herausfinden, da ich den Kern der in dem Titel liegenden Provokation nur schwer fassen konnte, er schien mir zwischen Fassbinder und dem Verhältnis von „Liebe“ zu „Kapital“ hin- und herzuschwingen und beides zu hinterfragen. Den Titel kenne ich als Theaterstück von René Pollesch, obwohl ich dieses bestimmte Stück nicht gesehen hatte. Jedoch war ich in der Aufführung eines seiner älteren Stücke, an dessen Titel erinnere ich mich nicht, aber es war eine Inszenierung in einem Berliner Vorort: Die S-Bahn fuhr in einiger Entfernung vorbei, Jahrmarktzelte waren aufgebaut und all diese in rasanter Abfolge intervenierenden Elemente aus dem Reality-TV, der deutschen Filmgeschichte, Bezüge zu Deleuze und Guattari und anderen waren erlebbar. Was ich sah, war eine geballte, groteske Melange aus zeitgenössischem Theorie-Kitsch – und ich fand es toll. Ich hatte auch eine seiner neuesten Produktionen gesehen, ebenfalls in Berlin: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Das Stück löste, während ich es anschaute, ein unmittelbares Hochgefühl in mir aus (besonders die überlange Szene, in der die jugendlichen Akrobaten im Regen über die Bühne rutschen) – ein Gefühl, das anschließend schnell in Zweifel übergang. Es war das Beste, das ich jemals gesehen habe, was das Erleben eines solch jähen Glücksgefühls betrifft, abgelöst von bodenloser Enttäuschung, die die übertrainierten, kapitalisierten Körper in unserem Wohlfühl-„Semiokapitalismus“ in dir auslösen können. Mir gefiel auch der Hauptdarsteller gut, er war ein bisschen wie Woody in *Toy Story 3* – aufrichtig, von allen geliebt und ein total nerviger Typ.

Ich glaube, ich fand den Titel am Anfang deshalb so faszinierend, weil ich wissen wollte, wie alle diese widersprüchlichen Elemente – Liebe, Ökonomie, Pollesch, der Fassbinder-Bezug und die ätherische Zumthor-Architektur des Kunsthauses im Rahmen einer Ausstellung aufeinandertreffen und Reibung produzieren würden.

YD Welches sind die Umstände, unter denen dein Werk *The Deleted Scene (We're in the Money)* von 2012, das wir in *Liebe ist kälter als das Kapital* zeigen, produziert wurde. Wenn ich mich recht erinnere, sagtest du, dass du von AP News, einem kollektiv geführten, in einer größtenteils leer stehenden Einkaufspassage liegenden Kino in Zürich, eingeladen wurdest, einen Film zu produzieren.

KO Ja, AP News ist ein selbst organisiertes, mehr oder weniger kollektiv geführtes Kino in Zürich und befindet sich in einer brachliegenden Einkaufspassage aus den 1980er Jahren, am Rande eben jenes Viertels, in dem sich die meisten der bekannten Ausstellungshäuser und Galerien für zeitgenössische Kunst angesiedelt haben. Interessant am Scheitern dieser Einkaufspassage ist, dass der

Yilmaz Dziewior What were your first spontaneous thoughts on reading the title of our exhibition *Love is Colder than Capital*?

Ken Okiishi I was curious to find out more, since it struck me that the provocation of the title included a slippery core, where an oscillation with both the Fassbinder and the relation of “love” to “capital” were being thrown into question. I was also familiar with the title from René Pollesch—although I hadn’t seen that particular piece. I had seen one of his older pieces, I can’t remember the title, which was re-staged on the outskirts of Berlin, with the S-Bahn running way in the distance and these carnival tents set up with intervening, rapid-fire elements taken from reality TV, German film history, Deleuze and Guattari, etc. What I saw was a channeling of this grotesque mélange of contemporary theory-kitsch—and I loved it. I had also seen one of the most recent productions, also in Berlin: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, and it had provoked such a rapid feeling of elation while watching it (especially the extended scene where the teenage acrobats slide across the stage in the rain)—and a quick fall into skepticism after. It was the best thing I’d seen related to the rapid joy and furious let-down of the overfit, financialized bodies of feel-good “semicapitalism.” I also loved how the main actor seemed like Woody in *Toy Story 3*—earnest, beloved, and totally annoying.

I think I was initially intrigued by the title because I wondered how all of these conflicting elements—love, economics, Pollesch, ghost-Fassbinder, and the ethereal Zumthor architecture of the Kunsthaus—could meet and produce friction within the frame of an exhibition.

YD Tell me about the circumstances under which your work *The Deleted Scene (We're in the Money)* from 2012, which we are presenting in *Love is Colder than Capital*, was produced. I remember that you told me it was the result of an invitation to produce a film from AP News, Zurich, a collective-run cinema space which is located in a more or less abandoned mall.

KO Yes, AP News is a self-organized, more or less collectively run cinema space in Zurich in a sort of failed small 80s shopping mall on the edge of the neighborhood that houses most of the well-known contemporary art institutions and galleries. What is interesting about the failure of the shopping mall is the “local” character left in it—that it is not the “fancy” Zurich that we visitors see when we go there. And one of the great things about AP News is that it has become a real meeting place and discourse generator in Zurich; while, as a cinema (and I think this was not necessarily self-conscious by the people who run it), I find it to be refreshingly new in its digital aspects. That, in addition to working on producing new translations or first translations of some experimental films, hosting concerts and readings, etc., they also download things and just show them. Officially and unofficially. And the entire texture





Ken Okiishi,
Ohne Titel / Untitled, 2013,
Installationsansicht / Installation view

ursprünglich „lokale“ Charakter erhalten blieb – der Ort hat nichts mit dem „Schickimicki-Zürich“ zu tun, das wir als Besucher erleben. Großartig an AP News ist, dass es sich zu einem echten Zürcher Treffpunkt entwickelt hat, an dem ein reger Austausch stattfindet. Und was sein Programm als Kino betrifft (ich glaube, dass das nicht unbedingt eine bewusste Entscheidung der Betreiber war), finde ich es erfrischend neu, wie digitale Aspekte miteinbezogen werden. Dass sie, neben der Produktion von Neuübersetzungen oder Erstübersetzungen von Experimentalfilmen, der Veranstaltung von Konzerten und Lesungen auch Dinge herunterladen und einfach zeigen. Offiziell und inoffiziell. Die gesamte Textur des PR-Materials reibt sich daran, wie andere digitale Gemeinschaften funktionieren – einerseits nutzen sie die Ästhetik sozialer Netzwerke, andererseits richten sie sich dagegen aus, und ich empfind, dass diese Haltung mit vielen Anliegen, die ich in meiner eigenen Arbeit verfolge, übereinstimmt. Als sie mich also baten, einen Film zu machen (sie hatten vor, Filme auch zu produzieren und nicht nur zu „zeigen“), war ich echt begeistert, denn mein Ansatz zum „Film“ war auch immer „pro und contra“ prävalente Produktionsformen. Für mich besteht zwischen der Gestaltung eines „Lebens“ und der Produktion eines „Films“ ein Zusammenhang, oder zumindest hege ich den Wunsch, eine Verbindung zwischen beidem herzustellen. Wobei die filmischen Komponenten – Figuren, Handlung, Regie, Autor, Drehbuch, Audio, Inszenierung, Requisiten – leere Hülsen sind, wie Mäntel vielleicht, die unverbindlich eine Weile getragen werden. Wo das Konzept der Mise en Scène eher wie das Internet zu funktionieren beginnt.

Einer der Künstler, der später in den Mantel des „Produktionsleiters“ schlüpfte, machte für mich ein Video vom Raum und stellte es auf YouTube. Das war keine intendierte konzeptuelle Geste, aber während wir am Projekt weiterarbeiteten – via E-Mail, Skype etc., eben den gängigen Mitteln, mit denen man heutzutage kommuniziert und Dinge über geografische Distanzen und unterschiedliche Zeitzonen hinweg organisieren kann –, kristallisierten sich für mich die konzeptuellen „digitalen“ Elemente immer mehr heraus. Was ursprünglich also als Idee konzipiert worden war, in den Überresten einer kleinen Einkaufspassage aus den 1980er Jahren ein „Musical“ zu filmen, wurde dann, vermittelt banaler digitaler Kommunikation, zu einer Manifestation und einer Dokumentation von „Gruppen-Körpern“ (Busby Berkeley/Kracauer's *Das Ornament der Masse*) im digitalen Finanzkapitalismus. Obwohl man sagen muss, dass das erst im Nachhinein betrachtet so war. Denn dass ein YouTube-Clip der Anfangssequenz von *Goldgräber von 1933*, der Song *We're in the Money*, den wir in das soziale Netzwerk von AP News einspeisten und als Viralclip im Internet verbreiteten, den Produktionsplan des Ganzen bestimmen würde, war uns während der Arbeit an dem Stück keineswegs schon klar.

YD Worauf bezieht sich der Titel *The Deleted Scene* (Die gelöschte Szene)?

of the PR materials jams up against another kind of digital sociality—both for and against aesthetics of “social networking,” and in a way I found something that aligned with many of my own concerns in my work. So, when they asked me to produce a film (they wanted to start producing as well as “showing” films), I was really into it. Since my approach to “film” has also been one of being “for and against” predominant forms of production. For me there is a relationship, or wish to draw a relationship, between the production of “a life” and the production of “a film.” Where filmic elements—character, action, director, writer, script, soundtrack, staging, props—are all inhabited as loose shells or screens. Where the concept of mise-en-scène begins to function more like the Internet.

One of the artists, who eventually fell into the shell of “executive producer,” made a video of the space for me and posted it on YouTube. This wasn't intended as a conceptual gesture, but as we worked, via email, Skype—the general modes we use now to communicate and organize things across geographically and temporally distant locales—the “digital” conceptual elements emerged for me. What started as an idea of filming a “musical” in the contemporary remnants of a small 80s shopping arcade became, through the banality of digital communication, a materialization, and documentation, of aspects of “group bodies” (Busby Berkeley/Kracauer's *Das Ornament der Masse*) in digital financial capitalism. After the fact, you could say, since nothing was this clear while working on the piece, the diagram of production then became this: a YouTube clip of the opening scene of *Gold Diggers of 1933—We're in the Money*, (<http://www.youtube.com/watch?v=UJOjTNUuEVw>) was inputted into the social network of AP News and allowed to go viral.

YD What does the title *The Deleted Scene* refer to?

KO *The Deleted Scene* is the title that the people I was working with came up with. As one artist-member who has also had experience working on other artist-run projects in Switzerland has said: “We always end up deleted ourselves from every scene.” I think of what resulted—and I think it is important to point out that the entire production was really allowed to go in any direction, and that ended up happening. Such as the photographer Walter Pfeiffer showing up to do a photo shoot inside of the film production. That the set elements were basically trash from a 70s luxury resort that was featured in a James Bond film, that also happened to be throwing away the stuff in the months before the production. That this vogue-ing session while watching YouTube clips of vogue-ing just sort of happened, after we did a pseudo-situationist action in the café next door. I would input slight directions here and there, and inserted certain floating signifiers (such as the coins, the OWS-style tent, the YouTube clips), but basically just wanted to let what was going on go on.

In this way, *The Deleted Scene* becomes a visualization of what is often deleted from the commodified narratives of

KO *The Deleted Scene*, diesen Titel schlugen die Leute, mit denen ich zusammengearbeitet habe, vor. Wie einer der teilnehmenden Künstler meinte, der auch Erfahrung mit anderen Künstlerinitiativen in der Schweiz hatte: „Es läuft in jeder Szene immer wieder darauf hinaus, dass wir am Ende daraus verschwunden sind.“ Wenn ich an das Endergebnis denke, sollte ich betonen, dass wir der gesamten Produktion den Freiraum geben wollten, sich in jede erdenkliche Richtung entwickeln zu können, und so ist es am Ende auch passiert. Dass zum Beispiel der Fotograf Walter Pfeiffer am Drehort auftauchte, um Fotografien zu machen. Dass das Set im Wesentlichen aus Elementen bestand, die in einem James-Bond-Film verwendet worden waren, kitschiges Zeug aus einem Luxuserienort im Stil der 1970er Jahre, das in den Monaten vor unserer Produktion weggeworfen worden war. Oder diese Voguing-Session, die sich irgendwie spontan ergab, nachdem wir im Café nebenan eine pseudo-situationistische Aktion durchgeführt und uns Voguing-Clips auf YouTube angeschaut hatten. Ich gab hier und da leicht die Richtung vor und fügte bestimmte Signifikanten ein, die mit dem, was ablief, nicht verbunden waren (wie die Münzen, das Zelt im Stil der Occupy-Bewegung, die YouTube-Clips), aber im Grunde genommen wollte ich nur das geschehen lassen, was geschah.

The Deleted Scene ist also eine Visualisierung dessen, was aus den kommerzialisierten Darstellungen, wie ein Stadtteil zu einem „coolen“ Viertel wird, für gewöhnlich gelöscht ist. In gewisser Weise, und mir ist durchaus bewusst, wie pervers dies klingen mag, haben wir es hier mit einem „Arbeiter-Theater“ zu tun, an der Schnittstelle zwischen Hipstern, Kuratoren, „Kreativen“, Stadtentwicklern und realen Bauunternehmern.

YD In Bregenz zeigen wir statt eines einzigen Films eine Installation aus vier Filmen auf übereinander angeordneten Flachbildschirmen. Wie kam es, dass *The Deleted Scene* in mehreren Filmen auftaucht, und weshalb hast du dich dafür entschieden, sie in dieser Form zu präsentieren?

KO Es ist ein Vierkanalvideo – und so geschnitten, dass zwischen den Elementen auf allen vier Monitoren kontinuierlich Beziehungen entstehen oder Brüche aufscheinen. Es werden Formate imitiert, wie sie für Werbung in Flughafenterminals üblich sind, häufig sind dort mehrere Flachbildschirme kombiniert, um ein einziges Bild zu erzeugen. Im Fall von *The Deleted Scene* sind es vier Flachbildschirme, die verschiedene Aktionen und Szenarien als komplexe, fragmentierte Darstellung präsentieren – aber ich verstehe es als ein einziges Video. Jemand beschrieb es einmal scherzhaft als „Vierkanal-Facebook“.

YD Ein weiteres Thema, das mit der Präsentation des Films zu tun hat, ist der Sound. Wir mischen den Ton aus allen vier Kanälen, bevor er in die Sounddusche kommt, und bündeln so vier Quellen zu einem einzigen Audiokanal. Das Ergebnis ist eher eine Muzak als ein akustisch



Eröffnungssong / Opening song *We're in the Money* aus / from *Goldgräber* von 1933 / *Gold Diggers of 1933* (Filmstill)

how a “cool” neighborhood happens. In some ways, and I’m aware of how perverse this may sound, this became a “worker’s theater” at the interface of hipsters, curators, “creatives,” city planners, and real estate developers.

YD Instead of only one film in Bregenz, we are showing an installation of four films on flat screens one above the other. How come *The Deleted Scene* resulted in several films, and why did you decide to present them as you do?

KO It is a 4-channel video—edited with specific elements in constant relation/rupture between all four screens. I think of it as aping a sort of format you would see used for advertising in airport terminals, with four flat screens put next to each other to create one image. In the case of *The Deleted Scene*, it is four flat screens producing a fractured, complex image of certain actions and scenarios—but I do think of it as one video. Someone once jokingly described it as “4-channel Facebook.”

YD Another issue in presenting the film is sound. We run the sound from all four channels into a mixer before inputting it into a sound shower, thus producing one channel of sound from the four sources. The result is more muzak than one clear source of understandable acoustic information. What are your reasons for presenting the sound like this?

KO All four stereo channels were carefully mixed so that certain elements—certain bits of dialog, certain background sounds, certain sounds related to actions happening on the screens—are brought out or pushed into the background. Editing programs let you do this quite easily, since all four channels can be put on one timeline. One thing I do run up against is that the technologies required to play all four channels from one server don’t readily exist in most art institutions. Media players—and now USB stick media players built into most new flat screens—make this much easier. The Kunsthhaus in particular has a difficult situation in terms of sound, with all of the concrete, which bounces sound all over the place—but I think the

klar verständlicher Sound. Weshalb präsentierst du das Audioelement auf diese Weise?

KO Alle vier Stereokanäle sind sorgfältig abgemischt, sodass verschiedene Details – bestimmte Dialogfragmente oder Hintergrundgeräusche, bestimmte Geräusche, die mit Aktionen, die man auf den Monitoren sieht, verbunden sind – entweder betont oder in den Hintergrund verschoben werden. Mit Filmbearbeitungsprogrammen ist so etwas leicht möglich, da alle vier Kanäle auf ein und derselben Timeline angeordnet werden können. Ein Problem, mit dem ich häufig konfrontiert werde, ist, dass in Kunstinstitutionen die Technologie, die erforderlich ist, um vier Kanäle von einem einzigen Server aus abzuspielen, oft nicht vorhanden ist. Mediaplayer, oder auch USB-Stick-Mediaplayer, die in die meisten neueren Flachbildschirme eingebaut sind, vereinfachen das Ganze. Insbesondere das Kunsthaus ist in Bezug auf Akustik in einer nicht ganz einfachen Situation, da von den Betonwänden rundum der Sound abprallt. Aber ich denke, die Sounddusche ist eine gute Möglichkeit, das Stück zu zeigen, zum einen, weil dieses Plastikschirm-ding so verrückt aussieht, aber auch, weil sie den Sound auf eine Art fokussiert, dass man den Mix sehr klar hören kann. Ich würde sagen, das Muzak-Element, das du in Teilen des Stücks bemerkst, bezieht sich auf dieses gewisse Flughafenterminal-Gefühl, das die übereinander gestapelten Monitore vermitteln, mit Bildern von jugendlichen Körpern, die ihren „Spaß“ haben.

YD Ähnlich wie in deinen früheren Filmen sind auch die Akteure in *The Deleted Scene* überwiegend Menschen, die du kennst. Einige sind Freunde, andere hast du während des Produktionsprozesses kennengelernt. Ich nehme an, neben praktischen Erwägungen gibt es von deiner Seite noch andere Beweggründe, generell Leute in deine Filme zu involvieren, die du kennst?

KO Ein maßgeblicher Unterschied bei *The Deleted Scene* ist, dass ich sie nicht als Akteure ansehe, sondern als Körper. Das wurde, während wir das Stück produzierten, viel diskutiert, denn die Zeitschrift *Du* wollte etwas über AP News bringen, worauf einige der beteiligten Künstler eine Fotostrecke mit Stills von *The Deleted Scene* entwarfen. *Du* sollte in das Layout nicht eingreifen. Diese Absprache wurde, weil sie nicht eingehalten wurde, zu einem Desaster – in dem Artikel wurde ich ein „japanischer Filmemacher“, da die Leute bei dieser hochhoffiziellen Kulturzeitschrift versuchten, in dem, was sie da anschauten, einen Sinn zu finden. Ich denke solche Brüche sind auch interessante Phänomene in den Fehldeutungen, die sie generieren. Wie auch immer, eine Sache, die vereinbart und im finalen Druck auch durchgezogen wurde, war, dass wir alle, die an dem Film beteiligt waren, lediglich mit unseren Vornamen genannt werden sollten. Es sollte nicht um uns als Individuen gehen oder um spezifische Identitäten innerhalb der Kulturindustrie,

sound shower was a good way to show the piece, partially because these plastic umbrella things look so insane, and also because it focuses the sound in such a way that you can hear the mix quite clearly. The muzak element you are noticing in parts of the piece I would say is related to this sort of airport terminal feeling of the stacked monitors with images of youthful bodies having “fun.”

YD As in your earlier films the actors in *The Deleted Scene* are mainly people you know. Some are friends of yours and some you just met during the production process. I assume that, beside practical reasons, there are also additional reasons for your involving people you know in your films in general?

KO One major difference with *The Deleted Scene* is that I don't consider these as actors—but as bodies. This became a discussion while producing the piece, as *Du* magazine wanted to do something on AP News, and what was engineered by some of the artists involved was a multipage spread of photos from the production of *The Deleted Scene*, with an agreement that *Du* could not edit the layout. This ruptured relationship was a bit of a disaster discursively—as I suddenly became a “Japanese filmmaker” in the text of the article, as the people at this very official cultural magazine tried to make sense of what they were looking at—but I also find these kinds of ruptures, as phenomena, interesting in the misrecognitions they produce. Anyway, one thing that was agreed upon, and made it to the final printing, is that the names of all of us who worked on the film would be simply listed by first name. That this wasn't about us as individuals or specific identities within the culture industry—but as a field of names within a cultural/economic field. That this could, in fact, be any group of names. That these were “actions” and “bodies”—or, more precisely, that we, at the cultural node of digital financial capitalism, are disorganized bodies grouped around common, often unconsciously produced, goals. That our “love” of art, of producing certain kinds of “scenes,” of “keeping it real,” has potentially been instrumentalized without our consent. I acknowledge that there is a willful blindness to this.

But, I also take the labor that “cool kids” do very seriously, since these bodies and scenes are the precise nodes at which global financial markets enter the art market; it is the site of the real interaction of these economies with vastly different scales. Showing it in this removed or “other” way is a way to see what is going on in that labor beyond the production of ways of circulating, producing links in the networks, increasing value, etc. Or, maybe, it is something to show what those processes look and “feel” like, in the moment. I think parts of *The Deleted Scene* also feel a bit like a headcam shot in some peripheral scene during an art fair.

YD In recent years film has become more and more popular in the field of contemporary art. Not infrequently it is

sondern es sollte deutlich werden, dass es einen Bereich mit Namen in dem Bereich Kultur/Ökonomie gab, dass dieser Bereich der Namen austauschbar war. Dass es sich um „Aktionen“ und „Körper“ handelte – oder, um es präziser auszudrücken, dass wir, die wir am kulturellen Knotenpunkt des digitalen Finanzkapitalismus agieren, desorganisierte Körper sind, die sich um gemeinsame, oft unbewusst entwickelte Ziele gruppieren. Dass wir mit unserer „Liebe“ zur Kunst, unserer Vorliebe, bestimmte Arten von „Szenarien“ zu entwerfen, diese „real zu halten“, potenziell bereits instrumentalisiert worden waren – ohne unser Einverständnis. Ich gebe zu, dass hier etwas von einer wissentlichen Blindheit im Spiel war.

Aber ich nehme die Arbeit, die die „coolen Kids“ leisten, trotzdem sehr ernst, eben weil diese Körper und Szenarien genau die Knotenpunkte sind, an denen die globalen Finanzmärkte in den Kunstmarkt eindringen. Sie sind die Schauplätze realer Interaktionen dieser Ökonomien von enorm unterschiedlichen Dimensionen. Dies auf solch andere oder „alternative“ Art zu zeigen, ist ein Weg zu zeigen, was sich in dieser Arbeit abspielt, über die Entwicklung neuer Distributionswege, die Verlinkung in Netzwerken, die effektive Wertsteigerung etc. hinaus. Oder vielleicht ist es etwas, das aufzeigen kann, wie solche Prozesse im jeweiligen Moment aussehen und sich anfühlen. Ich glaube, Teile von *The Deleted Scene* vermitteln auch den Eindruck, als könnten sie Kopfkamera-Aufnahmen von irgendeiner Ecke am Rande einer Kunstmesse sein.

YD In den letzten Jahren ist Film in der zeitgenössischen Kunstszene immer beliebter geworden. Nicht selten sind Filmprojekte mit einem riesigen Produktionsbudget ausgestattet, und manche Künstler versuchen sogar, den ganzen Apparat der Filmindustrie einzubinden. Du hingegen scheinst, was deinen Umgang mit Film angeht, entschlossen, weiterhin mit einfachen Mitteln zu arbeiten.

KO Ich denke, das hat vielleicht mit meiner Ausbildung und dem, womit ich vertraut bin, zu tun. Ich komme aus einem Umfeld in New York City, in dem Experimentalfilm und -video stark vertreten sind, insofern ist das nicht mein Anliegen. Ich glaube, es gibt gewisse Dinge in der Kunst, auch in Bezug auf Inhalte, die man auf die eine oder die andere Art handhaben kann, und dies ist eben meine. Es hat nichts mit einem Wunsch nach größeren Budgets zu tun. Ich würde meine Arbeit sowieso eher in einen kunsthistorischen Kontext stellen, nicht zwangsläufig einen filmgeschichtlichen. Zumindest wenn man von einem medien-spezifischen Ansatz der Kategorisierung ausgeht.

Ich denke, dass meine Arbeit auf Künstler zurückgeht, die mit der Videokamera ein neues Medium erfanden. Vielleicht ist es etwas verwirrend in Bezug auf Kategorien, da ich mit filmischen Verweisen gearbeitet habe. Aber auch in der Kategorie des Films würde ich in der Verwendung des Mediums eher eine Verwandtschaft zu jemandem wie Hans Haacke sehen (übrigens einer meiner Professoren), der Diskurse um Grundbesitz und

accompanied by a huge production budget, and some of the artists try to employ the whole apparatus of the movie industry. You seem to stick deliberately to a more low-key approach in dealing with film.

KO I think, perhaps, because of the particularities of my education and what I'm familiar with—also, coming out of a strong lineage of experimental film and video in NYC—that this is not really a concern of mine. I think there are certain things, in terms of art but also in terms of content, that are done in a certain way. This is the way that I do it. It has no aspirational relationship to larger budgets. And, actually, I place my work more in relationship to art history than, necessarily, film history. At least in terms of a medium-specific approach to categorization.

I really think that my work comes out of artists who invented a new medium with the video camera. It might be a bit confusing, in terms of categories, since I have worked with filmic references. But, there again, my categorical relationship would be the use of the filmic medium the way that someone like Hans Haacke (who, by the way, was one of my professors) used real estate and legal discourses to discuss relationships between capitalism, culture, and urban “development.” I think that “film”—and television, advertisements, all sorts of moving images—adds narratives of subjectivity-formation into the mix in a particularly potent way.

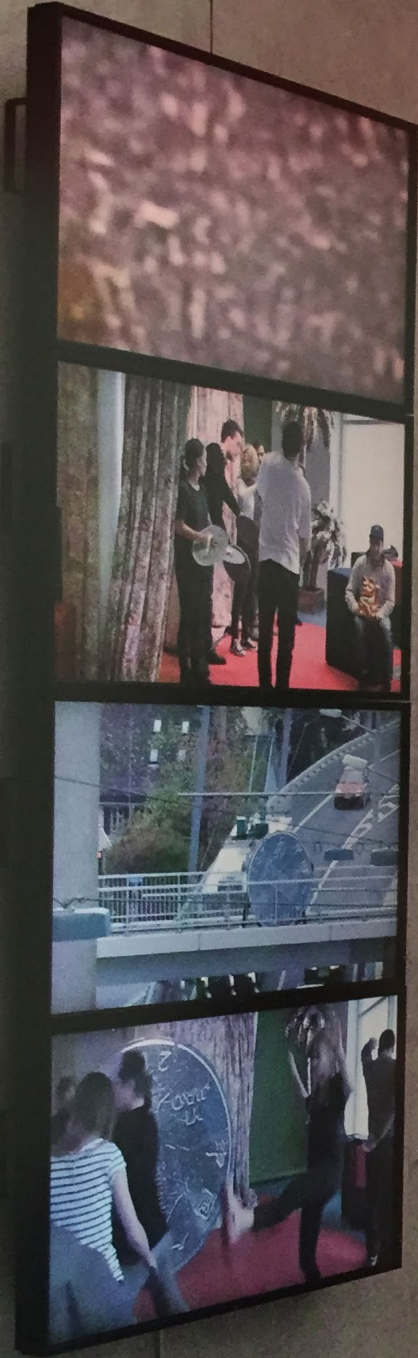
Although, I do watch movies—and actually go to theaters to see them—voraciously. Sometimes three films a day, if there is a particularly good retrospective at MoMA, for example. I also like watching trash on the airplane. Not that this is particular to me, or really original: there is a whole culture of cinephiles in New York. And everyone loves watching movies on airplanes. But, if there is something that relates more exactly to my work in this, it would be that I find that when I haven't been to the movies in a while, I can't see or process the world properly.

YD This low-key and low-cost production attitude could in the case of *The Deleted Scene* also be related to one of the obvious topics of this film installation: money.

KO I hadn't thought about this—but, again, I think that *The Deleted Scene* has more of a relationship to George Grosz than Steve McQueen. The low-production aspect is “normal” to me, since it's video. Like drawing with a pencil.

YD A main prop in *The Deleted Scene* is a huge Chinese Yuan coin made out of pink extruded polystyrene construction foam, which the “actors” are rolling through the city of Zurich.

In *Love is Colder than Capital* we are showing a second piece by you on the same spot where we are presenting your film installation, but on another floor. It is a giant coin similar to the one in your film and made of the same material. This time, however, the center of the coin is not pink but yellow, and it does not resemble a Yuan, but a







Ken Okiishi,
The Deleted Scene (We're in the Money), 2012,
Installationsansicht / Installation view,
Kunsthau Bregenz, 2013



Rechtsfragen als Anlass nahm, um das Verhältnis von Kapitalismus, Kultur und urbaner „Entwicklung“ zu diskutieren. Ich denke, dass „Film“ – neben Fernsehen und allen Arten bewegter Bilder – Narratives der Subjektivitätsformung dem Mix besonders wirksam hinzufügt.

Trotzdem schaue ich mir Filme an – und gehe, um sie zu sehen, auch tatsächlich ins Kino. Ziemlich unersättlich manchmal, wenn es zum Beispiel eine besonders gute Retrospektive im MoMA gibt, schaue ich drei Filme am Tag. Ich sehe mir auch gern Müll im Flugzeug an. Das ist jetzt nichts Originelles oder Besonderes an mir: In New York herrscht eine ausgesprochen kinobegeisterte Kultur. Und jeder sieht sich gern Filme im Flugzeug an. Aber was daran konkret mit meiner Arbeit zu tun hat, ist, dass ich denke, dass, wenn ich eine Zeit lang nicht im Kino war, ich die Welt nicht richtig sehen oder verarbeiten kann.

YD Im Fall der Filminstallation *The Deleted Scene* könnte deine Haltung, die Produktion mit einfachen Mitteln und kleinem Budget zu realisieren, auch als Verweis auf ein Thema betrachtet werden, das im Werk selbst offensichtlich eine Rolle spielt: Geld.

KO Der Gedanke war mir noch gar nicht gekommen, aber, wie schon erwähnt, bin ich der Meinung, dass *The Deleted Scene* mehr mit George Grosz zu tun hat als mit Steve McQueen. Mit einfachen Mitteln zu produzieren, ist für mich etwas Normales, da es sich eben um Video handelt. So normal, wie das Zeichnen mit einem Bleistift.

YD Ein wichtiges Requisit in *The Deleted Scene* ist ein chinesischer Yuan, eine riesige, aus gepresstem Polystyren-Bauschaum hergestellte rosafarbene Münze, die von „Akteuren“ durch die Stadt Zürich gerollt wird.

In *Liebe ist kälter als das Kapital* zeigen wir an der gleichen Stelle wie deine Filminstallation, jedoch auf einer anderen Etage, ein zweites Werk von dir. Es ist eine ähnlich gigantische, aus denselben Materialien hergestellte Münze wie die in deinem Film, nur dass der Mittelteil diesmal nicht rosafarben, sondern gelb ist, und sie keinen Yuan, sondern einen Euro darstellt. Obwohl sie sich auf die Requisite in deinem Film bezieht, funktioniert sie zugleich auch als autonomes Objekt, das an der Wand hängt. Es handelt sich um eine kinetische Skulptur, die, von einem Motor angetrieben, um die eigene Achse rotiert. Welchen Status – Verweis auf den Film oder autonome Skulptur – hat dieses Werk in deinen Augen?

KO Vielleicht erscheint das seltsam, aber in Bezug auf meine Arbeit denke ich nicht in Kategorien wie „autonom“ oder „Verweis“. Die beiden Arbeiten können alternativ als Einheit oder als separate Werke verstanden werden. Wie eine Bildersuche in Google, die Art, wie die Fenster permanent neu arrangiert werden und jedes Mal unterschiedliche Dinge, immer andere Muster auftauchen. Das ist die Richtung, in die ich arbeite – Bezüge zu konstruieren, ähnlich wie Dinge in deinem Gehirn zusammenkommen

Euro. Though it refers to the prop in the film, at the same time it functions as an autonomous object hanging on the wall. It is a kinetic sculpture driven by a motor rotating on its own axis. What status—as a reference to the film or as an autonomous sculpture—does this piece have for you?

KO For me, and this may be a bit strange, but I don't really think of "autonomous or not" with my work. The different works can—or not—be thought of together, or separately. Like a Google image-search, the way the windows get rearranged constantly, and you see different things, different patterns emerging. I am working towards this—relationships between works that are like the way things come together in your brain—or are archived on a hard drive or externally on a server.

When I see the coin spinning on the wall—I also think of the work that I did with spinning umbrellas a few years ago. These are all slant-rhymes with Duchamp's *Rotoreliefs* and *Anemic Cinema*. In a currency of images, it could be any currency. That is part of the point, for me, of displacing the Yuan in Zurich. That I am talking about flow—not border/reference/nation. That bundles of cultural affects and styles—or "memes," as people like to say—flow digitally, which is a fluctuating, ricocheting transmission. Not one that clings to certain old-school borders or directions. Of course, the spinning Euro could be read in this heavy way, with the Euro-crisis, etc.—but I also like that, because it also doesn't really add up to very much, in the end. An empty content of weightiness—isn't this a trend worth investigating? Couldn't this also be a way of producing the "emotional content" without actually letting go of our real emotions? These empty shells of seemingly "heavy" content that, upon further reflection, could be anything—or nothing—at all?

YD I would like to talk about the event you staged at the Schinkel Pavillon in Berlin in August 2010, because for me it somehow condensed at least three notions which I think are crucial to your work in general.

Ken Okiishi, *Gino/Marcel Duchamp on Streeteasy.com*, 2011/12 (Detail)



oder Dinge, die auf einer Festplatte oder extern auf einem Server archiviert sind. Wenn ich die Münze sehe, die sich an der Wand dreht, fällt mir auch eine andere Arbeit ein, die ich vor zwei Jahren mit drehenden Schirmen gemacht habe – Anspielungen auf Duchamps *Rotoreliefs* und *Anémic Cinéma*. In einer Währung, die aus Bildern besteht, ist jede Währung möglich. Das ist teilweise, worum es mir geht, wenn ich den Yuan in Zürich ausstelle. Dass ich über das Konzept des Fließens nachdenke – und nicht über Grenzen, Verweise, Nationen. Dass die gebündelten kulturellen Affekte und Stile – oder „Meme“, wie gern gesagt wird – digitale Ströme sind, instabile, multidirektionale Übertragungen. Keine, die an Grenzen anhalten oder an Richtungen alter Schule kleben. Der rotierende Euro könnte natürlich auch eine schwergewichtige Art Eurokrise etc. symbolisieren – auch das würde mir gefallen, da am Ende nicht viel dabei herauskommt. Ein leerer Inhalt von gewichtiger Schwere – ist das nicht ein Trend, dem es sich lohnt nachzugehen? Könnte das nicht auch ein Weg sein, „emotionale Inhalte“ zu produzieren, ohne dafür unsere echten Gefühle aufzugeben? Solche leeren Hülsen mit scheinbar „schwerem“ Inhalt, die, denkt man weiter darüber nach, alles Mögliche oder auch rein gar nichts bedeuten könnten?

YO Ich möchte gern über ein Event reden, das du im August 2010 im Schinkel Pavillon in Berlin inszeniert hast. Meiner Meinung nach verdichten sich darin mindestens drei Themen, die für dein Werk generell von Bedeutung sind.

Die Einladung zu diesem Abend im Schinkel Pavillon kündigte nichts weiter als ein Event von Ken Okiishi an. Wie sich herausstellte, war dies ein klassisches Konzert, mit dir selbst am Cembalo, nicht mehr, aber auch nicht weniger als das. Obwohl du ausschließlich auf dem Cembalo gespielt hast, waren im Raum noch weitere Instrumente, unter anderem ein Schlagzeug, eine elektrische Gitarre und ein Verstärker. Meiner Ansicht nach drückt dieses Event einerseits dein Interesse an Musik aus und verweist auf deinen persönlichen Hintergrund als ausgebildeter klassischer Musiker. Auf der anderen Seite erzählt es eine Menge über Performance in der zeitgenössischen Kunst, die Erwartungen, die diese Kunstform generiert, das Problem des Spektakels und den Aspekt der Live-Aufführung und ihre Dokumentation. Für mich sind diese Themen – Musik, Performance und die Idee des Live-Events im Verhältnis zu seiner Dokumentation – auch für das Verständnis von *The Deleted Scene* von Bedeutung.

KO Ja, absolut richtig. Ich halte mich gern in diesen vielleicht schwierigen oder destabilisierenden – oder sogar schmutzigen – Randzonen auf. Der Gedanke, dass die Leute vermutlich in der Annahme kamen, sie würden einem wahnsinnig „coolen“ Insider-Event an diesem total angesagten Ort in Berlin beiwohnen, und dann stattdessen mit dem aufrichtigen Bemühen konfrontiert wurden, wie jemand Rameau auf dem Cembalo spielte... jemand, der schon immer mal Rameau auf dem Cembalo spielen



Ken Okiishi, Cembalo-Konzert / Harpsichord concert, Schinkel Pavillon, Berlin, 27. August 2010, Dokumentation der Performance / Performance documentation (Videostill / video still)

The invitation for this evening at the Schinkel Pavillon simply announced an event by Ken Okiishi. You presented a classical concert in which you played a harpsichord, not more, not less. Although you played harpsichord exclusively, there were also other instruments in the space, like a drum set, an electric guitar, and an amplifier. In my view this event on the one hand reflects your interest in music and your personal background as a trained classical musician, and on the other hand it reveals a lot about performance in contemporary art, the expectation this art form generates, the problem of the spectacle and aspects of the live event in relation to its documentation. For me these aspects – music, performance, and the idea of the live event in relation to its documentation – are also important in understanding *The Deleted Scene*.

KO Yes, totally. I like to ride these perhaps difficult or destabilizing – or even icky – edges. That people might think they are coming to some super hip secret event at an über-“cool” space in Berlin – and arrive at a sincere effort to play Rameau by someone who has always wanted to play Rameau on the harpsichord. The aesthetic shift there – from gloss to gift – produces this wild intensity. But, I would hope, also a fragilization of the self – that one could start to feel the self becoming other.

The concert was organized by my friend Sergej Jensen, who was using the Schinkel Pavillon as a studio, since there was no exhibition on at the moment and one of his gallerists had access to the space. The drum set, electric guitar, synthesizer, etc., there were the instruments used by his band, which played after I played the harpsichord. These instruments held their potential to make a very different kind of noise, and with a very different cultural valence, in the space – hovering there while the harpsichord concert ruptured the scene. They played this really loud drone music, which was such a shock after this certain kind of “off” intimacy. It was totally crazy.

This unofficial use of the space was important to me and I think Sergej as well – that things could be made dif-

wollte. Die ästhetische Verlagerung, die dort vor sich ging – vom Glanz zur Gabe – produzierte diese wilde Intensität. Aber auch, wie ich hoffe, eine Sensibilisierung des Selbst, dass man anfängt zu fühlen, wie das Selbst sich verändert.

Das Konzert hatte mein Freund Sergej Jensen organisiert, der, da es zu der Zeit keine Ausstellung im Schinkel Pavillon gab und einer seiner Galeristen Zugang hatte, den Raum als Atelier nutzte. Das Schlagzeug, die elektrische Gitarre, der Synthesizer, die sich im Raum befanden, waren Instrumente seiner Band, die auftrat, nachdem ich auf dem Cembalo gespielt hatte. Im Raum verkörperten diese Instrumente ihr Potenzial, völlig andere Geräusche zu erzeugen, mit einer ganz anderen kulturellen Wertigkeit – sie behaupteten ihre Präsenz, während das Cembalo-Konzert innerhalb des Szenarios einen Bruch darstellte. Die Band spielte im Anschluss ihre wahnsinnig laute Drone-Musik, ein Schock nach der vorangegangenen „schrägen“ Intimität. Es war total verrückt.

Für mich, und ich glaube ebenfalls für Sergej, war es auch wichtig, dass wir den Raum inoffiziell nutzten, dass Dinge geändert werden können, indem wir in diesem Ausstellungsraum im Stadtzentrum, der mit der Zeit einen immer „offizielleren“ Status erhalten hatte, etwas Selbst-Organisiertes, Nicht-Autorisiertes durchführten. Eine Art Kollision der Möglichkeiten in diesem „neuen“ Berlin, in dem Profitstreben und Raffgier zunehmend in den Mittelpunkt gerückt sind, während die Stadt im Zuge dessen immer mehr zu versteinern scheint.

Das Thema „Live-Event“ und Dokumentation, denke ich, ist bei *The Deleted Scene* besonders schwierig. Denn auf der einen Seite gibt es die Handlung, die sich im Rahmen bestimmter Diskurse, Netzwerke und Räume vollzieht, und auf der anderen Seite das Vierkanalvideo mit diesen Körpern, Münzen und YouTube-Clips und dem Tanzen und Rollen dieser riesigen Münze durch die Stadt. Aber ich denke wiederum, dass vieles davon Themen sind, die in der „Kunstgeschichte“ bereits behandelt wurden – für mich sind es Bilder, und wie sie produziert wurden, ist wichtig, aber genauso wichtig ist das Sehen an sich und die ästhetische Erfahrung, etwas anzusehen und nicht zu wissen, was es ist. Was die Verarbeitung im Gehirn anbelangt oder die Aufnahme von neuem Wissen oder auch die Veränderung des Sehens und Tuns macht für mich keinen Unterschied, ob ich ein Gemälde, eine Fotografie oder ein Video anschau: Sie alle sind Projektionsflächen. Skulptur und Tanz und Performance (wenn sie live erlebt wird) sind etwas anderes, sie erzeugen in mir eine körperliche Reaktion, die ich bei Projektionsflächen nicht verspüre. Insofern habe ich die Hoffnung, dass die fragmentarische Vierkanal-Ansicht, die Installation des Werks mit vier Monitoren, die den Körper im Raum konfrontiert, den bewegten Bildern auch einen skulpturalen Aspekt verleiht. Wenn ich so darüber nachdenke, könnte die sich drehende Münze in der Ausstellung auch ein Weg sein, den skulpturalen/performativen Aspekt der Filmproduktion in den Ausstellungsraum zu verlagern.

ferent by doing something self-organized and unauthorized in this increasingly “official” exhibition space in the center of the city. A sort of collision of potentialities in this “new” Berlin, which was becoming increasingly ossified along lines of financial aspiration.

In terms of “live event” and documentation—I think that this is particularly difficult with *The Deleted Scene*. Because there is, on the one hand, the act that is happening within certain spaces and networks and spaces; and, on the other hand, there is this 4-channel video with these bodies and coins and YouTube clips and dancing and the rolling of this huge coin around a city. But, again, I think many of these problems have already been dealt with in the field of “art history”—these, for me, are images, and how they are produced is important, but so is looking and the aesthetic experience of not-knowing what you are looking at. I see no difference, in terms of brain-processing and generating new knowledge and also changing how one sees and acts, in looking at a painting, a photograph, or a video; these are all screens. Sculpture and dance and performance (if seen live) are different, for me, because I have this visceral reaction that I don’t have with screen-based works. In this way, I hope the 4-channel fragmentation of the view, and the installation of the work with the four monitors confronting the body in space, generates a sculptural aspect to these moving images. Now that I think about it, the spinning coin that is in the show may also be a way of trying to bring the sculptural/performance aspect of the film production into the exhibition space.

YD Maybe we should also talk about the notion of the amateur versus the professional. Though you are a trained classical musician you don’t regularly play in front of an audience, which gave your performance at the Schinkel Pavillon another dimension. This brings us back to *The Deleted Scene*, where the actors and dancers are not professional but amateurs. Are these notions of interest to you?

KO With my older video work, which plays more with cinematic narrative elements, I would say the amateurishness of the actors is very important, since you can see the script come to the surface of subjectivity. But with *The Deleted Scene*, I would say that it is the amateurishness of the production itself that is important in that it rubs against the production of “cool” bodies and “hot” networks.

YD Let me finish with two more general questions: What do you think about the relation of love and economy?

KO I think we need to continue to disturb the “natural” relationships between “love” and “economy”—particularly since what falls into place naturally, these days, aligns with the most destructive aspects of financial engineering. Our feelings, our affects, our Facebook posts, our Vine

YD Vielleicht sollten wir auch das Thema Amateur contra Profi anschneiden. Obwohl du ein klassisch ausgebildeter Musiker bist, spielst du nicht regelmäßig vor Publikum, was deinem Auftritt im Schinkel Pavillon eine andere Dimension verlieh. Dies führt uns wiederum zu *The Deleted Scene* zurück, deren Akteure keine professionellen Schauspieler und Tänzer, sondern Amateure sind. Spielen solche Vorstellungen für dich eine Rolle?

KO Bei meinen älteren Videoarbeiten, die mehr mit kinematischen, narrativen Elementen spielen, denke ich, dass das Amateurhafte der Akteure sehr wichtig war, da man sehen kann, wie durch das Drehbuch ihre Subjektivität hindurchscheint. Aber bei *The Deleted Scene* ist das Amateurhafte der Produktion an sich wichtig, indem es Produktionen von „coolen“ Körpern und „angesagten“ Netzwerken Widerstand bietet.

YD Am Ende zwei allgemeinere Fragen: Was denkst du über das Verhältnis von Liebe und Ökonomie?

KO Ich denke, wir müssen damit fortfahren, die „natürlichen“ Beziehungen zwischen „Liebe“ und „Ökonomie“ zu unterminieren – vor allem weil das, was sich heutzutage scheinbar natürlich zusammenfügt, mit den destruktivsten Tendenzen der Finanzsysteme zusammenhängt. Unsere Gefühle, unsere Affekte, unsere Facebook-Einträge, unsere Vine-Videos sind große Datenmengen, mit denen nicht nur viel Geld verdient, sondern auch reale Kontrolle darüber ausgeübt wird, wie wir uns erlauben miteinander umzugehen und wie der andere auszusehen und sich zu verhalten hat. Wie „Liebe“ in diese Mischung hineinpasst, bin ich mir nicht sicher.

YD Laut Luc Boltanski und Ève Chiapello ist der Künstler das neue Rollenmodell in unserem neoliberalen Zeitalter, dessen Produzenten hochgradig flexibel sein müssen. Häufig handelt es sich um freiberuflich tätige Individuen, die sich selbst ausbeuten. Meiner Meinung nach kann sich, was diese Definition von Flexibilität und Selbstausbeutung anbelangt, niemand in der Kunstwelt völlig davon ausschließen, aber trotzdem hat jeder seinen oder ihren eigenen Weg, mit dieser Situation umzugehen. Was ist deiner?

KO Zu versuchen, auszudrücken – in Kunstwerken auszudrücken –, was vor sich geht. Einzufangen, was in komplexen Momenten des Werdens, die das Potenzial haben, die Produktion von perfekten, effizienten, neoliberalen Cyborgs zu unterwandern, vor sich geht. Falls das misslingen sollte, zumindest zu versuchen, ein Archiv des Moments-im-Werden zu erstellen, das irgendwann in der Zukunft lesbar sein wird.

Wenn ich etwas zur Selbstausbeutung und dem Künstler als neoliberalen Rollenmodell sagen soll, kann ich mich nur hinter einem oft geposteten Bild verstecken: „I'm too sad to tell you.“ (Ich bin zu traurig für Worte.)

videos are big data sets that not only make a lot of people a lot of money, but also perform a real-time regulatory function of how we allow ourselves to interact with each other, and how we want each other to look and behave. I'm not sure where “love” fits into this mix.

YD According to Luc Boltanski and Ève Chiapello the figure of the artist became the new role model for our neoliberalist era, where producers are flexible, very often working as freelance and self-exploiting individuals. In my opinion no one in the art world can absolutely exclude themselves from this definition of flexibility and self-exploitation, still everybody has his or her own way of dealing with this situation. What is yours?

KO To try and articulate—in artworks—what is going on, and catch what is going on in moments of complexity and becoming that could, potentially, disturb the production of perfect, efficient neoliberal cyborgs. If this fails, at least try to produce an archive of the moment-in-information that will become legible at some point in the future.

In terms of self-exploitation and the artist as neoliberal role model, I can only hide behind a re-posted image: “I'm too sad to tell you.”



The Deleted Scene, 4-channel HD video (color, sound), 27:35 (looped). 2012

Produced by AP News, Zurich.

Exhibited at the Kunsthalle, Bern (August-October 2012); GAMeC, Bergamo, Italy (September-December 2012); Kunsthau, Bregenz (February-April 2013); Artists Space, New York; MIT List Visual Arts Center (2013)

Description, from Artists Space:

The Deleted Scene (2012), Okiishi's most recently completed video, is very much of the current moment of global data streams, fast downloads, YouTube art, and a dominance of financial capitalism built on ever-more sophisticated and dematerializing financial instruments. The particular "scene" of *The Deleted Scene* is the mobilizing of a volunteer army of bodies in tangential industries, such as creatives and hipsters, who are thought to bring vitality and viability to previously dead real and virtual spaces and networks. It is also a reflection on the desires of these bodies to "keep it real": an action which acknowledges the impossibility of escaping the ever-hatching realms of instrumentalization—where even the term instrumentalization itself feels "profitable"—while also not producing the obedient smoothness required of distant financial products. The distance of cut-up data and capital investment begins to be carved out as a place of detour; but it is also not as clear-cut as this, as a YouTube clip of "We're in the Money" from *Gold Diggers* of 1933, <http://www.youtube.com/watch?v=UJOjTNuuEVw>, is flowed into this particular network and allowed to go "viral." *The Deleted Scene* was produced in collaboration with, and shot in and around, the collectively run, self-organized cinema space, AP News, in Zurich.

