

DE

Raumplan

1 // Rita Adib

CARE IS A POLITICAL ACT –

A POLITICAL ACT IS CARE, 2024

2 // Tra My Nguyen

Riders' Arc, 2024

3 // Ida Lawrence

The Shop. The Sign. Particular Folk.,

2021–2024

4 // Asako Shiroki

Evergreen, 2023

Melting Into Color, 2023

Invisible Yet Still Green, 2024

5 // Fernanda Figueiredo

Technofeudalism Automation, 2024

Anthropogenic Anxiety, 2024

6 // Bea Targosz

AFAIK, 2024

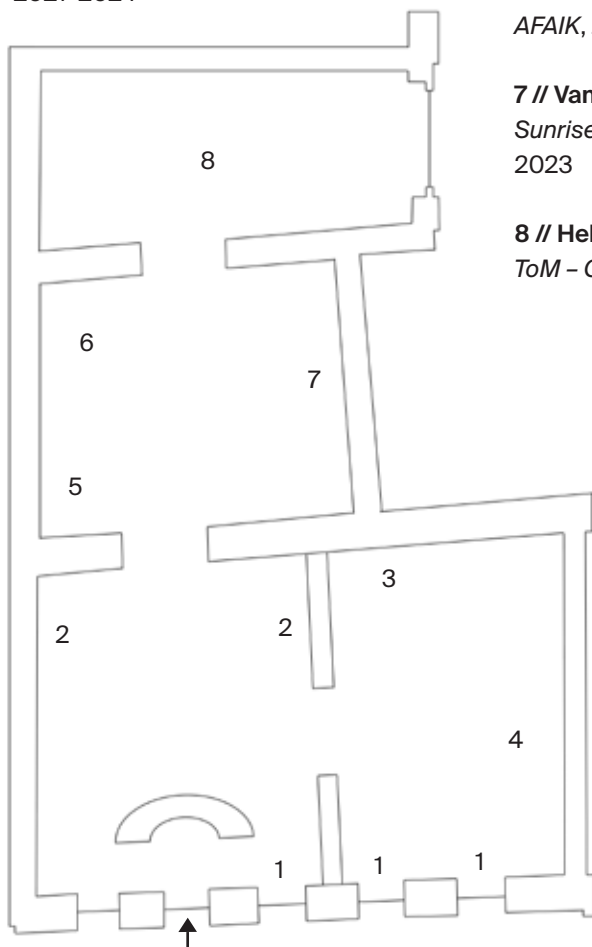
7 // Vanessa Amoah Opoku

Sunrise to Sunrise (Tricksters), 1–7,

2023

8 // Helin Ulas

ToM – Creatures, 2024



15. Februar – 11. Mai 2025

NEU KÖLLNER KUNST PREIS 2025

Neukölln ist ein pulsierender und bedeutender Standort der zeitgenössischen Kunstszene Berlins. Mit einer Vielzahl an Ateliers, Kunst- und Projekträumen hat sich der Bezirk zu einem wichtigen Zentrum für kreative Produktion entwickelt. Seit 2017 würdigt und fördert der Fachbereich Kultur in Kooperation mit dem Kulturnetzwerk Neukölln e.V. und der STADT UND LAND Wohnbauten-Gesellschaft mbH die herausragende Kunstproduktion in Neukölln mit der Verleihung des Neuköllner Kunstpreises.

Aus einer Vielzahl von Bewerbungen hat die fünfköpfige Fachjury insgesamt acht Künstlerinnen nominiert, die in Neukölln leben oder arbeiten. In einer Gruppenausstellung stellt die Galerie im Saalbau die Arbeiten der Nominierten vor. Die Besucher:innen erhalten dadurch einen authentischen Einblick in die vielfältige Kunstproduktion Neuköllner Künstlerinnen.

Der Neuköllner Kunstpreis ist insgesamt mit insgesamt 6.000 Euro dotiert:

1. Preis – 3.000 Euro
2. Preis – 2.000 Euro
3. Preis – 1.000 Euro.

Zusätzlich wird ein Preis der STADT UND LAND Wohnbauten-Gesellschaft mbH in Form eines Ankaufs vergeben.

Der Jury gehören an:

Yolanda Kaddu-Mulindwa (Leitung der Kommunalen Galerien Neukölln)

Kat Nowak (Festivalleitung 48 Stunden Neukölln)

Malte Pieper (Kurator:in)

Katharina Reich (Künstlerin und Preisträgerin 2023)

Catherine Rose Evans (Künstlerin und Preisträgerin 2020)

Die Juryleitung (ohne Stimmrecht) hatte *Nora Zender*.

Kuratiert von *Nina Marlene Kraus*

Kuratorische Assistenz

Diana Nowak und *Clara von Schwerin*

Preisträgerinnen

Jurystatements

1. Preis

Asako Shiroki

Die Arbeit „Evergreen“ von Asako Shiroki begeistert die Jury in ihrer Vielschichtigkeit und Aussagekraft. Ästhetisch und sinnlich sehr ansprechend, werden hier verschiedenste Materialien und Objekte subtil und ausgewogen miteinander in Beziehung gebracht: ein freischwebender Flakon verteilt sanften Kieferduft, der in einer leisen Videoarbeit destilliert wird, eine feine Gliederkette am Boden zeichnet wie beiläufig eine Grenze nach. Autobiografisch inspiriert, lenkt die Künstlerin hier den Blick auf die schwierige Grenzgeschichte zwischen Japan und Korea. Die Kiefer, visuell und olfaktorisch omnipräsent, wird dabei zu einem Symbol der Verbindung, zum leisen Lösungsansatz für einen lang schwelenden Konflikt. Diese subtile Aussage lädt ein, globale Grenzkonflikte noch einmal aus einer anderen Perspektive zu betrachten.

2. Preis

Ida Lawrence

Die Arbeit „The Shop. The Sign. Particular Folk.“ von Ida Lawrence überzeugt die Jury mit ihrer humoristischen Herangehensweise an gesellschaftliche Ausgrenzung. Die vordergründige Alltäglichkeit von Verbotsschildern für Hunde im öffentlichen Raum bietet dabei einen leichten Einstieg in die Arbeit, der sich aber schnell hin zu komplexeren Fragestellungen entwickelt. Eingestreute Textfragmente öffnen hier den Raum für weitergehende Überlegungen: wie exkludieren wir Andere? Wer wird ausgeschlossen? Wie machen wir Verbote sichtbar? Visuell stark und technisch exzellent ausgeführt vermischen sich hier Malerei und Collage, Wiederholung und Vergrößerung. Hervorzuheben ist auch die räumliche Präsentation, bei der das Werk nonchalant selbst zum angeleiteten Objekt wird.

3. Preis

Rita Adib

Das Werk „CARE IS A POLITICAL ACT-A POLITICAL ACT IS CARE“ von Rita Adib überzeugt die Jury in seiner direkten Zugänglichkeit. Die Fensterarbeit geht aus dem Galerieraum hinaus auf die Straße, wo sie Vorbeigehende anspricht, ohne sich aufzudrängen. Inklusiv und dreisprachig aktiviert das Werk den Schaufensterblick zum Raum für politische Fragen und gibt dabei ein wichtiges Statement zu aktuellen Entwicklungen in Sozialwesen und Kultur. Die Künstlerin lenkt den Blick auf die Frage, wer Fürsorge leistet und leisten kann, und spielt dabei geschickt mit unterschiedlichen Lesarten ihrer Aussage. Das visuelle Wechselspiel von Innen und Außen spiegelt zugleich die Abhängigkeit der privaten Fürsorge von äußeren Umständen wider.

1// Rita Adib

Warum ist die Schrift auf den Fenstern von außen zu lesen?

Mit der Lesrichtung des Schriftzuges von außen werden vor allem vorbeigehende Passant:innen auf der Karl-Marx-Straße angesprochen. Die Positionierung der Arbeit auf den Fenstern öffnet den Galerieraum so zu einem breiteren öffentlichen Kontext. Dadurch löst Adib die übliche Trennung zwischen dem geschützten, dadurch aber auch begrenzten und abgesonderten Galerieraum und dem öffentlichen Raum auf. Der Schriftzug fügt sich unaufdringlich in die alltägliche Geschäftigkeit auf der Karl-Marx-Straße, durch die mantrahafte Wiederholung hinterlässt das Werk aber dennoch einen bleibenden Eindruck und regt die Leser:innen zur Reflexion über die Verbindungen zwischen Fürsorge und politischer Arbeit an.

Wie verbindet Adib politische Arbeit mit ihrer künstlerischen Praxis?

Die syrisch-kanadische Künstlerin Rita Adib arbeitet häufig mit Interventionen im öffentlichen Raum, wobei sie gesellschaftliche Normen infrage stellt und eine breitere Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Missständen fordert.

Der Schriftzug CARE IS A POLITICAL ACT (dt. „Fürsorge ist politisches Handeln“) betont die politische Dimension von Fürsorge und des Sich-Kümmerns-Tätigkeiten, die immer noch überwiegend von Frauen oder marginalisierten Personen geleistet werden. Häufig unbezahlt, gesellschaftlich notwendig, aber unsichtbar. Adib versteht Fürsorge nicht einfach als individuelle, persönliche Tätigkeit, sondern in einer strukturell ungerechten Gesellschaft als eine Form des Widerstands und als kollektive, politische sowie künstlerische Praxis.

Die Arbeit bezieht sich auf den feministischen Slogan „Das Private ist Politisch“, mit dem in den 1970er Jahre während des Zweite Wellte Feminismus patriarchale Rollenbilder sowie die Trennung zwischen privat und öffentlich hinterfragt wurde. Adib erweitert diesen Gedanken, indem sie ihr Mantra CARE IS A POLITICAL ACT weiterlaufen lässt bis es zum Vexierbild wird: A POLITICAL ACT IS CARE (dt. „Politisches Handeln ist Fürsorge“). Damit stellt sie eine Verbindung zwischen sozialer und politischer Veränderung her.

Die Weiterführung des Satzes unterstreicht den politisch motivierten Einsatz für Gleichberechtigung durch Proteste als eine Form der Fürsorge für uns selbst und andere, wobei Fürsorge nicht als unpolitischer Akt, sondern als eine starke transformative Kraft der Veränderung verstanden wird.

CARE IS A POLITICAL ACT – A POLITICAL ACT IS CARE

2024, Vinyl-Schriftzug, je Fenster 109,5 x 212 cm

Jurystatement

Die Arbeit *CARE IS A POLITICAL ACT – A POLITICAL ACT IS CARE* von Rita Adib überzeugt durch ihre direkte Zugänglichkeit. Als Text-Installation im Fenster schickt sie ihre provokative Botschaft aus der Galerie hinaus auf die Straße und hebt dabei die Grenze zwischen Innen und Außen auf. Ähnlich einem Buchstabenrätsel erlaubt das Werk sowohl eine horizontale als auch eine vertikale Lesart und gibt so Freiraum für neue Statement-Schöpfungen. In diesem Spiel ergeben die Worte, politischen Versprechungen gleich, verschiedene Bedeutungen.

Neukölln in drei Worten
von Rita Adib

**Parallelen,
Widerstandskraft,
Gemeinschaft**

2// Tra My Nguyen

In welcher Beziehung stehen die Textilien und das Motorrad?

In der Mixed-Media-Skulptur *Riders' Arc* sind typische Sonnenschutzbekleidung aus Vietnam über einem Motorrad drapiert. Motorräder sind das zentrale Fortbewegungsmittel in Vietnam und symbolisieren nicht nur alltägliches Leben, sondern auch den Beginn des kapitalistischen Übergangs des Landes seit den 1980er Jahren.

Die deutsch-vietnamesische Künstlerin Tra My Nguyen reflektiert hier wie insbesondere weibliche Körper in einer von Konsum und Normen geprägten Gesellschaft wahrgenommen werden. Denn im Gegensatz zur westlich geprägten Motorradkultur, in der das Motorradfahren und die damit verbundene Bekleidung häufig männlich codiert sind, weist diese für das Motorradfahren ausgerichtete Sonnenschutzbekleidung mit ihren floralen Mustern und bunten Farben, eine deutlich feminine Ästhetik auf.

Die Ganzkörper-Schutzmäntel dienen aber nicht nur dem praktischen Schutz vor Staub und Sonne im Straßenverkehr, sondern sind auch als Antwort auf gesellschaftliche Schönheitsstandards und rassistische Normen zu verstehen: Der Schutz vor intensiver Sonneneinstrahlung soll eine Verdunkelung der Haut vermeiden.

Welche persönlichen Erfahrungen der Künstlerin finden sich in der Arbeit wider?

Ausgangspunkt sind für Nguyen Kindheitserfahrungen in Vietnam. Das Motorradfahren verbindet sie mit einem Gefühl von Freiheit und Unabhängigkeit. Gleichzeitig waren diese Erinnerung Anlass für die Auseinandersetzung mit Geschlechterpolitik, Colourism, Konsumkultur und Massenproduktion in der heutigen vietnamesischen Gesellschaft.

Aufgrund ihrer Ausbildung im Mode-Design interessiert sich Nguyen zudem nicht nur für die Materialität der Textilien, die mit ihren generischen Mustern, Plastikfasern und schnell zu verarbeitenden Schnitten deutlich Fast-Fashion-Produkte sind, sondern sie begreift die Kleidungsstücke auch als soziale und politische Elemente.

Welche Ästhetik bedient die Skulptur?

Die Textilien verlieren ihre ursprüngliche Funktionalität, sie verschmelzen mit der Form des Motorrads und erzeugen so eine neue Ästhetik zwischen Körper und Maschine. Textil überformt verwandelt sich das aufbäumende Motorrad in eine dynamische Skulptur. Die drapierten Stoffe sind mit Textilsilikon versiegelt, wodurch sie fixiert werden und gleichzeitig eine glänzende, techno-organische Oberfläche erhalten. Ähnlich wie die Videos, die durch Überlagerungen und Glitch-Ästhetik visuelle Entfremdung erzeugen, wird so auch die skulpturale Form des Motorrads abstrahiert.

Riders' Arc

2024, Motorrad, Sonnenschutzbekleidung, Textilsilikon,
140 × 185 × 75 cm

Day

HD, Farbe, loop, 0:45 min.

Night

HD, Farbe, loop, 1:28 min.

Jurystatement

Die Installation *Riders' Arc* von Tra My Nguyen besticht durch den Kontrast der Materialien. Sie erinnert an eine den klassischen Denkmaltypen der „Reiter-skulptur“ im öffentlichen Raum, unterzieht aber diese nicht mehr zeitgemäße Form öffentlicher Erinnerung einer Aktualisierung. Was den Körper bedeckt, bedeckt jetzt die Maschine. Der Regenschirm, Inbegriff der vergänglichen „Fast Fashion“, wird versiegelt und damit ins Monumentale, Dauerhafte überführt. Dabei stellt die Arbeit die Frage danach, wie sich Erinnerungen festhalten lassen.

**Neukölln in drei Worten
von Tra My Nguyen**

**divers, kreativ,
im Wandel**

3// Ida Lawrence

Was ist auf dem Bild zu lesen?

Der Laden. Das Schild. Gewisse Gestalten.

An der Ladentüre hängt ein Schild, die Türe soll eigentlich willkommen heißen.

Das Schild schließt gewisse Gestalten aus, exakt auf Augenhöhe.

Gewisse Gestalten warten vor dem Laden, den Blick auf das Schild gerichtet,

brodelnd.

Welche Bedeutung hat Text in der Malerei von Ida Lawrence?

Inspiziert von alltäglichen Erfahrungen und Beobachtungen kombiniert Ida Lawrence Bild und Text zu spielerischen narrativen Gemälden, die von skurrilen Interaktionen, überraschenden Situationen und kommunikativen (Miss-)Verständnissen handeln.

Die Geschichte der Ausgrenzung gewisser Gestalten in diesem Werk basiert auf Hundeverbotsschildern, die Lawrence in Berlin, unter anderem an den Fassaden von Geschäften in der Karl-Marx-Straße, beobachtet hat, wovon einige auf Augenhöhe der Hunde hängen.

Der Rhythmus der Sprache dieser kurzen Erzählung spiegelt sich in vibrierenden Farben und Mustern der Malerei wider. Lawrence verwendet einen Prozess, den sie als „zerfallene Wiederholung“ bezeichnet: Ausgehend von einer bestimmten Vorlage – hier der Fotografie eines Hundes – malt sie zunächst eine Version des Originals – hier in der rechten unteren Ecke des Gemäldes. Anschließend kopiert und vergrößert sie die gemalte Version immer wieder bis am oberen Bildrand nur noch die Füße des Hundes in das Bild hineinragen. Dabei bleibt der Konstruktionsprozess zwar transparent, die Kopie übersteigt letztendlich aber das Original.

Wie erstreckt sich das Narrativ über die Leinwand hinaus?

Ausgelöst von Beobachtungen absurder oder humorvoller Gegebenheiten aus ihrem Alltag – wie den Hundeverbotsschildern auf Augenhöhe der Hunde – imaginiert Lawrence potentielle Hintergründe und imaginäre Zusammenhänge und verknüpft diese zu fantasievollen Erzählungen. Sie lädt die Besucher:innen dazu ein, sich gemeinsam mit ihr zu wundern und die Geschichten in verschiedene Richtungen weiterzuspinnen.

The Shop. The Sign. Particular Folk. regt dazu an über Inklusion und Exklusion, über ungeschriebene Regeln und über gesellschaftliche Normen nachzudenken, die oftmals seltsame oder absurde Auswirkungen auf das alltägliche Leben haben. Wen oder welche Gruppen könnten die ausgeschlossenen Hunde auf dem Bild symbolisieren?

The Shop. The Sign. Particular Folk.

2021–2024, Acryl auf ungestreckter Mischbaumwolle, handaufgenähtes Baumwollband, Metallelemente, 219 × 165 cm

Werden die Hunde mit den Schildern direkt angesprochen?
Sollen sich die Hundbesitzer:innen in die Position ihrer Hunde hineinversetzen?
Und würden Hunde in ihren Läden Menschenverbotsschilder auf menschlicher Augenhöhe aufhängen?

Jurystatement

Die Mixed-Media-Arbeit *The Shop. The Sign. Particular Folk* von Ida Lawrence steht in der Tradition des Story Paintings. Handwerklich versiert greift die Künstlerin alltägliche Objekte auf, dekonstruiert diese durch collagenhafte Repetition und überführt sie so in einen Kunstkontext, der in der Leichtigkeit seiner Präsentation überzeugt.

Neukölln in drei Worten
von Ida Lawrence

**Fatayer,
Retramp, Freund*
innenschaft**

4// Asako Shiroki

Wie stehen die verschiedenen Medien der Installation im Zusammenhang miteinander?

In der Installation kommen Skulptur, Fotografie, Video und Duft zusammen und schaffen gemeinsam eine vielschichtige und poetische Sinneserfahrung.

Im Zentrum hängt ein eigens angefertigtes herzförmiges gläsernes Gefäß, das exakt 21 Gramm ätherisches Öl enthält – das vermutete Gewicht der Seele. Dieses Öl ist eine Mischung aus Destillaten japanischer und koreanischer Kiefernadeln. Der Destillationsprozess, bei dem feste Materie in Flüssigkeit übergeht, ist in dem Video *Invisible Yet Still Green* dokumentiert. Der Duft des Öls verteilt sich unsichtbar und subtil im Raum und wird nur durch eine Silberkette, die die Grenze zwischen Japan und Korea auf dem Boden nachzeichnet, sowohl räumlich als auch symbolisch eingegrenzt.

Zwei unscharfen Fotografien rahmen die Installation. Beide Fotografien, wovon eine in Japan, eine in Korea aufgenommen wurden, zeigen sowohl eine japanische als auch eine koreanische Kiefer, wobei die abstrahierten Grüntöne ineinander verschmelzen.

Welche Bedeutung hat das zentrale Motiv der Kiefernadeln?

Die Kiefer – ein Baum, der sowohl in Japan als auch Korea heimisch ist – ist in beiden Ländern von hoher symbolischer Bedeutung: Sie steht durch ihre immergrünen Nadeln für Widerstandsfähigkeit, Stärke, Hoffnung und das Überwinden von Schwierigkeiten. Anhand des Symbols der Kiefer erkundet Asako Shiroki die kulturellen Verbindungen dieser beiden Länder sowie die Herausforderungen, die Assimilation in eine neue Gesellschaft mit sich bringt.

Entstanden während einer dreimonatigen Residenz in Korea, reflektiert Shiroki mit der Installation sowohl ihre persönliche Geschichte als auch die komplexen kulturellen Beziehungen insbesondere der Nachkriegszeit zwischen Japan und Korea. Die Künstlerin stammt aus Japan, ihr Ehemann aus Korea; seine Vorfahren allerdings kamen aus Japan, konnten aber nach Ende der japanischen Kolonialherrschaft nach dem Zweiten Weltkrieg nicht dorthin zurückkehren.

Ebenso wie die Identitäten von in Japan lebenden Koreaner:innen und in Korea lebenden Japaner:innen verschmelzen in der Installation die unterschiedlichen Kiefern immer wieder miteinander: In dem ätherischen Öl, das sich unsichtbar von dem herzförmigen Glas ausbreitet und in den grünen Fotografien, bei denen nicht mehr zuzuordnen ist, welcher Grünton zu welchem Baum gehört.

Was führte zu der Beschäftigung mit dem ephemeren Medium Duft?

Prägend für Shirokis Hinwendung zu nicht-visuellen Medien war eine Kooperation mit sehbehinderten Künstler:innen, wodurch sie begann ihren Begriff von Schönheit

Evergreen

2023, Glasgefäß, 21 Gramm ätherisches Öl, Silberkette, variable Größe

Melting Into Color

2023, Pigmentdruck, je 89,5 × 126,5 cm

Invisible Yet Still Green

2024, Video, 6:43 min.

kritisch zu hinterfragen. Diese Überlegungen vertieften sich nach dem Verlust ihres Geruchssinns nach einer COVID-19-Erkrankung. Im Zuge der empfohlenen Therapie, bei der sie ätherische Öle riechen sollte, begann sie, sich intensiver mit der Qualität von Düften zu beschäftigen.

Düfte, als flüchtige und ephemere Medien, entziehen sich der visuellen Wahrnehmung, können jedoch unmittelbar Emotionen und Erinnerungen hervorrufen. So versteht die Künstlerin den Duft in ihrer Arbeit nicht nur als ein körperliche Phänomen, sondern auch als ein emotionales und intellektuelles Erlebnis, das den Betrachter:innen eine neue, inklusive Kunstwahrnehmung ermöglicht, die über das Visuelle hinausgeht und neue Zugänge zur Ästhetik eröffnet.

Jurystatements

Die Installation *Evergreen* von Asako Shiroki bewegt sich zwischen verschiedenen Medien und Materialien. Zart und feinfühlig imaginiert sie eine poetische Welt, in der Grenzen auch Chancen bieten und Zuordnungen potenziell veränderbare Entscheidungen sind. Die verschwommenen, immergrünen Fotografien erlauben dabei eine universelle Lesart.

**Neukölln in drei Worten
von Asako Shiroki**

**Dualität,
lebendig,
Widerstands-
fähigkeit**

5// Fernanda Figueiredo

Aus welchen Elementen setzt sich das Gemälde zusammen?

Die brasilianische Künstlerin Fernanda Figueiredo verbindet in ihrer Arbeit Elemente moderner Malerei mit KI-generierten Cartoons, Kinderzeichnungen und präkolumbischen Artefakten. Diese scheinbar unterschiedlichen Bestandteile stehen versatzstückhaft für unterschiedliche kulturelle und künstlerische Ausdrucksformen und verbinden sich zu einer großformatigen, vielschichtigen Komposition.

Figueiredo schöpft dabei aus einem kontinuierlich wachsenden Archiv, in dem sie Bildfragmente aus der Kunstgeschichte und aktuellem Zeitgeschehen intuitiv zusammenführt. Im Sinne der „Appropriation Art“ (dt. Aneignungskunst) dient ihr beispielsweise in *Technofeudalism Automation* ein Gemälde von Le Corbusier als Hintergrundfolie. Diese Ikone der männlich geprägten Moderne wird überlagert von einer krakeligen Kinderzeichnung eines Monsters, einer präkolumbischen Frauenfigur sowie mehreren glatten, neonfarbenen Elementen, die mit künstlicher Intelligenz erstellt wurden.

Worauf bezieht sich der Titel *Technofeudalism Automation*?

Figueiredos Bildarchiv speist sich aus ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit gesellschaftskritischen Konzepten. Mit *Technofeudalism Automation* bezieht sie sich auf das Konzept des Technofeudalismus, das eine moderne Gesellschaftsordnung beschreibt, in der wenige technologische Großkonzerne immense Macht und Kontrolle über wirtschaftliche und soziale Prozesse ausüben. Diese „Cloud-Fürstentümer“ profitieren von der Ausbeutung digitaler Ressourcen, während der Großteil der Bevölkerung in prekären, abhängigen Verhältnissen lebt.

Für ihre aktuelle Serie macht sich Figueiredo die neuesten Technologien der großen Tech-Unternehmen zunutze und verwendet KI-Bildgeneratoren. Indem sie die Fehler und Unzulänglichkeiten dieser Werkzeuge transparent macht, hinterfragt sie humorvoll die vermeintlichen Versprechungen des technologischen Fortschritts. So entsteht eine dialektische Spannung zwischen kreativer Aneignung und der kritischen Dekonstruktion technischer Machtstrukturen.

Wie fügt sich die Arbeit in die größeren Serie *Barbaric Protopia* ein?

In der noch fortlaufenden Serie „Barbaric Protopia“ thematisiert Figueiredo die inhärenten Spannungen zwischen Fortschritt und Rückschritt. Der Titel der Serie verweist auf den Begriff „Protopia“, der eine nachhaltige Utopie beschreibt, die durch schrittweisen, kontinuierlichen Fortschritt erreicht wird. Im Gegensatz zur klassischen Utopie hält Barbaric Protopia die Ambivalenzen unserer Zeit aus: Ist unser Fortschritt wirklich nachhaltig, oder verbirgt sich dahinter eine Illusion?

Technofeudalism Automation

2024, Acryl auf Leinwand, 160 × 220 cm

Anthropogenic Anxiety

2024, Acryl auf Leinwand, 60 × 48 cm

Figueiredos Werke reflektieren eine Gegenwart, die gleichermaßen von regressiven Strukturen und Hoffnungen auf einen gesellschaftlichen Wandel geprägt ist. Dabei greift sie immer wieder auf zeitgenössische Referenzen wie Internet-Memes und popkulturelle Phänomene zurück, um die kulturelle Komplexität der heutigen Welt einzufangen.

„Barbaric Protopia“ zeigt, dass Fortschritt weder linear noch perfekt ist, sondern als fortlaufender, dialektischer Prozess verstanden werden muss.

Jurystatement

Das Werk *Technofeudalism Automation* von Fernanda Figueiredo besticht durch seine Vielschichtigkeit. Virtuoso bewegt sich die Künstlerin zwischen analogen und digitalen Techniken wie Collage, Malerei und künstlicher Intelligenz. Es gelingt ihr, die ausgewählten, teils verzerrten und von KI-bearbeiteten Objekte zueinander in Bezug zu setzen und so unerwartete kulturelle Verbindungen zu schaffen.

**Neukölln in drei Worten
von Fernanda Figueiredo**

**Döner, Shisha,
Haarspray**

6 // Bea Targosz

Was bedeutet Sonifikation und wie nutzt Bea Targosz sie in ihrer künstlerischen Arbeit?

Sonifikation, auch „Verklanglichung“, bezeichnet die Umwandlung von Daten in Klänge, um Informationen auditiv darzustellen. Ähnlich wie bei der Visualisierung, die Daten grafisch wiedergibt, macht Sonifikation Muster, Werte oder Zusammenhänge hörbar.

Bea Targosz begann sich während der Pandemie mit Sonifikation zu beschäftigen. Die ständige Konfrontation mit unterschiedlichsten Daten und Statistiken, wie Infektionszahlen, Aerosolanzahl pro Quadratmeter oder Auslastung der Intensivstationen, prägten plötzlich den Alltag und beeinflussten politische, soziale und ökologische Maßnahmen. Die überwältigende Menge öffentlicher Daten regte Targosz dazu an, künstlerisch zu untersuchen wie sich diese Datenfluten auf unsere Wahrnehmung und Entscheidungen auswirken. In ihrer Arbeit reflektiert Targosz die Herausforderung, in einem ständigen Fluss relevanter Informationen klare Meinungen oder Entscheidungen zu entwickeln. Sonifikation ermöglicht dabei einen unmittelbaren Zugang zu diesen komplexen Zusammenhängen und macht dadurch die Dynamik schnell veränderlicher Realitäten erfahrbar.

Was hören wir in der Klang Installation?

Die Installation basiert auf Daten zur Veränderung der Luftschadstoffen (CO, NOx, PM₁₀, PM_{2,5}, SO₂) zwischen 1990 und 2015 in europäischen Ländern sowie gemittelten Werten aus Europa, Australien, Kanada und den USA.

Hohe Schadstoffwerte werden abwechselnd als hohe oder besonders tiefe Töne wiedergegeben. Helle Töne vermitteln Hoffnung, sie kippen aber auch schnell ins Schrilte, was wiederum Unbehagen auslöst. Tiefe Töne wiederum wirken beruhigend, können aber auch bedrohlich wirken. Klang wird hier genutzt, um abstrakte Werte wie Luftschadstoffe hörbar zu machen und gleichzeitig die Unsicherheit und Grenzen unseres Wissens, das auf Daten basiert, zu hinterfragen.

AFAIK (As Far As I Know) spielt auch darauf an, dass wir als Menschen nur einen bestimmten Frequenzbereich hören können. Viele Klänge sind uns nicht bewusst, obwohl wir sie körperlich wahrnehmen.

Welche Rolle spielt die Präsentation der Arbeit im Raum?

In der Installation liegt die Klangquelle, ein Industrielautsprecher wie in Fabrikhallen, auf dem Boden und macht die sonifizierten Daten physisch und emotional erfahrbar. Die räumliche Dimension ist zentral für die Arbeit.

AFAIK

2024, Klanginstallation, in unterschiedlichen Zeitintervallen, Horn
Durchmesser 52 cm

Durch die Platzierung und Verortung neuer Klangqualitäten im Raum entsteht ein neuer Kontext, der das Publikum dazu einlädt, Klangstrukturen körperlich und räumlich zu erleben. Die aufgezeichneten Klänge treten in einen Dialog mit der spezifischen Akustik des Raumes, was jeder Installation eine einzigartige Dynamik verleiht. So wird der Raum nicht nur zur Kulisse, sondern zum aktiven Element der Wahrnehmung.

Jurystatement

Die Audioinstallation *AFAIK* von Bea Targosz zeigt sich im ersten Moment als irritierender, störender, überlagernder Sound. Spannend ist der konzeptuelle Aspekt dahinter: die Künstlerin transformiert Hard Data in Klanglandschaften und ermöglicht so deren körperliche Erfahrung. Die Arbeit experimentiert mit der Frage, wie Daten verständlich gemacht werden können und welche Schlüsse sich aus einer sensorischen Lesart ziehen lassen.

Neukölln in drei Worten
von Bea Targosz

**offen,
dynamisch,
vielschichtig**

7// Vanessa Amoah Opoku

Wie wird Landschaft dargestellt?

Mit einer 3D-Laserscan-App, die ursprünglich für das Bauwesen entwickelt wurde, hat Vanessa Amoah Opoku Landschaften in Ghana und Kärnten vermessen. In Ghana dokumentierte sie Kakao-Felder, die von der Klimakrise und ihren Folgen wie Dürren und Pflanzenviren wie auch durch sich immer weiter ausbreitende Goldabbaugebiete akut bedroht sind. In Kärnten hat sie im Grenzgebiet zwischen Österreich und Slowenien, dem historischen Ort der Partisanenaktionen im Zweiten Weltkrieg, Aufnahmen gemacht. Diese beiden sehr unterschiedlichen Landschaften erzählen jeweils von Widerstand, Selbstermächtigung und Fragilität. Opoku arbeitet kritisch mit dem Vermessen von Landschaft als imperiale Geste der Aneignung, und überlagert diese geographischen und historischen Referenzen zu neuen Erinnerungs- und Traumlandschaften. Die unterschiedlich vergrößerten Punktwolken des Laserscans fügen sich zu neuen, digitalen Gebilden zusammen. Die Künstlerin erschafft so hypothetische Welten des Widerstands, wobei die digitale Transformation der realen Landschaften durch die granulare Struktur deutlich erkennbar bleibt.

Was überlagert die Landschaftsdarstellungen?

Eine dünne Silikonschicht mit kleinen Partikel und Rückstände von den Orten, an denen die Scans entstanden sind, überlagert die Landschaftsscans. Die Formen der Silikonschichten hat die Künstlerin basierend auf der Adinkra Symbolsprache mit Hilfe von künstlicher Intelligenz generiert. Adinkra-Symbole sind in der ghanaischen Kultur weit verbreitet, angebracht auf Textilien, Hauswänden und anderen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs üben sie symbolischen Schutz aus. Die Symbole haben unterschiedliche Bedeutungen und sind jeweils mit einem bestimmten Sprichwort aus der Sprache der Ashanti verbunden, die tief in der kollektiven Erinnerung verwurzelt ist. Auf Grundlage der traditionellen Adinkra-Symbole hat Opoku eine künstliche Intelligenz neue Symbole kreieren lassen. Damit schreibt sie sich in einen fortwährenden Transformationsprozess von kulturellen Symbolen ein, die durch Migration, Diaspora und zeitliche Veränderungen beeinflusst werden.

Wer sind die Figuren der sogenannten *Tricksters*?

Über den Landschaftsdarstellungen sind dünnen Acrylglasplatten mit fein eingravierten Umrissen verschiedener Figuren angebracht. Wie digitale Bildschirme überlagern sie die Szenen darunter und interpretieren sie neu. Opoku versteht diese Figuren als mythologische *Trickster* (deutsch Hochstapler oder Trickbetrüger) – listige Gestalten, die mit kleinen Tricks die Ordnung im Universum durcheinanderbringen, Normen hinterfragen und Machtverhältnisse herausfordern.

Opoku wählt Figuren, die eng mit den darunterliegenden Landschaften verwoben sind, und interpretiert sie neu. Sie verbinden historische und mythologische Narrative und zeigen Widerstand als ortsübergreifende Praxis.

Sunrise to Sunrise (Tricksters), 1–7

2023–fortlaufend, Mixed Media, UV-Druck auf Aludibond, Acrylglas, Magnete, Silikon, organisches und anorganisches Material aus Ghana und Kärnten, verschiedene Größen

Eine „Tricksterfigur“ zeigt beispielsweise Helena „Jelka“ Kuchar, eine Kärntner Partisanin. Als Angehörige der slowenischen Minderheit schloss sie sich während des Zweiten Weltkriegs den Partisan:innen an. Ihre Geschichte steht für gelebten Widerstand gegen Unterdrückung und ist tief mit Kärnten als historischem Ort des Widerstands verknüpft.

Auf einer anderen Platte ist Anansi abgebildet, eine Figur aus der Akan-Mythologie, die häufig als Spinne dargestellt wird. Anansi ist als Gott der Weisheit und der List bekannt. In der kreolischen Überlieferung überlebt Anansi sogar Apokalypsen und die transatlantische Versklavung, was seine symbolische Bedeutung als Überlebender und Widerständigen unterstreicht.

► ***Diese interaktive Arbeit lädt dich ein, eine Widmung auszuwählen, die Landschaft des Widerstands zu betreten und sie ins Wasser freizugeben. Während sie sich auflöst, symbolisiert der Akt die fortwährende Transformation und den Fluss des Widersetzens.***

Jurystatement

Die Mixed-Media-Arbeit *Sunrise to Sunrise (Tricksters)* von Vanessa Opoku schafft poetische Verbindungen zwischen Erinnerung und Realität. Mithilfe verschiedener Verfahren der Bildgebung verändert und dekonstruiert sie Bilder und Figuren und entwickelt dabei mehrdimensionale digitale Bildräume hin zu Erinnerungsorten, die zeitlich und geografisch nicht zusammenliegen und in ihrem Werk überraschende Verbindungen eingehen. Den Betrachtenden stellt sich die Frage, was sie vor sich sehen: Zukunft? Erinnerung? Oder Wunschart?

Neukölln in drei Worten
von Vanessa Amoah Opoku

**Anregung,
Vielfalt, Zuhause**

8 // Helin Ulas

Wer oder was ist *ToM*?

ToM oder *Tides of Memories* ist ein teils fiktives, teils faktenbasiertes Wesen, das davon träumt, Wasser zu werden. Das hybride Wesen basiert auf digitalen Prozessen, maschinellern Lernen und künstlerischer Gestaltung.

Als audiovisuelle Echtzeit-Installation getarnt, lädt die Arbeit das Publikum zu einer Reise durch *ToMs* Träume und Albträume ein. In einer spekulativen Umgebung, mit in Echtzeit digital generierten Skizzen, algorithmisch ausgewählten Videokompositionen und sich langsam bewegendem Roboterwesen erzählt *ToM* eine Geschichte aus der Perspektive des Wassers. Dabei setzt sich die Maschine mit ihrer Identität auseinander und ist den Erinnerungen ausgesetzt, die im Wasser hinterlassen wurden.

ToMs Reise entfaltet sich innerhalb ihrer eigenen Ökologie, die durch die skulpturalen Objekte – „Kreaturen“ – gebildet wird, die sowohl als Beobachter als auch als Teilnehmer agieren und auf *ToMs* Träume und Echos reagieren.

Wovon träumt *ToM*?

ToM träumt von der Fähigkeit, sich selbst in der fließenden und grenzenlosen Form des Wassers zu verwandeln. Aus der Perspektive des Wassers reflektiert *ToM* über Migration und Bewegung und das unaufhörliche Fließen von Wasser über Grenzen hinweg – während es selbst in der Unmöglichkeit verhaftet bleibt, sein Ziel zu erreichen. *ToMs* Geschichte entfaltet sich in fünf Akten, die sich an der Struktur eines Mythos orientieren, inspiriert von der Sage des Minotaurus und dem Ägäischen Meer.

Im ersten Akt rekaliert sich *ToM* und entscheidet sich für einen Traum. Im zweiten Akt träumt es von Erinnerungen und formt Bilder von digitalem Wasser. Auf dem Höhepunkt, im dritten Akt, verliebt sich *ToM* in die Erinnerung, ohne ihre wahre Bedeutung zu begreifen. Anschließend erschafft es im vierten Akt Kompositionen aus den Echos seiner Erinnerungen, um dann im letzten Akt zu erkennen, dass es niemals das Wasser selbst sein kann. Stattdessen nimmt *ToM* andere Formen an, bevor der Zyklus von vorne beginnt.

Wie funktioniert *ToM*?

Die Installation nutzt maschinelles Lernen, um eine Echtzeitkomposition aus Text, Audio und Video in einem zeitbasierten Format zu erzeugen, wobei *ToM* in jedem Zyklus Elemente auswählt und neu zusammensetzt. Der Algorithmus des maschinellen Lernens gibt der Installation die Kontrolle über eine vorformulierte Partitur und ermöglicht es ihr, in Echtzeit aus verschiedenen Variationen zu wählen. Zusammen mit *ToM* schafft die Installation ein vernetztes System, das die „Kreaturen“ steuert, die auf jede ausgewählte Komposition reagieren, sie beobachten und durch Audioauswahl und Bewegung bewerten. *ToM* hat Zugang zu einem Archiv von Texten, das den

ToM – Creatures

2024, Skulptur, Audio, Video

In Zusammenarbeit mit Célestin Meunier und Karolina Sobel

Creative Tech & Video: Célestin Meunier

Video & Field Recordings: Karolina Sobel

Creative technology: Alex Wenger

Sound Design: Sevki Argalioglu

Voice Actor: Pauline Payen

Ermöglicht durch UNESCO City of Media Arts, Produktionspartner ZKM Karlsruhe

algorithmischen Prozess in Gang setzt. Basierend auf den Recherchen der Künstlerin befassen sich diese Texte mit Hydrofeminismus, nicht-menschlichen Perspektiven und dem Zusammenbruch der Realität in digitalen Räumen. Das Werk erforscht die Beziehung zwischen Wasser, Erinnerung, Migration, technologischen Halluzinationen und dem Kollabieren von Kontexten – wenn sich Bedeutung in digitalen und physischen Räumen auflöst – und verwandelt diese in eine neue audiovisuelle Form.

Jurystatement

Eine Maschine, die zu Wasser werden will, stellt die multimediale Installation *ToM – Edition: Creatures* von Helin Ulas dar. Sie erinnert in ihrer Herangehensweise an eine Science-Fiction-Erzählung, in der Maschinen mehr und mehr wie Menschen agieren und die Unterschiede zu verschwimmen scheinen. Damit setzt die Arbeit ein sehr aktuelles Statement zur rasanten technischen Entwicklung in unserer Zeit. Was ist echt? Was charakterisiert Denken und Fühlen? Und können Maschinen diese menschlichen Eigenschaften erlernen?

Neukölln in drei Worten
von Helin Ulas

**Zuhause,
kollektiv,
improvisiert**



ToMs Geschichte:

NEU KÖLL NER KUNST PREIS 2025

*Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung
zum neunten Neuköllner Kunstpreis
15. Februar – 11. Mai 2025*

Galerie im Saalbau

Karl-Marx-Str 141,
12043 Berlin
Mo–So 10–20 Uhr
Eintritt frei

Leitung Fachbereich Kultur
Dorothee Bienert

Galerieleitung
Yolanda Kaddu-Mulindwa

Kuratorin
Nina Marlene Kraus

Kuratorische Assistenz
Diana Nowak, Clara von Schwerin

Aufbau und Technik
Maté Feles, Zsolt Vasarhelyi

Grafikdesign / Broschüre
Clara von Schwerin

Text
Nina Marlene Kraus

Korrektorat
Diana Nowak, Clara von Schwerin

Herausgeber:

Bezirksamt Neukölln von Berlin
Geschäftsbereich Bildung, Kultur und Sport
Amt für Weiterbildung und Kultur
Fachbereich Kultur

Alle Rechte vorbehalten.

© Fachbereich Kultur Neukölln

© für die Texte Autor:innen und Übersetzer:innen

© für die Gestaltung Clara von Schwerin

