

essentials #11

MAGAZIN DER GALERIE JUDITH ANDREA BONN 2018

Francis Zeischegg

**view
control**



essentials#11 erscheint anlässlich der Ausstellung **view control** von Francis Zeischegg in der Galerie Judith Andreae.

Die Einzelausstellung der Galeriekünstlerin zeigte vom 24. Juni bis 05. August 2017 in den Galerieräumen in Bonn neue Zeichnungen, Wandarbeiten, Modelle und Objekte.

Die Künstlerin verweist mit **view control** auf reale und virtuelle Blickkonstruktionen und Sichtweisen. Mit ihren Arbeiten deutet sie auch auf aktuell sich formierende Blicksysteme synthetischer Raster und virtueller Sphären hin.

essentials#11 will be published on the occasion of last years exhibition view control of Francis Zeischegg at Galerie Judith Andreae.

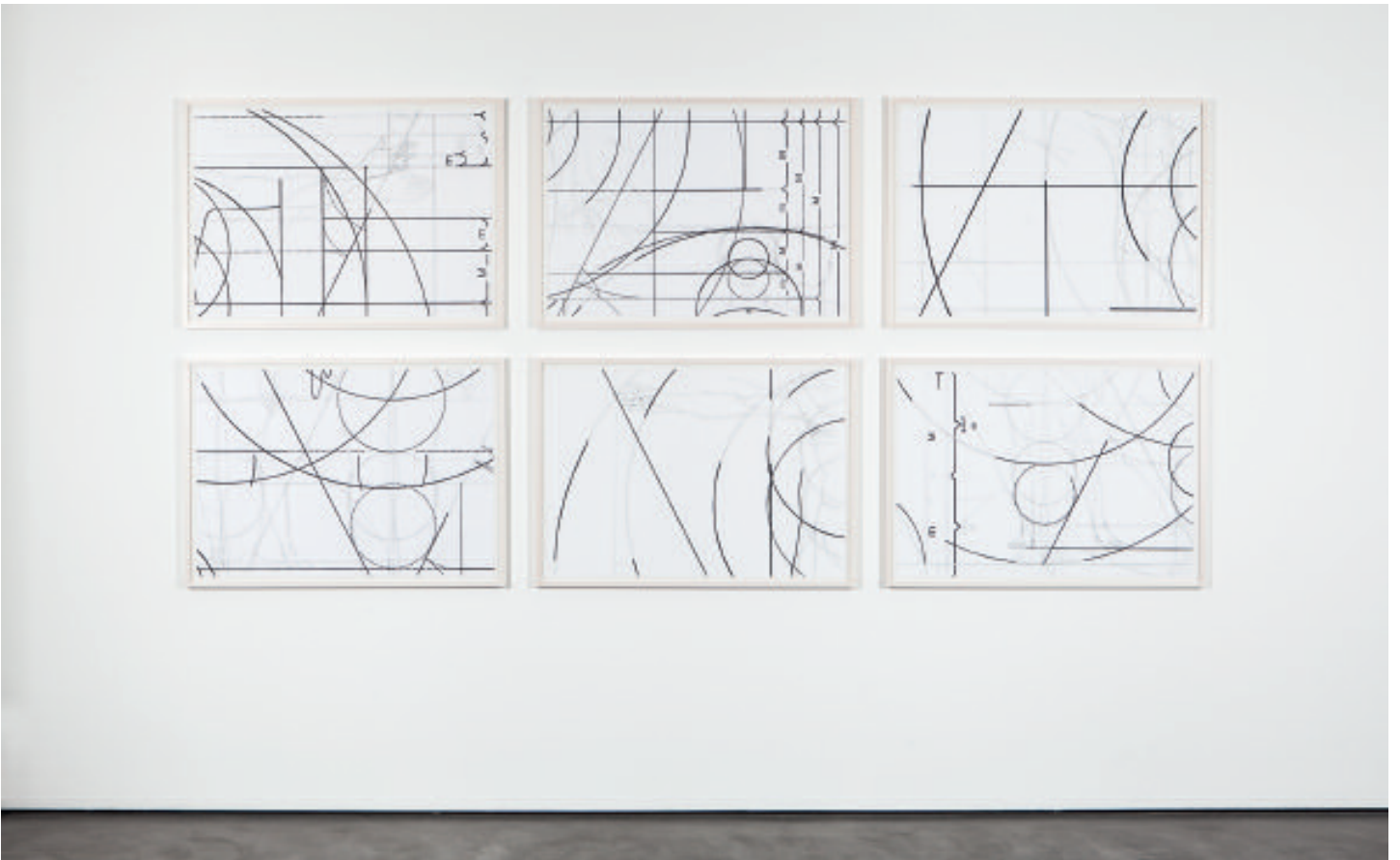
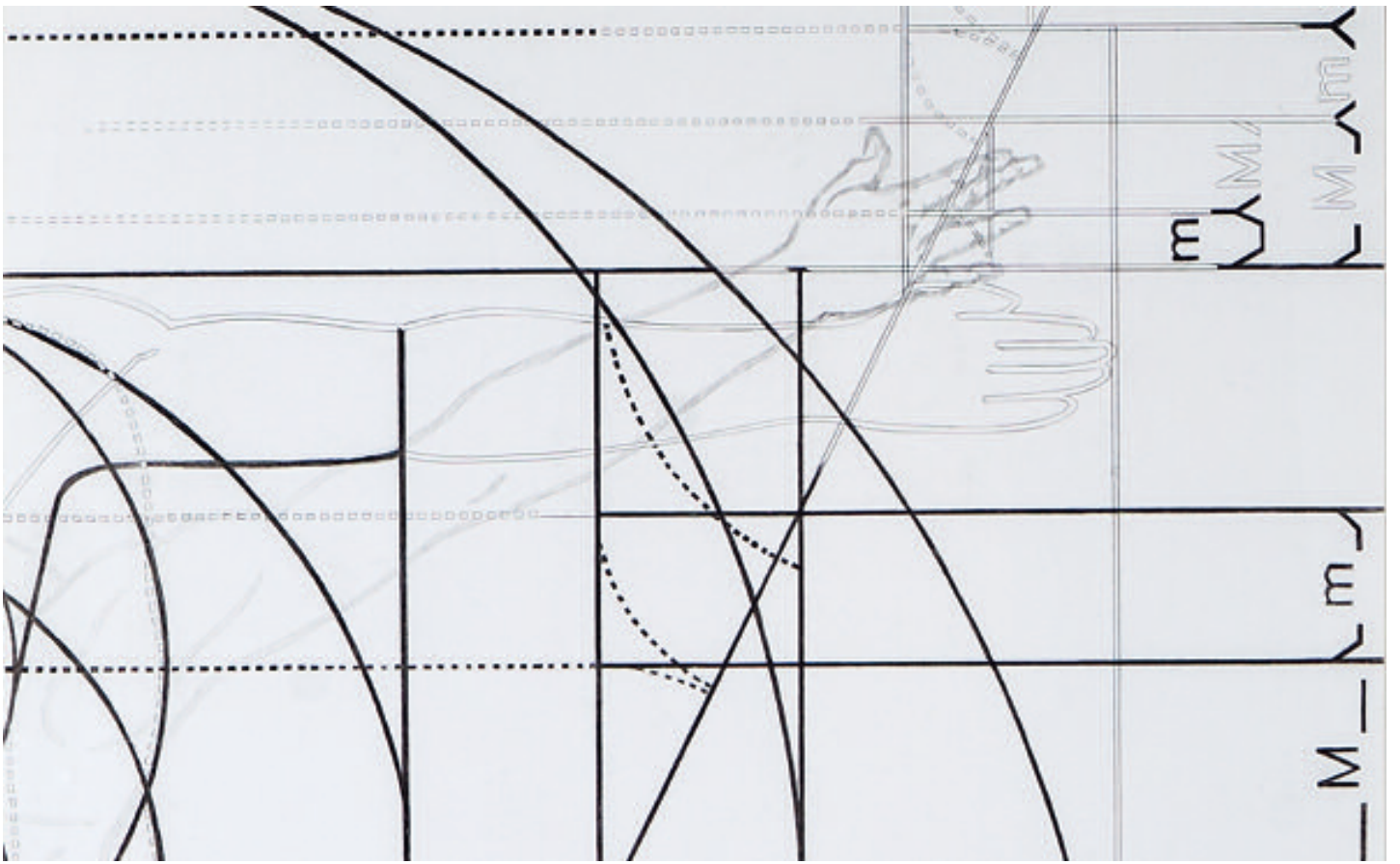
The solo-exhibition of the gallery artist during June 24th until August 5th 2017 in the gallery premises in Bonn, displays new drawings, wall works, models.

Proportionale Verschiebung 2013
Zeichnungen, 6-tlg. Serie
Graphit und Farbstift
150 x 320 cm, je 70 x 100 cm
Courtesy Kupferstichkabinett Berlin

Proportional Displacement 2013
6-part series of drawings
graphite and crayon
Courtesy Berlin Museum of
Prints and Drawings

cover: **Target-Structure** 2014
Acrylglasplatten bedruckt
Folien-Plott an der Wand
150 x 280 cm

cover: **Target-Structure** 2014
acrylic glass, textured surfaces
foil plott on the wall





Auge 2015
Grafit auf Papier,
50 x 64 cm

Eye 2015
graphite on paper

Überwacher 2016
Modell 1:10, Schalholz,
Holz, Polystyrol
47 x 35 x 23 cm

Surveillant 2016
mockup 1:10
wood, wood fiberboard
polystyrol





Blind-Detail 2016
Zinkblech, Schalholz,
108 x 45 x 11 cm

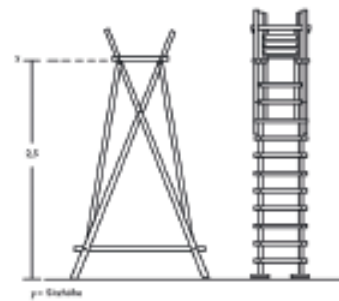
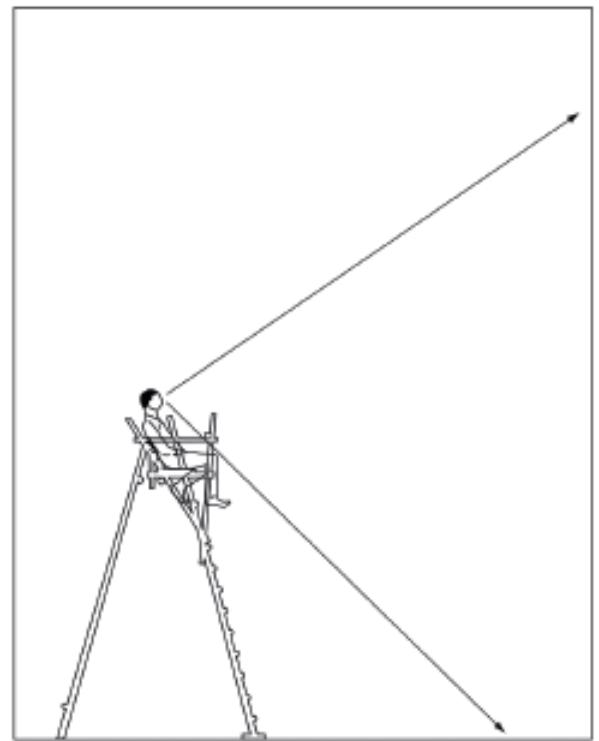
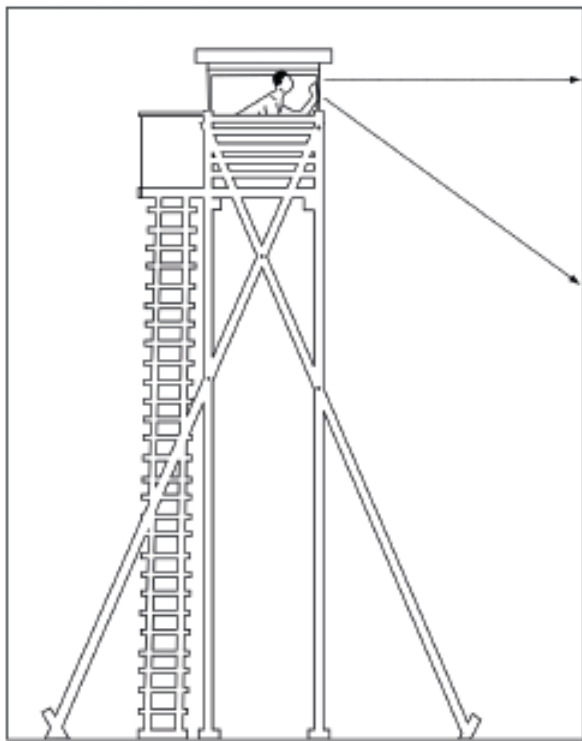
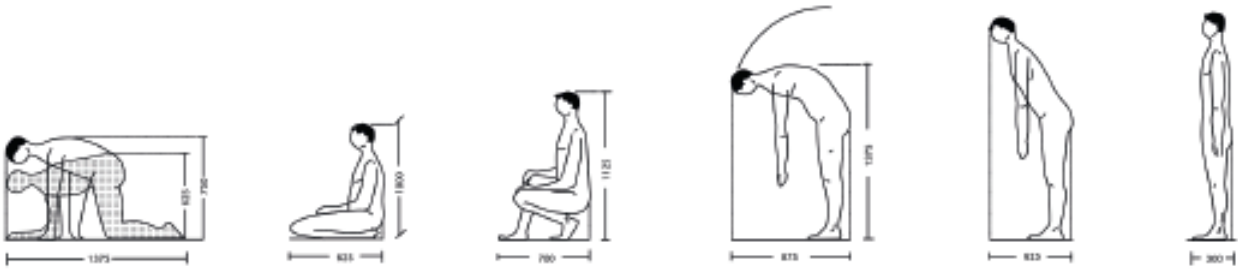
Blind-Detail 2016
sheet zinc,
wood fiberboard

Blind 2014
Zinkblech, Schalholz,
450 x 150 x 150 cm,
permanent im Skulpturen-
park Museum Morsbroich,
Leverkusen

Blind 2014
sheet zinc, fiberboard
permanently in the sculpture
park at the museum
Morsbroich, Leverkusen



BLICKFELDER - TOPOGRAFISCHE PERSPEKTIVEN 1-3

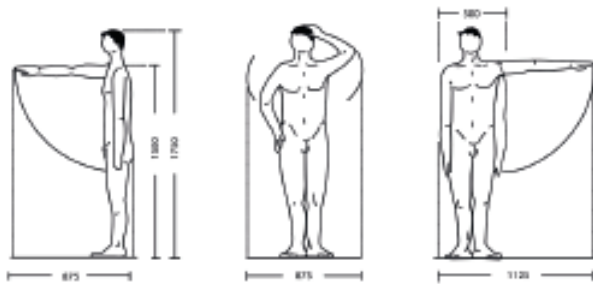


Topographische Perspektiven I-III 2013

C-Print auf Alu-Dibond, 120 x 145 cm
fiktive Repräsentation von Überwachungsarchitektur im
Stil der *Bauentwurfslehre* (Ernst Neufert), einem
Referenzkatalog über Dimensionen und Proportionen

Topographical Perspectives I-III 2013

c-print on alu-dibond, 120 x 145 cm
fictitious representation of surveillance architecture in
the style of *Architect's data*, Ernst Neufert, a reference
catalog of dimensions and proportions

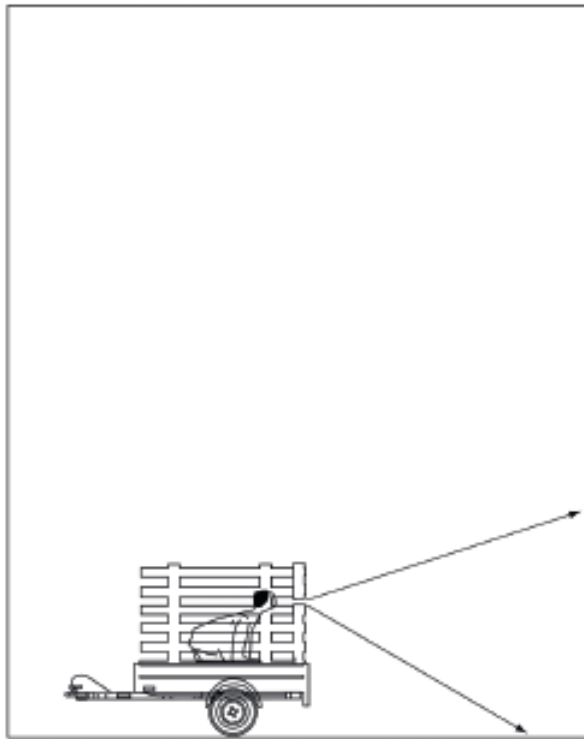


Spion 2016

Modell 1:10
Holz, Schalholz
31 x 19 x 25 cm

Spy 2016

mockup 1:10
wood, fiberboard



3



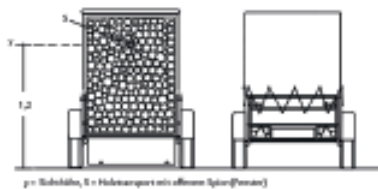
**Jagdschutzholzstapel zur Beobachtung
von Wilderern 2006**

Rundhölzer, Lärche, 3,0 x 1,9 x 2,5 m
DDR Forsteinrichtung der ehem. DDR, nach-
gebaut nach einer Forstanleitung. Dauerhaft
installiert im Park des Haus am Waldsee Berlin.



The Log Pile Hunting Blind 2006

log, larch
Mounted according to an original replica
of DDR forestry architecture. Permanently
in the park of Haus am Waldsee Berlin.



g = Sitzhöhe, H = Höhenangabe mit offener Spitze (Gesamt)

Florale Form II
(nach Karl Blossfeld) 2014
Zeichnung auf Papier
Tinte, Faserstift, lichtecht
49 x 64 cm

Floral Shape II
(after Karl Blossfeld) 2014
drawing on paper
inc, non fade marker

Getarnte Blickverhältnisse

„It is the spectator, and not life, that art really mirrors.“
(Oscar Wilde,
The Picture of Dorian Gray, 1891)

Was die künstlerischen Arbeiten von Francis Zeishegg so interessant macht, ist ihre gewitzte Präsentation spezifischer Blickmaschinen. Sie stellt einen kleinen, einachsigen Anhänger mit Plane in den Ausstellungsraum, der mit einem Stapel Holzstämmen beladen ist. Zunächst vermutet man, dass es sich um eine trompe-l'oeil-artige Skulptur handelt, die den Transport von Holz persifliert. Die Arbeit »Spion, Holztransport« (2007) ist jedoch ein getarnter Beobachtungsposten. Das eigens entwickelte Fahrzeug wird für eine besondere Form der Beobachtung im Wald positioniert. Die Vorderseite des Holzstapels lässt sich herunterklappen, um den Ein- und Ausstieg für einen Beobachter zu ermöglichen; durch einen kleinen Spalt kann er hinaus schauen und sich auf die Lauer nach Holzdieben legen. Das getarnte Beobachten von Holzdieben ermöglicht, sie zu überführen und zu bestrafen. Ähnlich funktioniert die Arbeit »Jagdschutzholzstapel zur Beobachtung von Wilderern« (2006), die auch als verkleinertes Modell existiert. Beide Objekte aus der Forstwirtschaft erhalten durch ihre Ausstellung in der Galerie eine zusätzliche Dimension. Denn hier steht auch die künstlerische Geste Zeisheggs unter Beobachtung des Kunstpublikums, mit der sie dieses komplexe Thema zum Gegenstand ihrer Kunst macht. Zeishegg präzisiert diese Geste mit weiteren Arbeiten, die sich mit dem Blickregime beschäftigen. So bildet sie in »Target Structure« (2014) die feinen, in den Suchern von analogen und digi-

talen Kameras oder Zielfernrohren auftauchenden Fadenkreuze, Fokuseinrichtungen und Messfenster ab, die als technische Zielhilfe auf den unterschiedlichen Displays erscheinen, um das jeweilige Gerät auf den Bildausschnitt hin zu optimieren oder um beim Druck mit Passerkreuzen die Papierbögen in die gewünschte Position zu bringen.¹ »Target Structure« stellt eine allgemeine Formalisierung des Blickdispositivs dar, denn paradoxerweise für uns unsichtbar tendiert unser Sehapparat dahin, in den Blick eingestanzte Normierungen mit dem »Wahrgenommenen« in Übereinstimmung zu bringen. Stark verkürzt: Wir sehen zumeist nur, was wir schon kennen. So ließen sich einflussreiche historische Untersuchungen des Sehens (Ernst Gombrich, John Berger) auf den Punkt bringen. Allerdings erblickt Paul Virilio die Hauptveränderung im »beschleunigten Sehen« am Screen in einer Erweiterung der Raumperspektive.² Nun ist es eine Binsenweisheit, dass Kunst – neben ästhetisch erweiterten Seherfahrungen – häufig auch mithilfe kulturgeschichtlich fixierter Blickachsen operiert. Die Geschichte der Malerei brachte, nicht erst seit der Erfindung der Perspektive, ein großes Repertoire von Blicklenkungen innerhalb und außerhalb des Bildes hervor.

Doch wie funktioniert die Blickkritik in Zeisheggs Ausstellungsraum? Die Galeriewände gestaltet Zeishegg oft mit bis zu körpergroßen Darstellungen aus der Bauentwurfslehre von Ernst Neufert (14. Aufl. 1951): den »Spacing Perspectives« (2011). Dort werden dann etwa das Perspektivfeld einer Person schematisiert oder ergonomische Standards von Bewegungsprofilen entworfen, die bis heute in der Bauplanung Verwendung finden.

Die Arbeit »Blind Detail« (2014), die nach dem schießschartenartigen Ausguck eines kleinen Bunkers in Blech und Holz gebaut wurde, positioniert die Künstlerin unmittelbar vor ein Galeriefenster. Auf diese Weise definiert sie den White Cube selbst als Ausguck. In manchen Ausstellungen installiert sie Stellagen oder erhöhte Sitze, wie man sie auch als Schiedsrichterstuhl beim Tennis kennt. Somit konstruiert die Künstlerin unterschiedliche Perspektivarchitekturen, um deren kulturelle Bedeutung und Zurichtung zu akzentuieren: erhöhte Überwachungsposten mit territorialem Überblick, getarnte Beobachterposten wie in den Holzstapel-Arbeiten mit konkretem Blickfeld oder auch sichtbare Betrachtersitze auf hervorgehobenem Ausguck. Sich künstlerisch mit diesen Fragen zu beschäftigen bedeutet eine extreme Bereitschaft, den eigenen erkenntnistheoretischen Kontext zu analysieren: Mit der Arbeit »Spacing Perspectives« schematisiert sie auch das visuelle Kontrolldispositiv.

Panoptismus Zeisheggs zunächst eher humorvoll anmutender Import der kunstfremden Objekte in den Ausstellungsraum thematisiert einen wichtigen philosophischen Komplex: Die getarnte Beobachtung veranschaulicht, wie in der kunstgeschichtlichen Tradition des Westens der Blick mit Erkenntnis verbunden wird. Dieser Verbindung von Blickregime und Erkenntnistheorie lässt sich im Sinne einer Theorie des Blicks³ gut anhand der Visualisierungsinstrumente analysieren. Jonathan Crary legte mit seiner Untersuchung »Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert« (1992) eine solche Theorie vor. Linda Williams pflichtet Crary dabei einerseits bei, »daß die Diskurse und Technologien der Moderne die Körper der »Betrachter« neu kon-

1] Die »Target Structures« gehören einer Ikonografie des Zielens an: Vgl. das Schießen auf das Publikum im Dada, Rauschenbergs Target-Gemälde, Niki de St. Phalles Schüsse auf Portraits ihres Vaters. Im Sprachgebrauch existieren Metaphern wie: »Anvisieren«, »im Fokus des Interesses stehen«, »etwas zur Zielscheibe der Kritik machen« etc.

2] Vgl. Paul Virilio, Sehen ohne zu sehen, Bern 1991, S. 26f.

3] Vgl. zur exhibitionistisch-voyeuristischen Relation den Roman: Alberto Moravia, Der Zuschauer (1985).





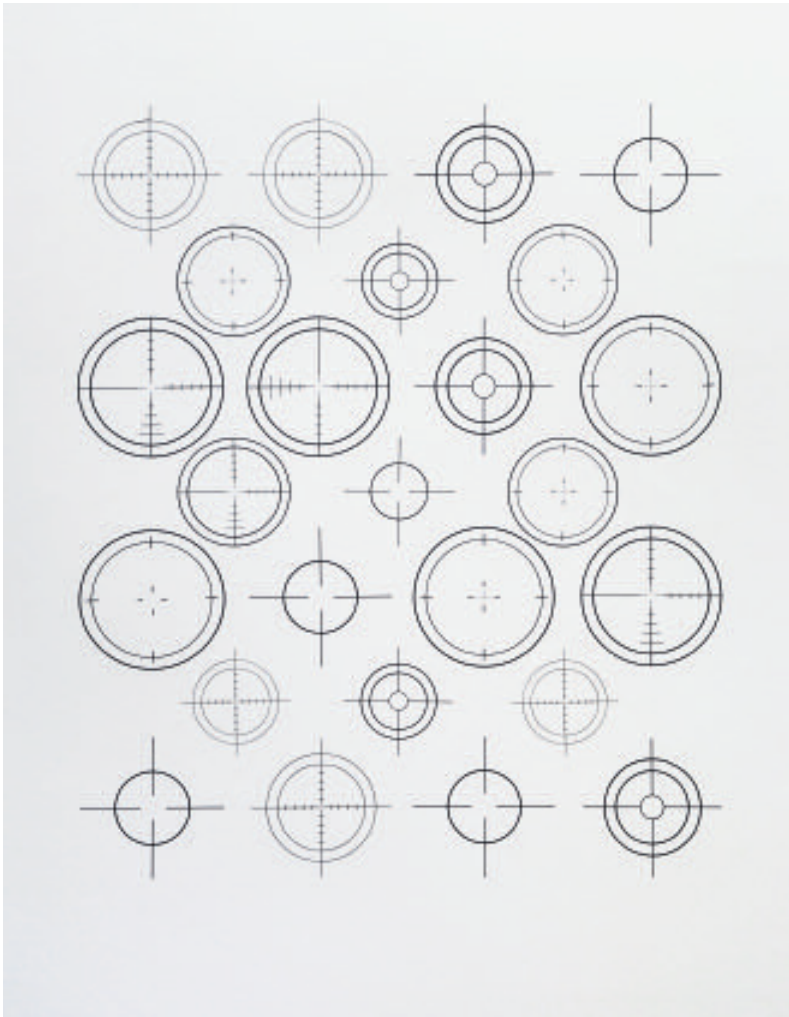
Florale Form I-V
(nach Karl Blossfeld) 2014
Zeichnung 5-tlg. Serie auf Papier
Tinte, Faserstift lichtecht
je 49 x 64 cm

Floral Shape I-V
(after Karl Blossfeld) 2014
5-part series of drawings on paper
inc and non fade marker

Spion 2016
Modell 1:10
Holz, Schalholz
31 x 19 x 25 cm

Spy 2016
mockup 1:10
wood, fiberboard





Focus 2014
Folien-Plott auf Wand
135 x 110 cm

Focus 2014
foil plott on the wall

struierten, und das auf eine Weise, die unter dem körperneutralen Regime der Camera obscura undenkbar gewesen wäre.«⁴ Crary analysiert den Betrachter jedoch als geschlechts- und kulturneutral; darin verrät sich mithin andererseits eine mangelnde Reflexion auf die geschichtliche Bedingtheit der Blickdispositive. Williams schließt daher kritisch: »Die Camera Obscura bedeutete also [...], einen Akt idealisierten Sehens, dessen Idealität davon abhing, daß er »vom Körper des Betrachtenden [losgelöst]« war; »[...] als das Modell des idealisierten, vom betrachtenden Objekt getrennten Betrachters zusammenbricht, bildet sich ein neues Modell heraus, in dem einerseits die Grenzen zwischen Körper und Welt sowie andererseits die Grenzen zwischen Körper und optischem Gerät zunehmend verschwimmen.« (Ibid.)

Diese Diskussion lässt erkennen, dass die Fotografie nicht die Vollendung des Camera Obscura-Dispositivs ist, sondern ein neues Sehen einbringt, das durch wissenschaftliche Geräte oder gar Computersimulationen mitbedingt ist. Das neue Sehen bezieht den Körper in die Empfindung und Wahrnehmung stärker ein. Aus einer kritischen Lektüre dieser Diskussion zieht Linda Hentschel den Schluss, dass die Autonomisierung und Höherwertigkeit des Sehens gleichzeitig eine Abkapselung von anderen Sinnen, etwa dem Tasten, mit sich führt.⁵ Deshalb wünscht sie sich letztlich eine »Fusion, Verschmelzung« im Sinne einer »Suture« [»Naht«] für ein geeigneteres Verständismodell des Sehens. (Ibid., S. 73)

Dass das Sehen medienbedingt konditioniert und in Sehgeräten diszipliniert wird, auch um Einzelnes genauer und schärfer zu sehen, wird in Zeisheggs Ausstellungsräumen körperlich erfahrbar dekonstruiert. Von daher erscheint

4] Linda Williams, Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 65-97, hier 71. Vgl auch: dies., Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films, übers. v. Beate Till, Frankfurt/M. 1995.

5] Linda Hentschel, Crarys Techniken anders betrachtet. Kritische Anmerkungen zu »Techniken des Betrachters« von Jonathan Crary, Dresden/Berlin 1996, in: Kritische Berichte 2/99, FN 1, S. 69-77, hier 79.

6] Vgl. Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1977, S. 251-292.

7] Vgl. Stefan Römer, Eine Kartografie: Vom White Cube zum Ambient, in: Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, hg.v. Christian Kravagna, Bregenz u. Köln 2001, S. 155-162; engl. ibid: Mapping the Public Space: From White Cube to Ambient, S. 128-134. Und: Stefan Römer, Intermedialität im Ambient, in: Kunst und Öffentlichkeit, hg. v. Christoph Schenker, Michael Hiltbrunner, Zürich 2007, S. 38-41.

es sinnvoll, ihre künstlerischen Räume auf einen gewissen theoretischen Kontext zu beziehen, der in den letzten Jahrzehnten viel von sich reden gemacht hat: Michel Foucault erklärte in seinem Buch »Überwachen und Strafen« seine Panoptikon-Theorie am Beispiel einer Gefängniszelle in einem um eine Beobachtermitte angeordneten Zellenkomplex. Dieses Modell wurde als architektonische Anordnung der Disziplinargesellschaft gelesen, in der Raum- und Lichtgestaltung und Blickführung einer zentralen Kontrolle und örtlichen Einschließung unterstehen.⁶ Erweitert man Foucaults Theorie um Gilles Deleuzes Essay »Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften« (1999), welcher die digitalen Medien miteinbezieht, so lässt sich erkennen, dass sich das Blickregime grundlegend geändert hat. Der nunmehr »post-panoptisch« zu nennende Blick geht über den alten panoptischen hinaus, denn der Beobachtungsgegenstand wird nun von vielfältigen und zirkulierenden Blicken auf unterschiedlichen räumlichen und elektronischen Displays, situiert in Überwachungszentralen, im öffentlichen Raum oder in Big Data-Archiven, erfasst und sogar im Hinblick auf seine künftige Entwicklung ausgewertet. Diesen Paradigmenwechsel vom Panoptikon zum Postpanoptikon habe ich an anderer Stelle auf den idealen Kunstpräsentationsraum des White Cube bezogen, der in der zeitgenössischen Kunst nun ein multimediales Ambiente darstellt.⁷

Eine wichtige Konsequenz dieses Paradigmenwechsels: Die visuelle Präsentation wird nun postpanoptisch nicht mehr als monolithisches (Herrschafts-) Modell verstanden,⁸ denn zusätzlich zur staatlichen Kontrolle beobachten sich die Vielen jetzt wechselseitig; alle sind bestrebt, sich in dieser um das In-

ternet erweiterten Atmosphäre selbst zu optimieren.⁹ Dieses unüberschaubare Blickdispositiv lässt nach den Konsequenzen fragen, die sich aus der gegenwärtigen Ich-werde-beobachtet-also-bin-ich-Haltung ergeben: »Wann, wo und wie existieren Räume für die körperliche Präsenz anderer zuschauender BetrachterInnen?«¹⁰

Die Voraussetzung dazu stellte das Format des BigBrother-TV (1999) dar: Eine Gruppe Freiwilliger konkurrierte in einer WG-Situation um die Gunst des TV- und des Internet-Publikums, das die Teilnehmer nach dem Prinzip der »sozialen Selektion« auswählen konnte. Die Person, die übrig blieb, erhielt ein Preisgeld. Die »Big Brother«-Serie zielte durch ihre mediale Form hindurch auf eine repressive Veränderung der Realität im Sinne des Romans »Brave New World« (1937) von Aldous Huxley.¹¹ Die Kritik an diesem sozialektiven TV-Format machte deutlich, dass die Implikationen der Social Media zu untersuchen waren: Die Tatsache, dass alle alle sehen, dass alle sich exhibitionieren und die Entblößung der anderen kommentieren. Die dabei erzeugten Daten werden von Geheimdiensten und an der Verwertung interessierten Unternehmen in Datenbanken gespeichert und stehen späteren Untersuchungen zur Verfügung. Dazu kommt die multi-mediatisierte postpanoptische Nutzung des Handys, welche in Kombination mit der Nutzung der Social Media, auf exhibitionistische, auf Idealmaße gezielte Selbstoptimierung zuläuft. Das legt den Schluss nahe: Eigentlich befinden wir uns in einem großen, medial entgrenzten sozialen Swingerclub, nur dass hier alle mit der Freiheit ihres Lebens bezahlen. Zeischeggs Objekte und Installationen, die künstlerisch zeigen, wie und mit

welchen Vorrichtungen Blicke gelenkt werden, möchte ich als Blickapparate bezeichnen. Während das Panoptikon auf einer architektonischen Ordnung basiert, verbinden sich im Postpanoptikon räumlich-zeitliche mit ökonomisch interessierten Sichtweisen und Verschaltungsmöglichkeiten. Die postpanoptische Funktionsweise basiert auf einem neuen »Contrat Social«, in dem sich die User freiwillig medial exhibitionieren.

Zeischeggs Ausstellungsraum ist eine Falle für den Blick, denn die normierten und kontextualisierten Blickmaschinen stellen Köder dar, um die Betrachter_innen in ein reflexives System zu locken. Das darin formulierte Interesse von Zeischegg besteht in der Inszenierung des Ausstellungsraums als eines Blickparcours. Dessen Display aus konventionellem Kunstdesign wie Rahmung, Ständer, Podest, Gesims und Stellege behält seine Funktion und Offenheit, indem widersprüchliche Elemente wie die scheinbar erklärende Wandgestaltung aus Neuferts Normenvokabular der Formen mit den narrativen Objekten kontrastiert. So gelingt Francis Zeischegg die Offenlegung gewisser im Feld der Kunst getarnter Blickverhältnisse.

Stefan Römer

8] Stefan Römer, Was kostet es öffentlich zu sein? Versuch zu einer Politökonomie der Bilder, in: Public Domain, 3. Österreich. Fototriennale, hg. v. Werner Fenz u. Ruth Maurer, Graz 2000, S. 91-97.

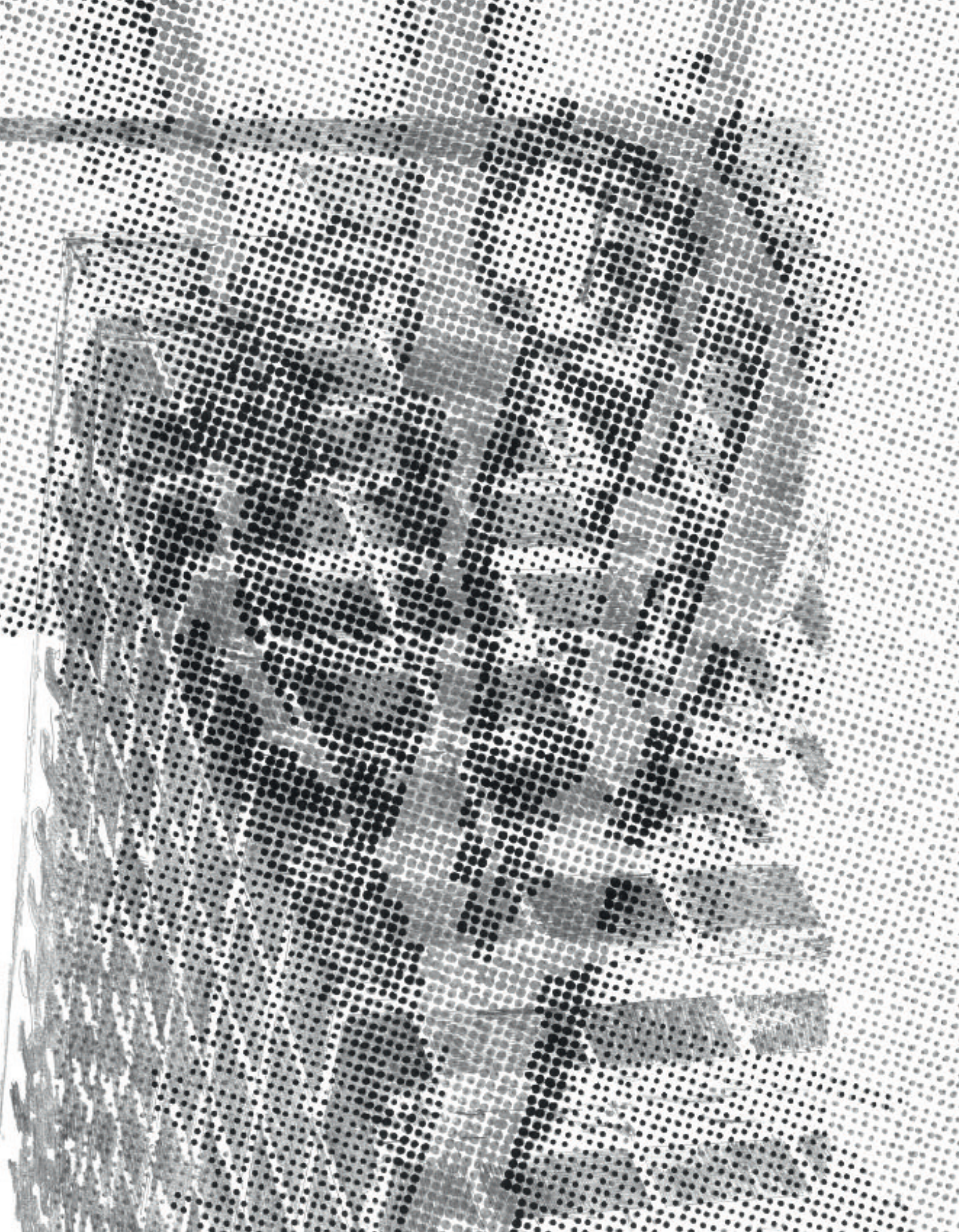
9] Vgl. Governamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, hg. v. Ulrich Bröcklin, Susanne Krasemann, Thomas Lemke, Frankfurt/M. 2000.

10] Williams, Pornografische Bilder, a.a.O, S. 92.

11] Stefan Römer, Big Brother, Big Sister oder ein post-panoptischer Voyeurismus, mit Uwe Hofmann für FrischmacherInnen (Fotografien: S. Römer), in: infection manifesto, Andrea Knobloch (Hg.), Nr. 4, Düsseldorf 2001, S. 12-17.

Floral-Urbane Form 2014
Zeichnung auf Papier
Tinte, Faserstift lichtecht
49 x 64 cm

Floral-Urban Shape 2014
Drawing on paper
Inc, non fade marker



Concealed Visual Relations

"It is the spectator, and not life, that art really mirrors." Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891)

What makes the artworks of Francis Zeischegg so interesting is her clever presentation of particular machines of vision. She places a small, single-axel trailer with a tarpaulin in the exhibition space loaded with a pile of wooden logs. At first, one assumes that it is a trompe l'œil sculpture satirizing the transportation of wood. But the work *Spy, wood transport* (2007) is in fact a concealed observational post. The vehicle, developed especially for this purpose, is positioned in the forest for a special form of observation. The front side of the pile of wood can be clapped down to allow an observer to enter and exit; through a small slit the observer can look out and keep watch for wood thieves. The camouflaged observation of wood thieves makes it possible to capture and punish them. The work *the log pile hunting blind* (2006), which also exists in a miniature model, operates in a similar way. Both objects from the realm of forestry take on an additional dimension by being exhibited in a gallery. Here, Zeischegg's artistic gesture is observed by the art audience, and in so doing she makes this complex issue the object of her art. Zeischegg hones this gesture further with additional works that deal with the visual regime. In *Target Structure* (2014), for example, she depicts the fine crosshairs that appear on the viewfinders of analogue and digital cameras and telescopic sights, focusing devices, and measuring tools as a technical assistant for displays to optimize the device in question on a particular part of the image or the so-called regular

marks in printing used to bring the paper in just the right position.¹ *Target Structure* also represents a general formalization of the visual, for permanent and paradoxically invisible to us, our visual apparatus tries to bring what we "perceive" to conform to outlines imprinted upon our visual apparatus. To put it simply: we only see what we already know. This sums up important historical studies of vision (Ernst Gombrich, John Berger). In contrast, Paul Virilio sees the main transformation with accelerated vision on screen in an expansion of the spatial perspective.²

It is considered a commonplace that art consists of directing certain forms of the gaze by way of emphasis or concealment. The history of painting introduced a broad repertoire of methods of controlling the gaze inside and outside of the picture, and not just since the invention of perspective. But how does the principle operate in Zeischegg's exhibition space? Zeischegg often applies body-size images from Ernst Neufert's textbook on standard architectural draftsmanship (14th edition, 1951) to the walls of the gallery, as in *Spacing Perspectives* (2011). Neufert's textbook schematized the perspectival field of an individual person and designed ergonomic standards of movement profiles that are still used today used in architectural planning. The artist places the work *Blind Detail* (2014), built like a crenel-like look-out of a small bunker in tin and wood, directly in front of the gallery window. In this way, she defines the White Cube itself as a look out. In some exhibitions she installs slat structures or raised seats as can be found in the raised blinds or ladder stands for hunting that can be seen in the countryside. The artist thus uses

various perspectival architectures with cultural meanings: raised surveillance posts with a territorial overview, camouflaged observer posts as in the wood pile works, and raised viewing pedestals like a tennis referee's seat for the visible observer. Engaging artistically with such questions entails an acute readiness to analyze one's own epistemological context. In the work *Spacing Perspectives*, she also explores the visual control apparatus.

Panopticism Zeischegg's importing of objects extrinsic to the art world into the exhibition space, which initially has a humorous touch, explores an important philosophical complex: camouflaged observation illustrates how the gaze in the humanist tradition is tied to knowledge. To explore this complex of the visual in the sense of the theory of the gaze,³ the instruments of visualization are key. Jonathan Crary presented such a theory in his study *Techniques of the Observer: On Seeing and Modernity in the Nineteenth Century* (1992). While Linda Williams agrees with Crary "that modernist discourses and technologies constructed 'newly corporealized' bodies of 'observers' with no precedent in the disembodied regime of the camera obscura."⁴ Crary, however, analyzes the beholder as neutral in terms of gender and culture, thus implicating a humanist universalism. Williams concludes critically, "The older camera obscura model of vision ... was an act of idealized seeing whose ideality depended upon being 'sundered from the physical body of the observer ... in the wake of a general breakdown of the model of an idealized observer separated from the object observed, we find a new model in which the boundaries between body and world

1] *The Target Structures* belong to a long history of the iconography of targeting: consider Dada's shooting at the audience, Rauschenberg's target painting, or Niki de St. Phalle's shooting bullet holes in portraits of her father. The word "target" is also used as a metaphor in everyday language.

2] See Paul Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julie Rose (Bloomington, 1991).

3] For more on the exhibitionist-voyeur relationship, see the novel: Alberto Moravia, *The Voyeur*, trans. Tim Parks (New York, 1986).

4] Linda Williams, "Corporealized Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision,'" *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Patrice Petro (Bloomington, 1995), 7-8. See also Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible (Berkeley, 1989).

5] Williams, "Corporealized Observers," 7.

6] Linda Hentschel, "Crarys Techniken anders betrachtet. Kritische Anmerkungen zu 'Techniken des Betrachters' von Jonathan Crary," *Kritische Berichte* 2.99, FN 1, 79.

7] Hentschel, "Crarys Techniken anders betrachtet," 75.

8] See Michel Foucault, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan (New York, 1977).

on the one hand and body and machine for viewing on the other begin to blur.”⁵

From this discussion, we can conclude that photography is not the ultimate fulfillment of the camera obscura apparatus, but rather allows a new vision to emerge that is shaped by scientific devices or even computer simulation. The new vision implicates the body in sensation and perception. From a critical reading of this discussion, Linda Hentschel concludes that the autonomization of vision from the outside effected a divorce of vision from the other senses, like that of touch.⁶ For this reason, she considers “fusion” in the sense of a “suture” an appropriate model for vision.⁷ Vision is conditioned by disciplining the body in visual devices to see something in particular. This is deconstructed in Zeischegg’s exhibition spaces in a way that can be physically experienced. And now it behooves us to link her artistic spaces to their theoretical context.

Michel Foucault explained his theory of panopticism in his book *Discipline and Punishment* using the prison cell, arguing that the architectural arrangement of invisible observer and exposed inmates in space represents the principle of social observation and control by way of staged visual relationships.⁸ This theory should be combined with Gilles Deleuze’s essay “Postscript on the Societies of Control” (1999) in relationship to the new media. The thus “post-panoptic” gaze goes beyond the panoptic, for observed life is now dissected into multiple, circulating gazes between different spatial and electronic displays in the centers of surveillance and in big data archives on synchronic temporal levels. I have linked this paradigm shift from the panoptic to the post-

panoptic elsewhere to the ideal space of presentation of the White Cube that in contemporary art now represents a multimedia atmosphere or ambience.⁹

An important consequence of this paradigm shift: representation is now post-panoptically no longer to be understood as a monolithic model of domination,¹⁰ for in addition to state control the multitude today are observing one another and optimizing themselves in the atmosphere expanded by the Internet.¹¹ This leads us to ask about the consequences that result from the current “I am being observed therefore I am” attitude: “When, where, and how has there been room for the corporeal presence of other spectator-observers?”¹²

The precondition for this was the reality television show *Big Brother* (1999): a group of volunteers competed as roommates for the favor of the TV and Internet audience, that was able to chose the participants on the basis of social selection. The person left over at the end was awarded a cash prize. The *Big Brother* series sought in its subject matter and its media form to achieve a repressive change of reality in the sense of the novel *Brave New World* (1937) by Aldous Huxley.¹³ The importance of studying the implications of the social media is based on the criticism of this socially selective TV format. Everyone sees everyone, everybody is exhibiting themselves and commenting on the revelations of others. And the data generated in this way are stored by the secret services in databanks and are available for future investigations. This is how contemporary control operates. What the multi-media post-panoptic use of mobile telephones combined with the social media, is exhibitionist self-optimization based on

ideal dimensions. We can thus conclude: we all find ourselves in a huge sex club with unlimited media, but now we all pay with the freedom of our lives. I would like to use the term “gaze apparatuses” for Zeischegg’s objects and installations that artistically show how and what with devices gazes are directed. While the panopticon is based on an architectural order, in the post-panoptical digital networking combines spatiotemporal and economic forms of vision. The post-panoptical mode of operation is based on a new social contract according to which the users exhibit themselves of their own free will.

Zeischegg’s exhibition space is a trap for the gaze, for the gaze machines that are contextualized in schemata are only her bait to entice beholders into a reflexive system. Zeischegg’s formulated interest consists in the staging of the exhibition space as a path for the gaze to move through. But its display of conventional art design like frames, stands, pedestals, cornices, and shelving, keeps its function and openness by contrasting contradictory elements like the apparently explanatory wall designs of Neufert’s vocabulary of norms with forms and narrative objects. In this way, Francis Zeischegg is able to reveal the visual relationships concealed in the field of art.

Stefan Römer

9] See Stefan Römer, “Mapping the Public Space: From White Cube to Ambient,” *Das Museum als Arena: Institutionenkritische Texte von KünstlerInnen*, ed. Christian Kravagna; and Stefan Römer, “Intermedialität im Ambient,” in: *Kunst und Öffentlichkeit*, eds. Christoph Schenker, Michael Hiltbrunner (Zurich, 2007), 38 - 41.

10] Stefan Römer, “What is the price for being public? Vesuch zu einer Politökonomie der Bilder,” in: *Public Domain, 3. Österreich. Fototriennale*, eds. Werner Fenz and Ruth Maurer (Graz, 2000), 98 - 105.

11] See *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, eds. Ulrich Bröcklin, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Frankfurt/M., 2000).

12] Williams, “Corporealized Observers,” 37.

13] See Stefan Römer, “Big Brother, Big Sister oder ein post-panoptischer Voyeurismus, mit Uwe Hofmann für FrischmacherInnen,” *infection manifesto 4* (2001), 12 - 17.



Sucher/Finder 2017
Zeichnungen, 15-tlg. Serie
Graphit, Farbstift auf Papier
130 x 270 cm, je 40 x 50 cm



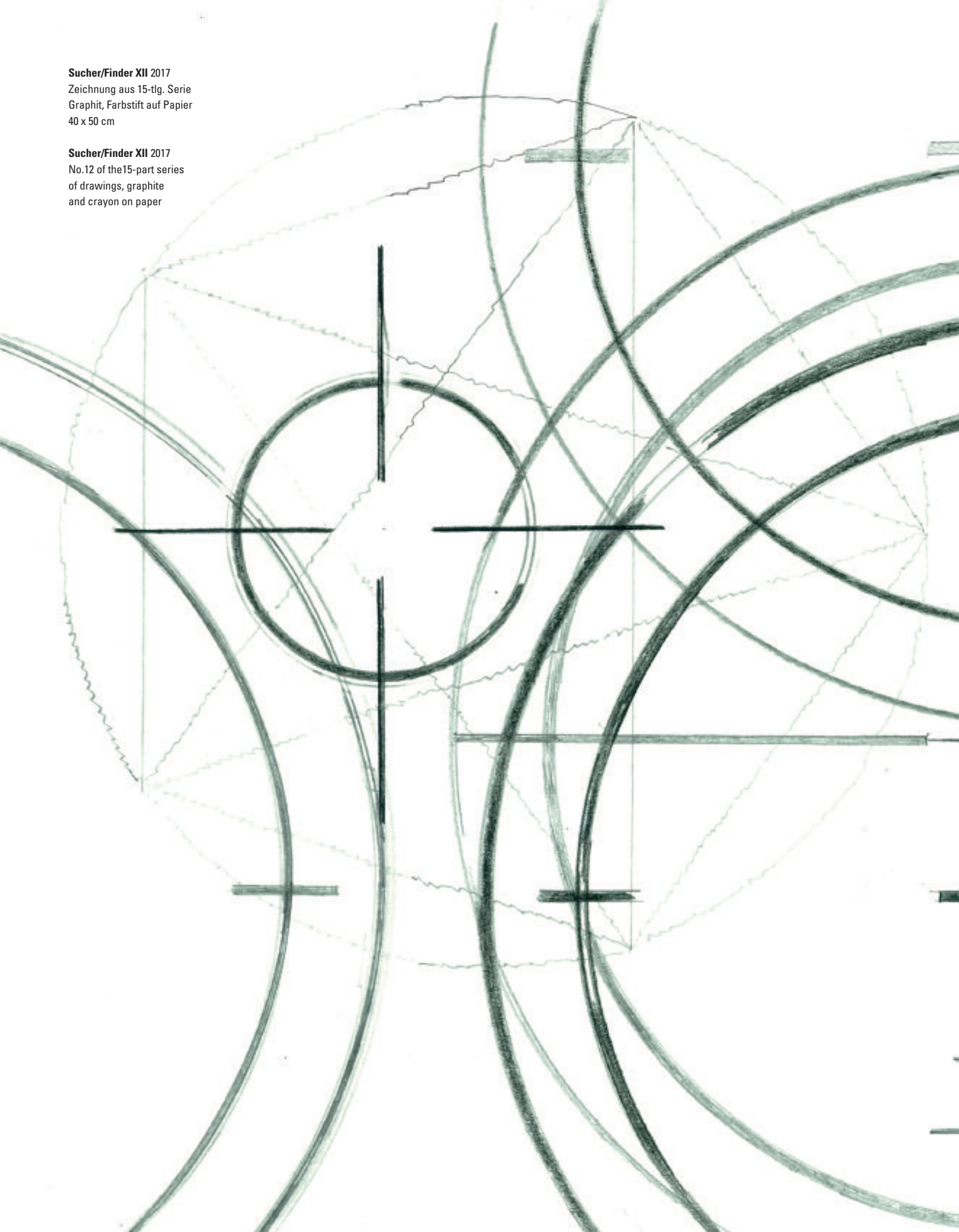
Sucher/Finder 2017
15-part series
of drawings on paper
graphite and crayon

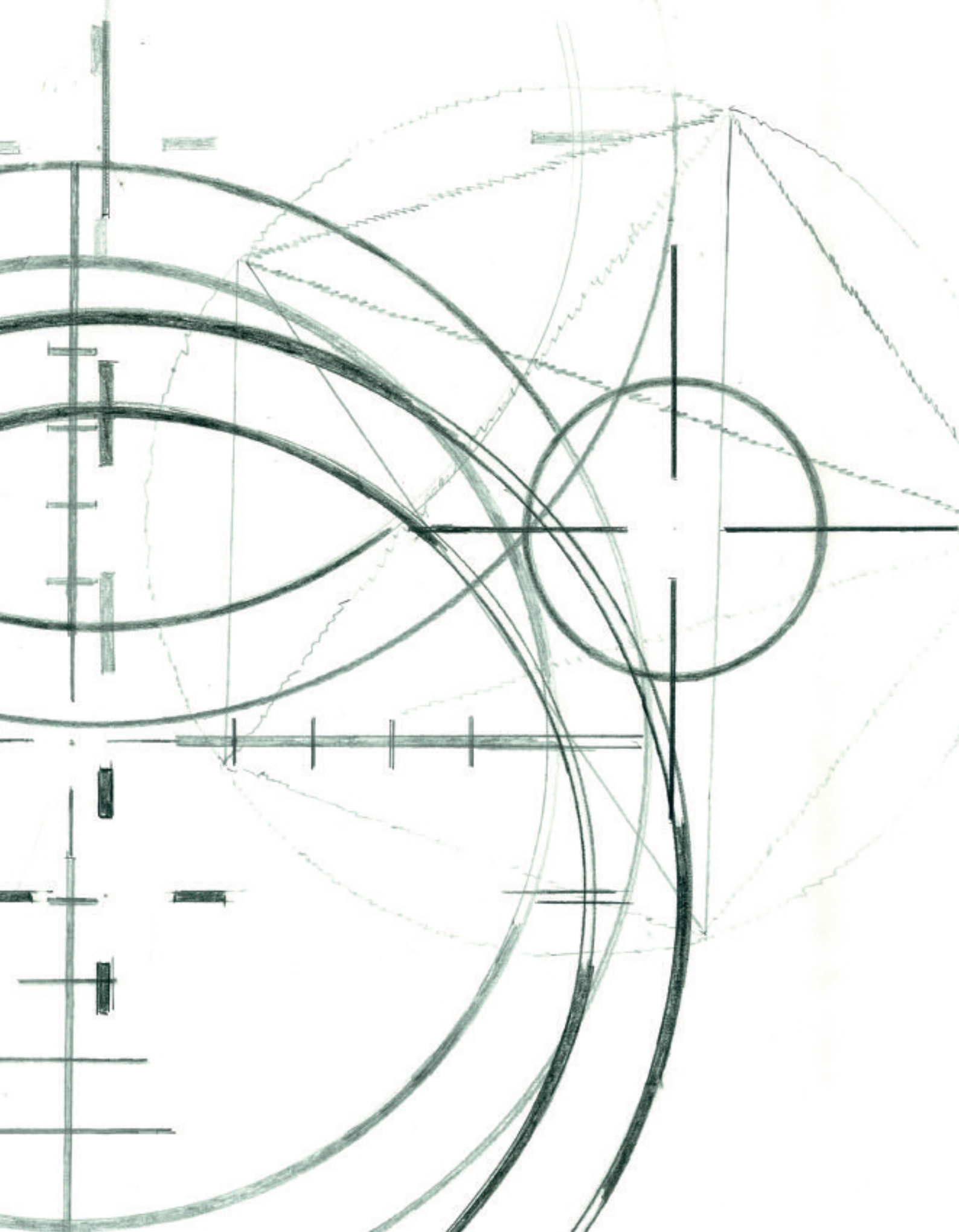


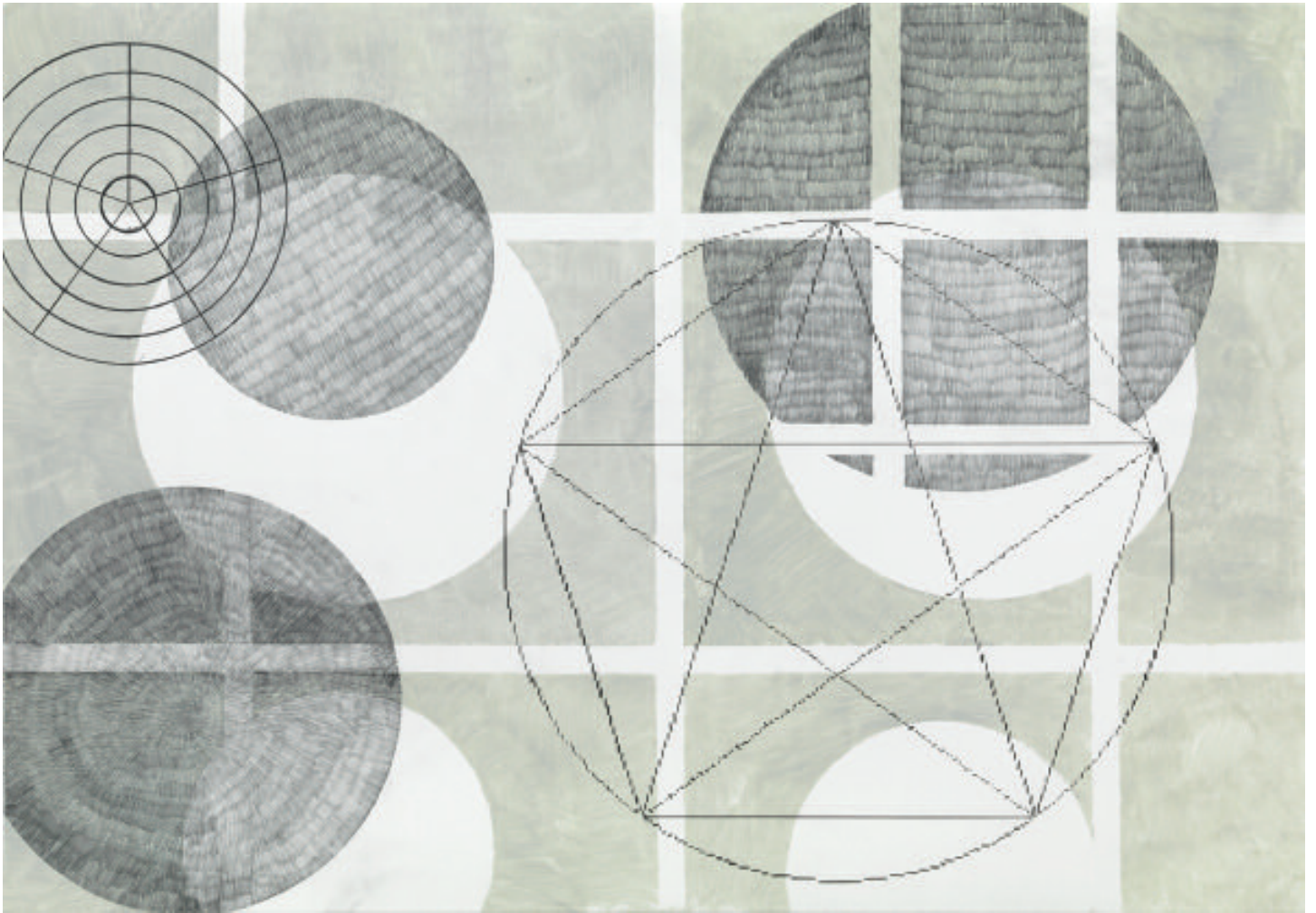


Sucher/Finder XII 2017
Zeichnung aus 15-tlg. Serie
Graphit, Farbstift auf Papier
40 x 50 cm

Sucher/Finder XII 2017
No.12 of the 15-part series
of drawings, graphite
and crayon on paper







Blick-Raum II 2017

Zeichnung aus 5-tlg. Serie

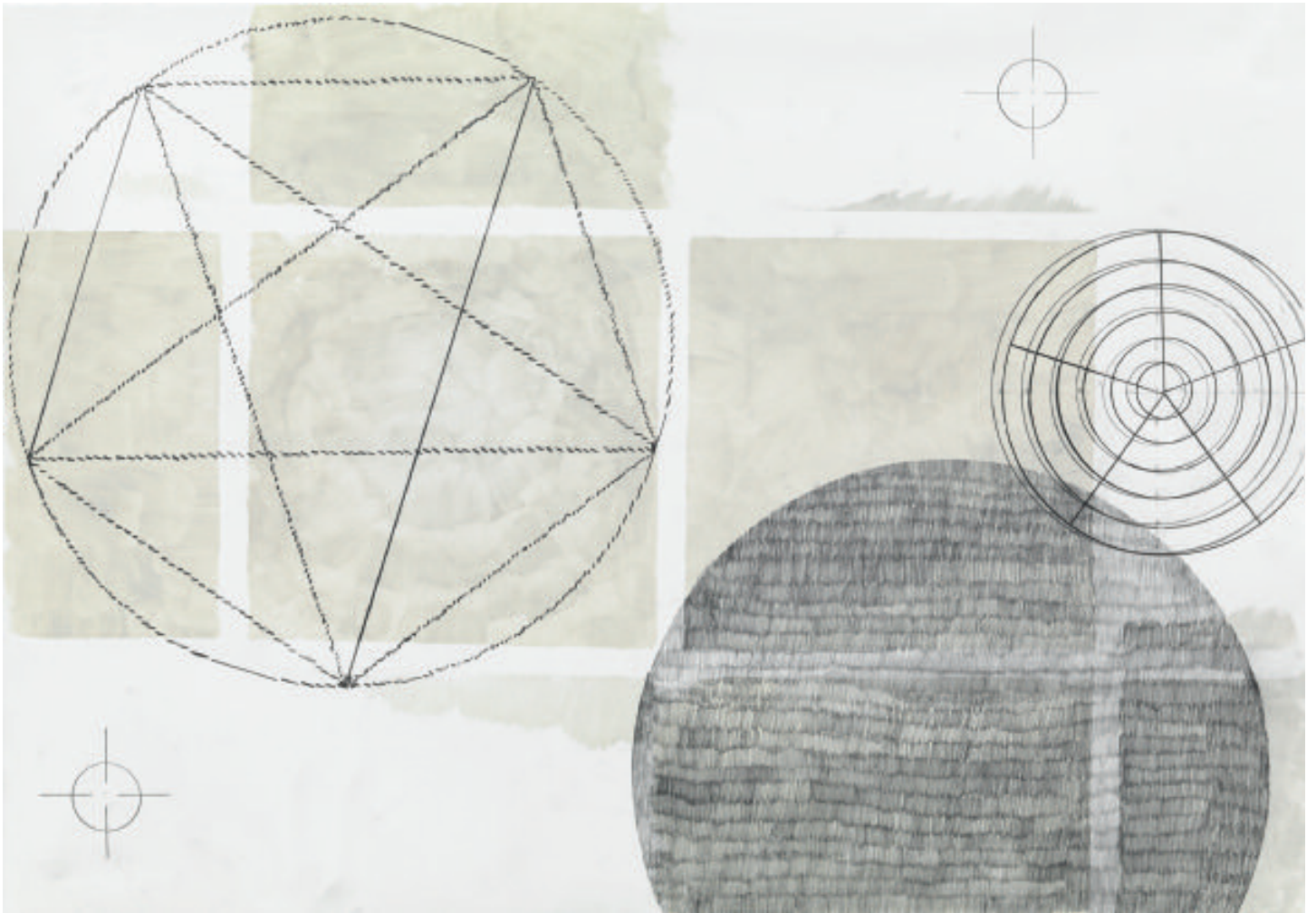
Acrylfarbe, Graphit, Farbstift auf Steinpapier

35 x 50 cm

Space-view II 2017

drawing of a 5-part series on rockpaper

acrylic, graphite and crayon



Blick-Raum III 2017

Zeichnung aus 5-tlg. Serie

Acrylfarbe, Graphit, Farbstift auf Steinpapier

35 x 50 cm

Space-view III 2017

drawing of a 5-part series on rockpaper

acrylic, graphite and crayon

Hinsehen!

„Offenbar sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, und allein das wird kommuniziert.“

Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft (1995)

Kunstwahrnehmung beginnt mit einem neugierigen Hinschauen und Betrachten. Dann erst schließt sich der Prozess des intellektuellen Befragens, Nachdenkens, Vergleichens oder Einordnens an. In der Moderne haben Künstlerinnen und Künstler in vielfacher Hinsicht daran gearbeitet, dieses Nacheinander von Anschauung und Deutung in eine produktive Spannung zu bringen – durch Formen der Abstraktion, die dem Auge keine Brücke mehr zur Welt der Dinge bieten. Oder aber – gerade in einem gegenläufigen und doch verwandten Sinne – indem das Kunstwerk vom Alltagsgegenstand gar nicht mehr unterscheidbar ist.

Francis Zeischegg beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit dem Sehen oder besser: mit Formen der Blickführung und der Blickkontrolle, mit der visuellen Vermessung und Ordnung der Welt. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie sich der Blick des Menschen konstituiert, wie er gelenkt, in seiner Freiheit beschnitten oder manipuliert werden kann. Das Auge ist aber nicht nur ein täuschungsanfälliges Organ, es lässt sich auch zur Überwachung, zur Disziplinierung oder zum Töten verleiten: Aus der Ferne fokussieren Jäger, Wachleute oder Soldaten ihre ahnungslosen Opfer mit Hilfe von Sehapparaturen und Sichtschutzmöbeln. Das Motiv der Zielscheibe steht für diese Form des autoritären Sehens. Die große Wandarbeit „Target – Structures“ – Zeichnungen aus Folienapplikationen in Kombination mit bedruckten Acrylglascheiben – richtet das betrachtende Auge selbst auf virtuelle Ziele und spielt gleichzeitig mit der verwirrenden Durchdringung von Raum und Fläche, mit Zwei- und Dreidimensionalität, mit präziser Linie und diffusem Schattenwurf. Gitter und Raster faszinieren Francis

Zeischegg in ihrer spröden Schlichtheit und ihrer (vermeintlich) ordnenden Struktur. Ihre komplexen Papierarbeiten aus sich überlagernden Ebenen semitransparenter Farbschichten vollziehen computergenerierte, dann allerdings manipulierte Punktraster nach. Der manuelle Akt des Zeichnens und Malens unterwirft sich dabei nur vermeintlich dem elektronisch gewonnenen Formenvokabular. Minimale Abweichungen, ein leichtes Zittern des Stiftes, eine Unschärfe in der Überlagerung von Farbe, bleiben als Ungenauigkeit im Genauen erkennbar. Erst ein präzises Hinsehen macht die individuelle Handschrift im maschinellen Raster sichtbar: gleichermaßen als verborgenes Zeichen menschlicher Präsenz und gestalterischer Souveränität.

In den letzten Jahren beobachtet Francis Zeischegg eine zunehmende Abstraktion im eigenen Werk: Beschäftigte sie sich vor Jahren in einem objektgebundenen modellhaften Sinne mit Formen der Sichtkontrolle und den Möglichkeiten des unbeobachteten Beobachtens, etwa in Form von Ausspäheinrichtungen wie Hochsitzen oder Wachtürmen, so interessiert sie mittlerweile die Konstitution des Sehens selbst. Vor dem Hintergrund der Digitalisierung, die unsere Weltwahrnehmung in physischer wie auch in politischer Hinsicht grundlegend revolutioniert hat, ist das eine konsequente Weiterentwicklung ihres Themas. An die Unmittelbarkeit des Sehens vermag man heute kaum mehr zu glauben. „View Control“ ist allgegenwärtig und verlangt eine widerständige Perspektive. Dies hat auch eine Gruppe Studierender der Kunstgeschichte beeindruckt, die im Rahmen eines Seminars zur Kunstkritik, an einem heißen Sommertag in der Galerie von Judith Andreae die Gelegenheit hatten, die Ausstellung zu besuchen und mit Francis Zeischegg

zu diskutieren. Im Anschluss daran sind die folgenden Texte entstanden.

Martina Padberg

Der Blick im Fadenkreuz Was macht es mit uns, wenn wir pausenlos unter Beobachtung stehen? Kann man sich schützen? Was ändert sich an unserem (Seh-)Verhalten durch die Revolution der digitalen Medien?

Überwachung als Sujet ist bereits in den Frühwerken der Künstlerin präsent. Erlebnisse im geteilten Berlin wurden dabei zum Ausgangspunkt. Heute vergleicht Francis Zeischegg das Internet mit einem Hochsitz, das einen Gesamtüberblick ermöglicht, während der Beobachter selbst vollständig unsichtbar bleibt. In ähnlicher Weise funktionieren Sehapparate, wie das Zielfernrohr einer Waffe oder die Kameras von Satelliten im Weltall.

Dabei ist die punktuelle Überwachung in der analogen Welt einer vollständigen virtuellen Ausspionierung gewichen. Alles konzentriert sich auf das Auge und den Blick. Und im Zeitalter der sozialen Medien kristallisiert sich die Frage heraus: Wo liegt der Unterschied zwischen Beobachtung, Spionage und Voyeurismus?

Laura Dresch

Beobachtung, Blicklenkung und Sichtweisen Francis Zeischegg thematisiert in ihren Zeichnungen und Modellen, wie Blicke gesteuert werden und wie digitale Medien unsere Art zu Denken und zu Sehen beeinflussen. Der englische Titel „View Control“ deutet auf mehrere Aspekte hin. Zum einen lässt er sich als „Blicklenkung“ übersetzen, zum anderen ist es die Bezeichnung für ein Tool, das dafür sorgt, dass Displays nur aus einem bestimmten Winkel einsehbar sind. Dieses Verfahren, das zum Beispiel bei Bankautomaten zur Anwendung kommt, funktioniert mit Hilfe einer Ras-



Kleine Neugierde II 2013
Holzgestell, Weidengeflecht
40 x 50 x 60 cm

Small Curiosity II 2013
Wooden construction, wickerwork



terung der Bildfläche, sodass sich die Punkte nur aus einer bestimmten Position überschneiden. Darauf nehmen Francis Zeischeggs Zeichnungen in der Überlappung von Punktrastern und Fadenkreuzen direkten Bezug. Ein weiterer Themenbereich in Zeischeggs Werk ist die Jagd. Zu sehen ist zum Beispiel das Modell eines Holzstapels, dessen eigentliche Funktion die geheime Überwachung des Reviers zur Abwehr von Wilderern ist. Visier und Fadenkreuz, sogenannte Targets, tauchen als Motive in weiteren Werken auf mit denen Francis Zeischegg den Blick ihrer Betrachter auf Strategien der, oft unbewussten, Blicklenkung aufmerksam macht. Aletta Haniel

Joystick des Auges In den letzten Jahren ist das Sehen durch die Existenz des Digitalen in besonderer Weise konditioniert worden. Der Punkt, das Granulare, ist zur dominanten Komponente der Realitätswahrnehmung geworden. Meisterlich demonstriert Francis Zeischegg dies an ihrer Adaption von Werken des Berliner Fotografen Karl Blossfeld. Blossfelds Arbeiten aus den zwanziger Jahren, frühe Exemplare der Makrofotografie, werden bei Zeischegg zu hyperpointillistischen Rasterabbildungen, auf welche zusätzlich noch Ausschnitte aus digitalen Polygonen gelegt wurden. Es ist hier, anders als bei bekannten pointillistischen Werken, kaum möglich, genug Distanz herzustellen um aus den Punkten und Rastern die Pflanze erkennbar werden zu lassen. Aufmerksamkeit verdienen auch die im Negativ gemalten Rasterdarstellungen aus Zeischeggs Studienzeiten. Sieht man sie aus bestimmten Winkeln an, so hat man das Gefühl, dass sich in der eigentlich zweidimensionalen Ebene eine dritte Dimension eröffnet. Die Perspektive erweist sich als eigentliche

Schöpferin des Raumes. Der Blick wird zum Herr über die Wirklichkeit. Andreas Gerold

Sichtfeld Francis Zeischegg zeigt die visuellen Filter unserer Realität und ermöglicht dem Besucher einen Einblick in das Beobachten. Dabei interessieren sie moderne Sicht- und Planungshilfen, wie der Sucher einer Kamera, das Visier eines Gewehres oder das Raster, das häufig als Basis oder ‚surface‘ der Arbeiten fungiert.

„Beobachten“ und das „Beobachtet werden“ ist auch Teil des skulpturalen und filmischen Schaffens der Künstlerin. Sei es der Bau eines Hochsitzes oder die Rekonstruktion eines DDR-Wachturms, immer stehen das Blickfeld und die Wahrnehmung des Menschen im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Der Hochsitz, bei Zeischegg auch schon mal ein Exemplar ohne Wände, versetzt den Beobachter in eine exponierte Umgebung und liefert ihn – zumindest in dieser Variante – gleichzeitig den Blicken der Anderen schutzlos aus: Aus dem Jäger wird die Beute. Der Wachturm hingegen bietet dem Beobachter Schutz und Sicherheit und nimmt den Beobachteten im gleichen Zug beides.

Im Gespräch mit der Künstlerin wird ersichtlich, dass mit „view control“ nicht nur eine optische Wahrnehmungsveränderung gemeint ist, sondern auch unsere sich durch digitale Medien und technische Weiterentwicklungen gewandelte Auffassungsgabe. Die Strukturierung des Sehens durch Kamerasucher oder Planungsraster kreiert einen mittlerweile alltäglich gewordenen Filter. Diesen versucht Francis Zeischegg mit ihren Arbeiten wieder als solchen kenntlich zu machen und als wirkungskräftige Ebene in unserem Sehen herauszustellen.

View 2012 (Edition)

Fine Art Pigmentdruck auf Büttenpapier
31,5 x 12 cm, Ed. 30/30, signiert

View 2012 (Edition)

Fine Art Pigmentprint on handmade paper
Ed. 30/30, signed

Damit schafft sie eine gute Grundlage, um die eigene Wahrnehmung kritisch zu hinterfragen, zeigt jedoch keine Problemlösungen oder Auswege auf. Eine konsequente Haltung. Denn so fügt Francis Zeischegg den bestehenden Filtern nicht noch einen weiteren, den ihrer subjektiven Haltung, hinzu. Julius Osman

Alles im Blick Zielsucher-Symbole kennen wir aus Kameras oder Mess-Apparaten. Hier sind sie mit schwarzer Farbe direkt auf die Wand gemalt oder vereinzelt in Glas gefasst. Dabei leistet Francis Zeischegg nicht nur auf der Bedeutungsebene großartige Arbeit, sondern geht auch in der Gestaltung überraschende Wege. Denn entgegengesetzt der allgemeinen digitalen Entwicklung in der Bildentstehung sind ihre Werke größtenteils mit der Hand gefertigt.

Beschäftigt man sich mit Zeischeggs Konstellationen erkennt man schnell die erschreckenden Dimensionen der digitalen Medien, die nicht nur unseren Alltag bestimmen, sondern auch neue Formen der Überwachung und Kontrolle, etwa bei Polizei und Militär, ermöglichen. So ist der gezielte Bombenabwurf nur noch einen Tastendruck entfernt.

„View-Control“ suggeriert Funktionen des Versteckens und Verbergens. So kann man sich im digitalen Raum der Wirklichkeit entziehen aber gleichzeitig auch unbemerkt die Aktivitäten anderer User verfolgen. Die Frage, wie viel Überwachung wir erlauben oder tolerieren wird zurzeit kontrovers diskutiert. Die zunehmende Verbreitung von Videokameras an öffentlichen Plätzen lässt vermuten, wie sich das Thema weiter entwickeln wird. Francis Zeischegg macht darauf aufmerksam.

Sophia Weißenfels

Have a Look!

“Clearly art seeks a different, abnormal, unsettling relationship between perception and communication, and that is all that it is being communicated.”

Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (1995)

Artistic perception begins with curious looking and observation. It is only then that the process of intellectual questioning, contemplation, comparison, or categorization can actually begin. In modernity, artists worked in many ways to bring this sequence of viewing and interpretation into a productive tension with one another by way of forms of abstraction that no longer offer the eye a bridge to the world of things. Or, in a contrary and yet related sense, by creating artworks that can no longer be distinguished from everyday objects.

Francis Zeischegg has worked for many years now with the subject of vision, or better put, with forms of directing and controlling the gaze. Central here is the question of how the gaze of the human being is constituted, how it can be controlled, limited in its freedom, or manipulated. The eye is not just an organ subject to deception, it also can be used for surveillance, discipline, or murder: hunters, guards, and soldiers focus on their unsuspecting victims with the help of vision devices and structures to keep them from being seen. The motif of the target stands for this form of authoritarian vision. The large wall work *Target-Structures*, drawings with foil appliqués combined with printed panes of acrylic glass, directs the observing eye at virtual targets and at the same time plays with the confusing interpenetration of space and surface, with two dimensionality and three dimensionality, with precise lines and a diffuse shadows. Grids and patterns fascinate Francis Zeischegg in their reserved simplicity and their (supposedly) ordering structure. Her complex works on paper consisting of overlapping layers of semi-transparent paint carry out computer generated, and yet manipulated dot patterns. The manual act of drawing

and painting here only apparently subjects itself to an electronically generated vocabulary of forms. Minimal deviations, a slight tremble of the pencil, a lack of focus in the application of paint remain recognizable as imprecision in precision. Only close examination reveals the individual character of the mechanical patterns as a hidden indication both of human presence and compositional design.

In recent years, Francis Zeischegg has noticed an increasing abstraction in her own work: if she worked years ago in an object-bound model-like sense with forms of visual control and the possibilities of unobserved observation, say in the form of structures that enable surveillance like raised blinds for hunting or watchtowers, she is now interested in the constitution of vision itself. Against the backdrop of digitization that has revolutionized our world perception in both a physical and a political sense, this is a logical next step in her development of the subject. It is hardly possible today to believe in the immediacy of vision. “View control” is omnipresent and demands a resistant perspective. This also impressed a group of art history students who, as part of a seminar in art criticism, had the opportunity to visit the exhibition at the Galerie Judith Andreae one hot summer day and to speak with Francis Zeischegg. The following texts emerged in the aftermath of this event.

Martina Padberg

The View in the Crosshairs

What happens to us when we are constantly under observation? Can we protect ourselves? What is changing in our visual behavior due to the revolution of the digital media?

Surveillance as a subject was already present in the artist’s early works. Lived experience in divided Berlin served here as a point of departure. Today, Francis Zeischegg compares the Internet with a raised hunting blind that offers a view of the general landscape, while the observer remains entirely invisible. Vision devices, like the telescopic sight of a weapon or cameras on satellites in outer space, operate in a similar fashion. But limited surveillance in the analog world has now given way to total virtual espionage.

Everything is focused on the eye and the gaze. And in the age of social media the question crystallizes: what are the differences between observation, espionage, and voyeurism?

Laura Dresch

Observation, Directing the Gaze, and Points of View Francis Zeischegg explores in her drawings and models how gazes are controlled and how digital media influence our way of thinking and seeing.

The title of the work *View Control* refers to several aspects. On the one hand, it can be understood as the act of controlling vision, while at the same time it is the name of a tool that ensures that displays are only visible from a certain perspective. This technique, used for ATMs, for example, operates with the help of a raster on the visual surface, so that the points only overlap from a certain position. Francis Zeischegg’s drawings refer directly to this in the overlapping of dot patterns and targets. Another subject of Zeischegg’s work is

hunting. On view, for example, is a model of a pile of wood, the actual function of which is the secret monitoring of the area in question to prevent poaching. Views and targets also surface as a motif in other works where Francis Zeischegg draws the attention of her viewers to strategies of an often unconscious direction of the gaze.

Aletta Haniel

Joystick of the Eye In recent years, vision has been conditioned by the existence of the digital in a special way. The point, the granular, has become a dominant component of perceiving reality. In a masterful way, Francis Zeischegg demonstrates this in her adaptation of works by the Berlin photographer Karl Blossfeld. In Zeischegg's work, Blossfeld's photographs from the 1920s, early examples of macrophotography, become hyper-pointillistic depictions of dot patterns on top of which digital polygons are placed. Here, unlike other pointillistic works, it is scarcely possible to achieve enough distance to make the plants consisting of points and grids recognizable. Also worthy of attention are the painted dot pattern negative images made when the artist was still a student. Looking at them from particular angles generates the feeling that a third dimension opens in the actually two-dimensional image. The perspective proves to be the actual creator of the space. The gaze takes control of reality.

Andreas Gerold

Field of Vision Francis Zeischegg shows the visual filters on our reality and enables insights on the act of observation. In so doing she is interested in modern aids to vision and planning, like the viewfinder of a camera, the telescopic sight on a weapon, or the pattern that

often serves as the foundation or "surface" for the works.

"Observation" and being observed is also part of the artist's sculptural and filmic work. Be it the construction of a raised blind for hunting or the reconstruction of a GDR watchtower, the field of vision and human perception is always at the center of her artistic engagement. The raised blind, in Zeischegg already one without walls, exposes the observer and, at least in this example, subjects him to the gazes of others. The hunter becomes the hunted. The watchtower, in contrast, provides observers with protection and security, while at the same time denying both to the observed.

In conversation with the artist, it becomes clear that "view control" refers not only to an optical improvement of perception, but to our increased perceptual capacity due to digital media and technical developments. The structuring of vision by way of camera finders or planning patterns creates an everyday filter that in the meantime has become everyday. In her works, Francis Zeischegg tries to mark them as such and to show them as a powerful layer in our vision.

This creates a good foundation to question our own perception, and yet provides no solutions to problems or ways out. A forthright stance: for in so doing Zeischegg adds another aspect to the existing filters, that of her own stance.

Julius Osman

Everything in View Targeting symbols are things we know from cameras or measuring devices. Here, they are painted in black directly on the wall or placed individually onto glass. In the process, Francis Zeischegg does great work not only on the level of meaning, but also takes surprising paths in terms

of design. For contrary to the general digital development in the emergence of images, her works are usually made by hand.

Looking at Zeischegg's constellations, the frightening dimensions of digital media soon become evident, media that not only define our everyday life, but also other forms of surveillance and control, like the police and the military. Targeted bombing today can be had with the mere pressing of a button.

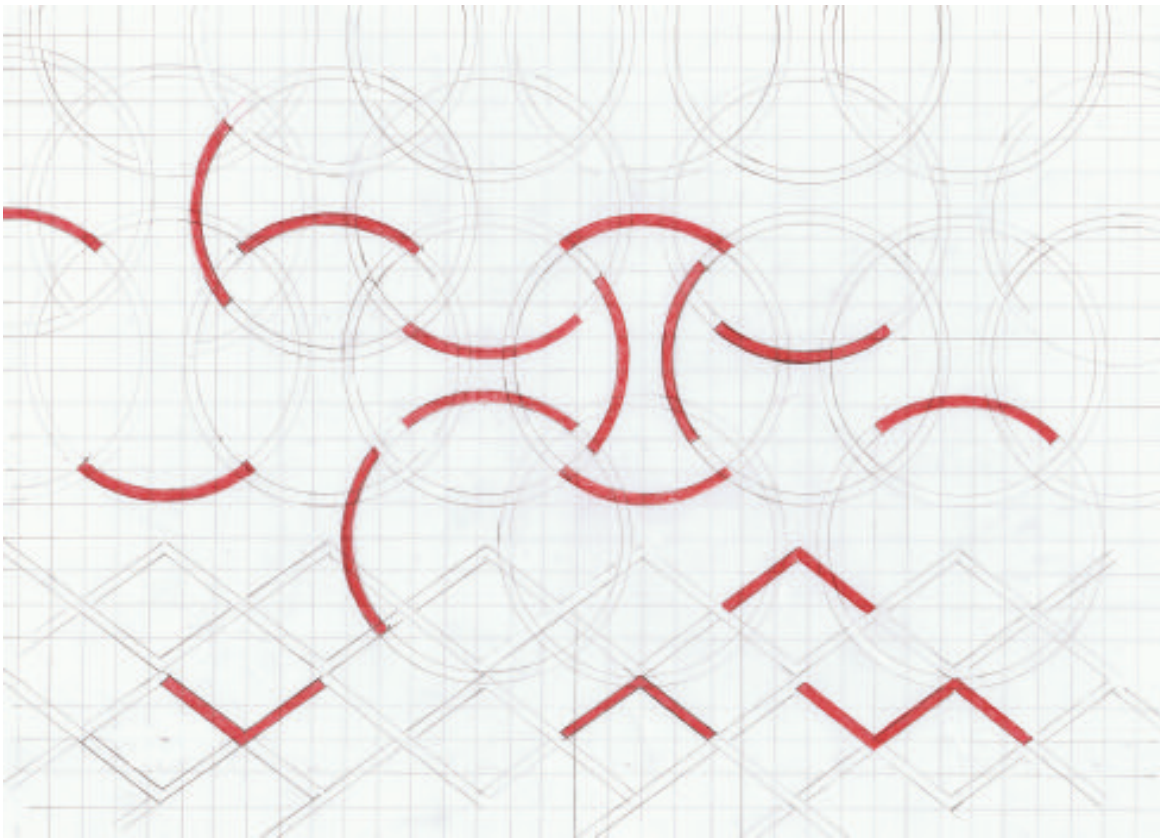
View Control suggests functions of hiding and concealment. One can escape reality in digital space but at the same time follow the activities of other users unnoticed. The question of how much surveillance we allow or tolerate is now the subject of much controversy. The increasing spread of video cameras in public places suggests how the subject might develop in future. Francis Zeischegg draws our attention to this.

Sophia Weißenfels

Das Gitterornament, das normalerweise vertikal vor einem Fenster oder Balkon befestigt ist, projiziert F. Zeischegg horizontal und dreidimensional in den Raum. Die Kreis- und Rautenfragmente sind übertragen auf die Formen der hölzernen Geländerelemente. Zwischenräume werden zur Wegführung. Das Ornament selbst wird zum Aktionraum.

The ornament of a wrought-iron window grill, which normally is installed vertically in front of a window or balcony, F. Zeischegg projected horizontally and three-dimensionally into the room. Circle- and diamond-shaped fragments were transferred into wooden railing-elements. Empty spaces became spatial arrangements. Design itself will become the action context.

*Exhibition
blanc positions 2014
(artists in dialog with the
arts and crafts collection)
Museum Pfalzgalerie
Kaiserslautern (mpk)*



Dekonstruktion 2014
Zeichnung auf Papier
Graphit, Farbstift, 30 x 42 cm

Dekonstruktion 2014
Drawing on paper
graphite and crayon

Parcours Ornemental 2014
9 Geländerelemente,
Bauholzdielen, verleimt
550 x 700 x 90 cm

Parcours Ornemental 2014
9 railing-elements
wood planks, glued



Überwacher 2016
Modell 1:10
Schalholz, Polystyrol
47 x 35 x 23 cm

Surveillant 2016
mockup 1:10
wood, wood fiberboard polystyrol

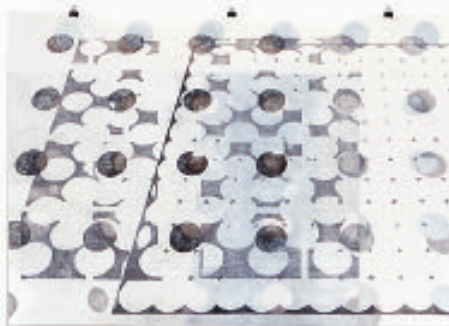
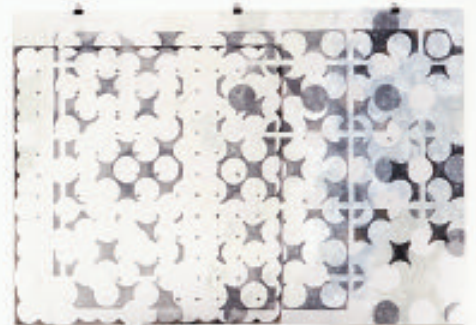
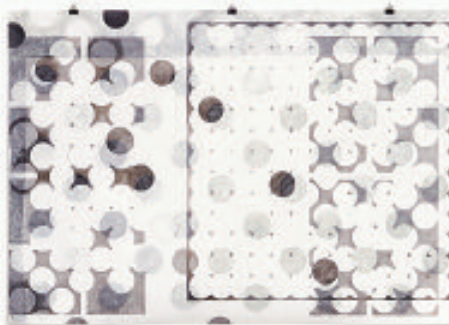
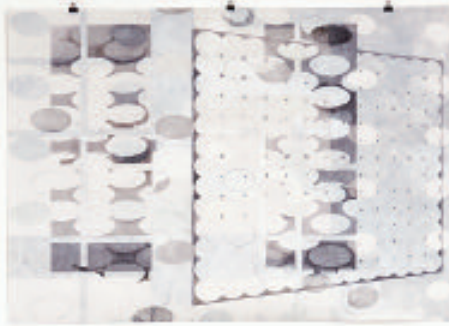


Punkt-Raster I-VI 2017

Zeichnungen, 4-tlg. Serie auf Steinpapier
Acrylfarbe, Graphit, Farbstift
je 72 x 102 cm

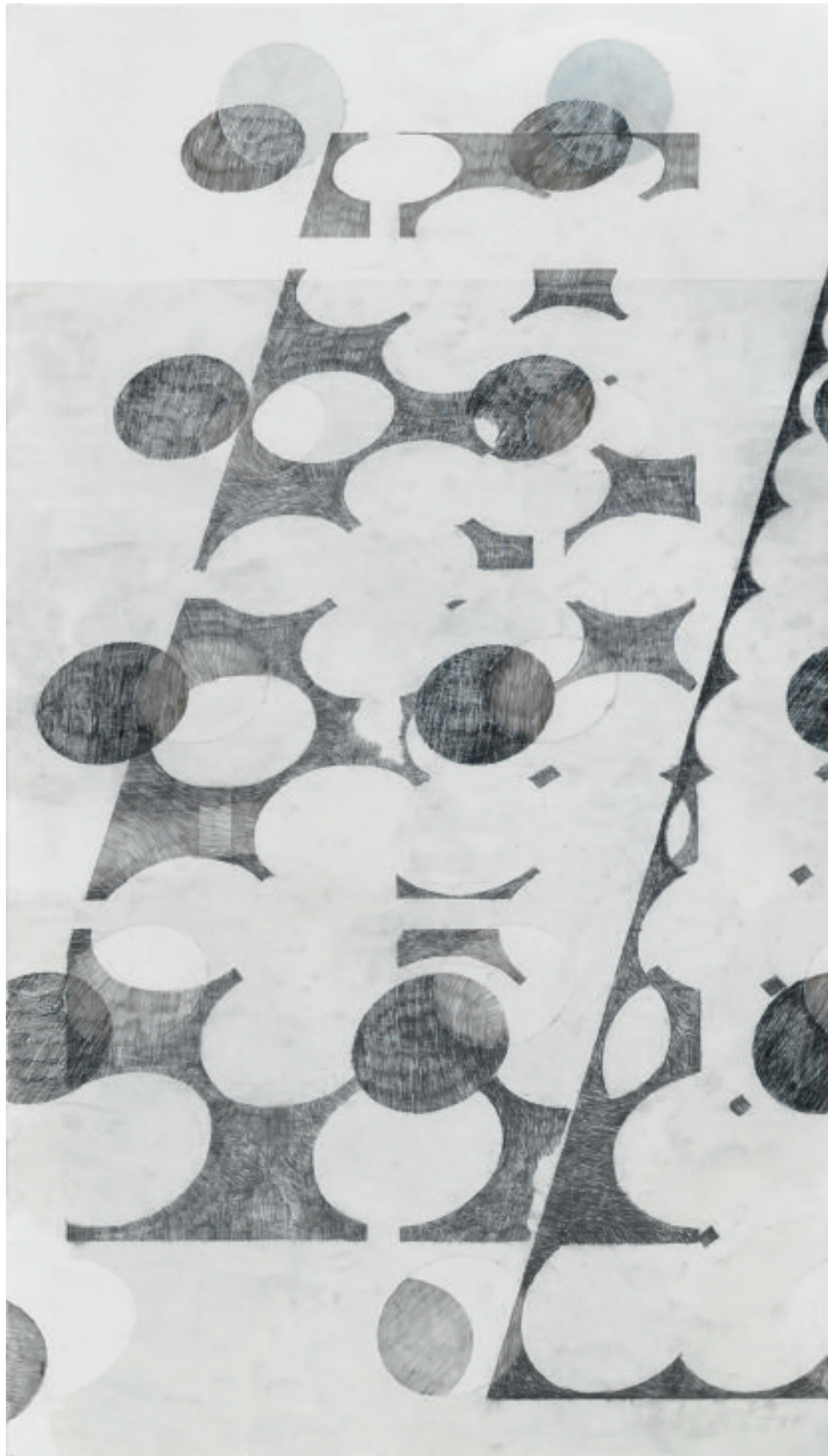
Dot Matrix I-VI 2017

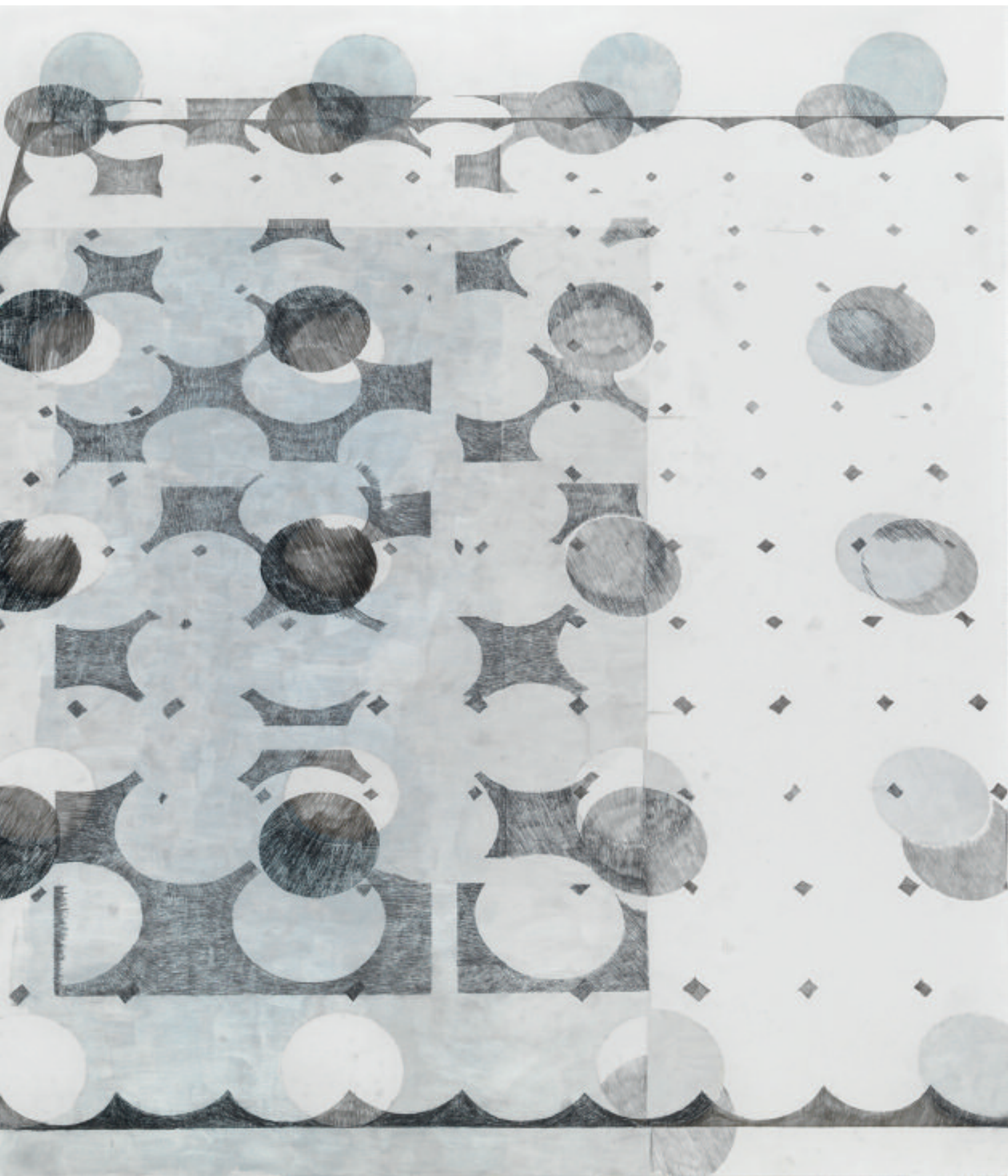
4-part series of drawings on rockpaper
acrylic, graphite, crayon



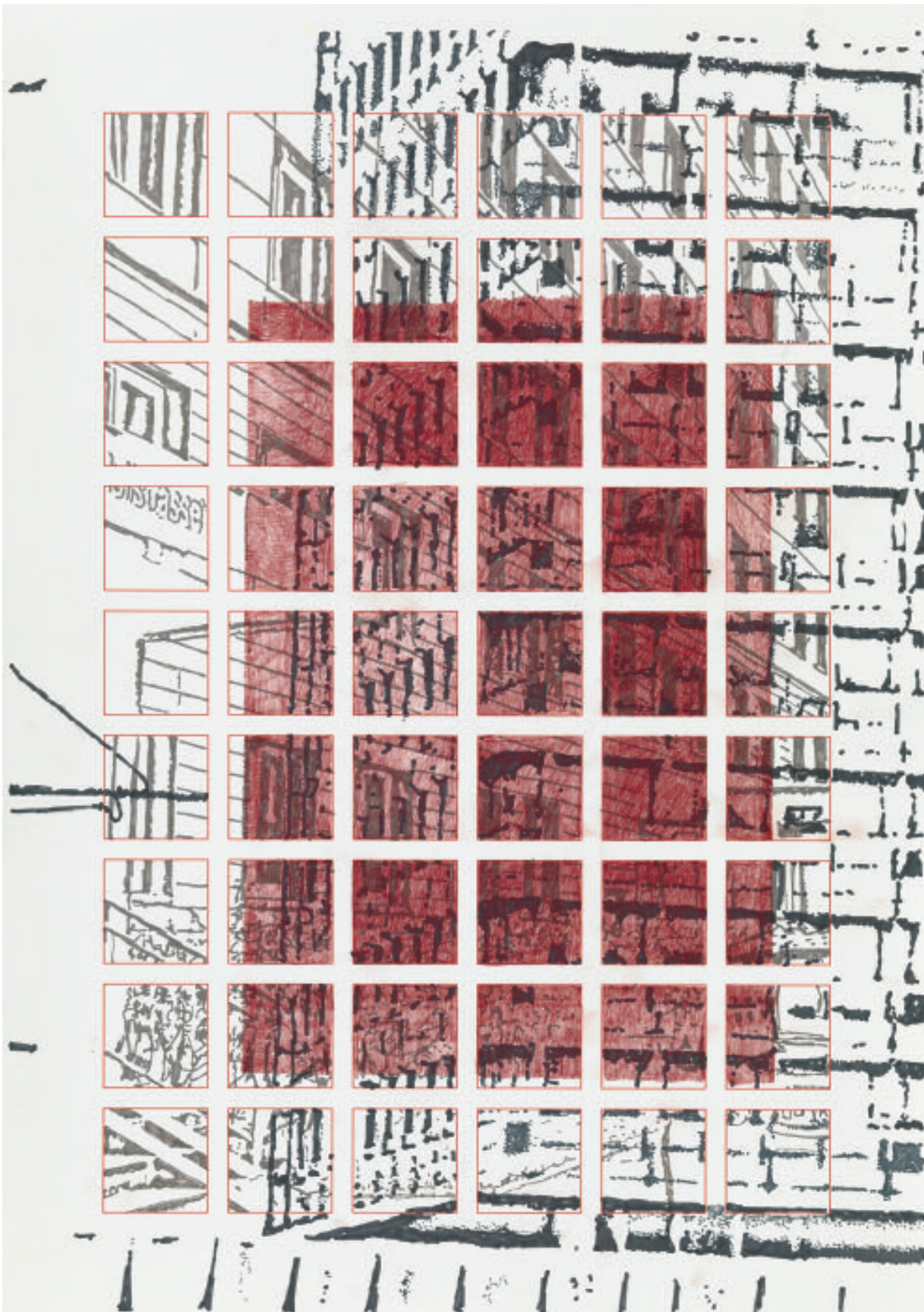
Punkt-Raster III 2017
Zeichnung auf Steinpapier
Acrylfarbe, Graphit, Farbstift
72 x 102 cm

Dot Matrix III 2017
drawing on rockpaper
acrylic, graphite, crayon









Urbane Gitter I-II 2017
Zeichnung auf C-Print
Büttenpapier
Graphit, Farbstift
59,5 x 42 cm

Urban Grids I-II 2017
drawing on c-print
Handpaper
graphite and crayon



Francis Zeischegg, geboren in Hamburg, wuchs auf im Süden Deutschlands. Sie studierte Sozialwissenschaften, Visuelle Kommunikation und freie Kunst an der Hochschule der Künste in Berlin bei dem Maler Raimund Girke. Als Konzeptkünstlerin lehrte als Professorin an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten in Deutschland (2003-2004 KHB Berlin Weißensee, 2008/10 Burg Giebichenstein Halle/Saale, 2011/12 an der Bauhaus Universität Weimar) und lehrt heute als Dozentin an der Bauhaus Universität Weimar und an der Universität der Künste Berlin. In den letzten 20 Jahren ist sie mit zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen wie auch in privaten und öffentlichen Sammlungen vertreten (z.B. Skulpturenpark Museum Morsbroich-Leverkusen und Haus am Waldsee Berlin). Zudem hat sie mehrfach Stipendien und Förderungen erhalten (u.a. das Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn und der Senatsverwaltung Berlin). Beiträge zu Wettbewerben für Kunst im öffentlichen Raum wurden realisiert und ausgezeichnet wie auch Publikationen, Editionen und Künstlerbücher von ihr erschienen sind.

Zeischeggs Themen liegen im Grenzbereich zwischen Kunst, Architektur und der Wahrnehmungen von sozialen Handlungsräumen. Sie initiierte aktive und partizipatorische Projekte im Stadtraum. Francis Zeischegg lebt und arbeitet in Berlin.

Francis Zeischegg was born in Hamburg and grew up in the south of Germany, in Ulm (hfg-Ulm). She studied social and educational science at the Technical University of Berlin and visual communication and fine arts at the Berlin University of the Arts in the class of well-known painter professor Raimund Girke. She is a concept-artist and has been teaching as a professor at various art colleges and universities in Germany (2003-2004 art college "Berlin Weißensee", 2008-2010 art college "Burg Giebichenstein" in Halle (Saale), 2011-2013 Bauhaus University in Weimar). She is currently teaching art-practice and artistic design at the Bauhaus University in Weimar in the department of art and design and also at the Berlin University of the Arts.

Over the last 20 years, Francis Zeischegg had numerous solo-exhibitions and received awards and scholarships. She published limited editions, catalogues and artist-books. She also won competitions for site-specific projects in the urban environment.

Francis Zeischegg has initiated temporary projects and interventions in social and public spaces.*Her work focuses on the perception of space, examining its boundaries and limits through different perspectives. In her sculptures and installations are replicas or quotations of objects and everyday situations. They deal with the physicality of use and perception involving both, the participant and the observer. The artwork of Francis Zeischegg is part of public and private collections and can be seen in temporary exhibitions as well as in fixed installations in public and private spaces. Francis Zeischegg lives and works in Berlin.

FRANCIS ZEISCHEGG

born 1956 in Hamburg, Germany
lives and works in Berlin, Germany
since 2015 Lecturer at Bauhaus University Weimar Faculty of Design and Freelance Artistic Activity
2013 - 2015 Lectureship UdK Berlin, Free Art / Basic Teaching
2011 - 2013 Lecturer / research assistant at the University of Bielefeld for artistic practice in art and music
2012 - 2013 Guest professor at the Bauhaus University Weimar Faculty of Design
2008 - 2010 Professorship at the College of Art and Design Burg Giebichenstein Halle for artistic practice
2003 - 2004 Guest professor at Kunsthochschule Berlin Weißensee
1990 Master-student of Prof. Raimund Girke
1983 - 1990 Study at the Hochschule der Künste Berlin, graphic design and free art
1975 - 1981 Study of Social Sciences and Pedagogy at the TU Berlin (Diploma)

Selected exhibitions

2018 ‚Waldarbeiten‘, Galerie Nord, Kunstverein Tiergarten, Berlin
2017 ‚view control‘, Galerie Judith Andreae, Bonn, solo-show
2016 ‚Zwischenrevier‘, Jagd- und Fischereimuseum, Munich
2014/2015 ‚Targets‘, Galerie Vincent Sale, Berlin, solo-show
2014 ‚Jäger und Sammler in der Zeitgenössischen Kunst‘, Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen
2014 ‚Leerstellen‘, Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern
2013 ‚Field of Vision‘, Galerie Judith Andreae, Bonn, solo-show
2011 ‚The Edge of Vision‘, Galerie Nord, Kunstverein Tiergarten, Berlin, solo-show
2010 ‚Reality looks back at me‘, Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern, solo-show
2009 ‚Orientieren 02‘, Galerie Raskolnikow, Dresden

www.franciszeischegg.de

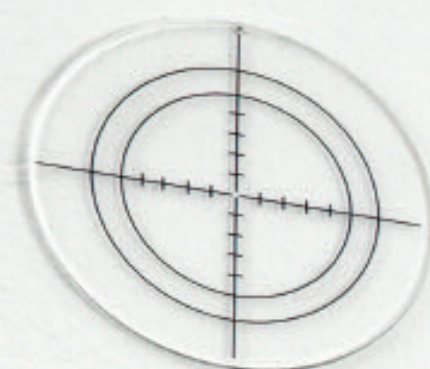
IMPRINT

Published by
Galerie Judith Andreae
Bachhöfe – Paul-Kemp-Straße 7
D-53173 Bonn
Phone +49 228.93.49.08.81
info@galerie-andraee.de
www.galerie-andraee.de

Assistance: Dana Hieb, Cologne/Bonn
Authors: Dr. Martina Padberg, Stefan Römer
Translations: Zweisprachkunst, Dr. Brian Currid
Design: Missmahl Grafik-Design AGD, Cologne
Photography: Bernd Borchard (cover, p. 9, 15, 22,
23, 32/33, 34, 35), Michael Boettcher (p. 36),
Martin Pfahler (p. 3, 7), Francis Zeischegg (p. 5, 6,
7 below), installationviews Galerie Judith Andreae:
Ben Hermanni (p. 10/11, 18/19, 30/31)
and Burg + Schuh, palladium.de (p. 2, 25)
© 2018 by the artist, the gallery, the authors
and photographers

essential#11 is published
with a print run of 500 copies

ISSN 2197-4527



GALERIE JUDITH ANDREAE

