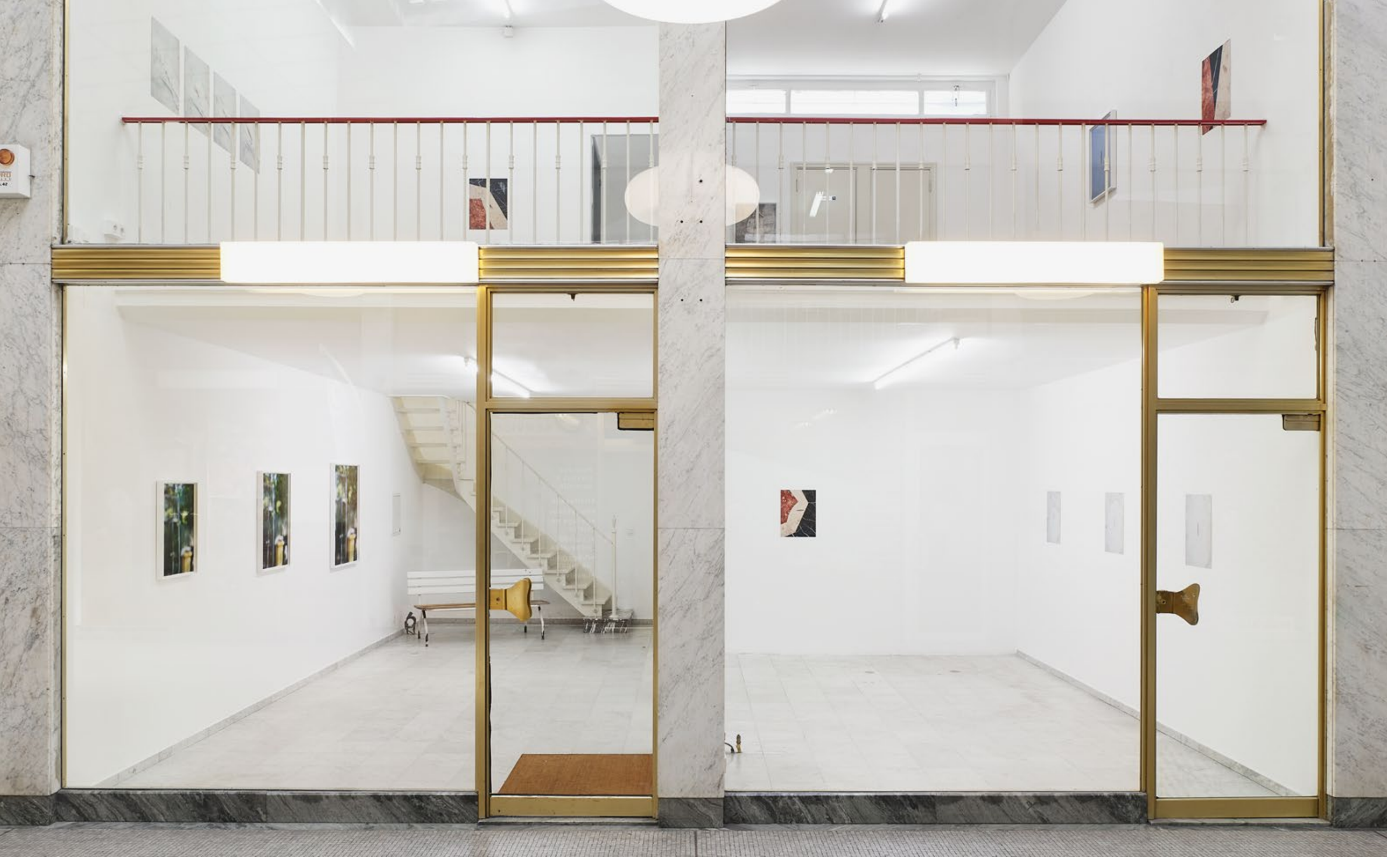
PHILIP GAIßER / PORTFOLIO





Philip Gaißer - **«Marker»**

installation view, Le Bailli Brussels, 2025

↗ Documentation «Marker» at Gallery Conradi



«An Album of Fluid Motion, Development of the Wake with Increasing Strength (Tüpfelhyaene I-III)»

2025
inkjet printing on paper
each 46,5 x 35 cm







Marker

Philip Gaißer lebt nun schon eine geraume Zeit seines Lebens im Norden Deutschlands. In einer Region ohne Berge und somit für jemanden, der aus einer hügeligen Gegend stammt, in einer Landschaft ohne allzu aufregende Landmarken. Zumindest wenn wir mal das Schauspiel von Ebbe und Flut außer Acht lassen. Die Eiszeit scheint den Boden hier mit hoher Geschwindigkeit plattgedrückt zu haben. Letztlich hinterließen die Erdbewegungen große Kalkvorkommen, die heute dicht unter der Erdoberfläche zu finden sind und deren Abbau für die Herstellung von Zement nötig ist.

In der unmittelbaren Nähe zu Kalkvorkommen werden gelegentlich Zementfabriken gebaut - so wie auch in Lägerdorf. Diese stehen dann solitär in der flachen Landschaft, da die Nähe zum Rohstoff bei diesem Produkt den Gewinn ausmacht. Die Kalkgrube entdeckte Gaißer zufällig und begab sich, müde vom Anblick der flachen Landschaft, in die tiefe, offene Wanne.

Die Kreidegrube Saturn wurde Anfang der 00er Jahre geschlossen und weiter westlich, noch näher an der Fabrik gelegen, ein neuer Tagebau eröffnet. Grund für die Schließung war eindringendes Wasser, das aus dem umliegenden moorigen Gelände an den Kalkhängen hinunterlief. Der Bauboom der 80er Jahre hatte dazu geführt, dass die Betreiberfirma aufgrund der gestiegenen Nachfrage den Kalk auch weit in die wasserführenden Schichten hinein abbaute und der Wassereinbruch unkontrollierbar wurde. Ein dichtes Netz aus KG-Rohren befördert heute das einlaufende Grundwasser Tag und Nacht aus der Grube und man bekommt den Eindruck stetiger Geschäftigkeit, obwohl hier schon lange nicht mehr gearbeitet wird.

Gaißer beschäftigt sich in seiner Arbeit immer wieder mit Kreisläufen, die in der Natur vorkommen, wie der Mensch sich diese zu eigen macht, sie weiterentwickelt und transformiert. Diesen Gedanken trägt auch die hier gezeigte Arbeit mit dem Titel Marker. Warum er das menschliche Bedürfnis, Bauwerke von großer Langlebigkeit zu errichten, in Verbindung zu seiner Arbeit versteht, wird mir erst richtig klar, als er mir von den Wasserpumpen in Halle-Neustadt erzählt. Seit vielen Jahren pendelt er aus beruflichen Gründen regelmäßig in die Stadt an der Saale in Mitteldeutschland. Die Planstadt, deren markante Plattenbau-Silhouette immer ganz

plötzlich in der ebenso flachen Tagebaulandschaft wie die im Norden bei Lägerdorf auftaucht, wurde in den 60er Jahren gebaut und steht auf sumpfigem Gelände. Der massive Braunkohleabbau in den vergangenen Jahren hat dazu geführt, dass große Mengen Grundwasser die Stadt zunehmend unterspülen. Auch in Halle läuft Tag und Nacht ein System von Pumpen - denn ansonsten würde die Stadt untergehen.

Hügel gibt es in dem stillgelegten Tagebau - nur keine wirkliche Aussicht. Der gerade Horizont der umgebenden Landschaft verschwindet zwar, wenn man sich am Boden der Grube befindet, dafür ist man dort unten aber von einheitlichem Weiß umgeben. Einzig das Wetter verändert die Lichtfarbe auf dem kalkhaltigen Boden. Die Frage nach einer anderen Landschaftswahrnehmung rückte schnell in den Hintergrund, als Gaißer bei den zahlreichen Besuchen im Weiß der Grube Fossilien entdeckte. Er begann die Belemniten auf dem Grund der Grube, oder vielmehr der Abraumhalde, zu sammeln. Das Suchen und Sammeln der Belemniten kann als zentrales Motiv für Gaißers Ausstellung im Le Bailli verstanden werden.

Bei Belemniten handelt es sich um das versteinerte Calcit-Skelett von Kopffüßlern. Die Tintenfische bevölkerten im Zeitraum von vor 358 bis vor 66 Millionen Jahren den gesamten Erdball und wurden zum Marker des Jura-Zeitalters erklärt. Als Marker definieren Belemniten einen bestimmten Zeitraum der Erdgeschichte - vergleichbar den Plutonium-Einschlüssen der ersten Atomtests, die in naher Zukunft unser Zeitalter markieren könnten. Ausreichend um etwas als Marker zu definieren, ist es nicht, diesen an verschiedenen Orten, beispielsweise in den Erdschichten, nachzuweisen. Vielmehr benötigt es einen ganz bestimmten Ort an dem der entsprechende Marker, beispielsweise der Belemnit, nachgewiesen werden kann. Kalkvorkommen bieten dafür, aufgrund ihrer Fähigkeit Dinge hermetisch abzudichten, beste Bedingungen. Lägerdorf kann also durchaus als Marker für die Arbeit von Philip Gaißer verstanden werden.

Belemniten sind für Fossiliensammler im Normalfall uninteressant. In den Kalkgruben Europas kommen sie versteinert in Massen vor. In Gaißers Grube können die Fossilien nach einem leichten Regen von den Abraumhügeln abgesammelt werden. Nach einer Aussage von Gaißer war ihm zunächst nicht bewusst, um was es sich bei den geschossartigen Gesteinen eigentlich handelte. Ihre artifizielle Form und die individuellen Unterschiede in ihren Oberflächen machten ihn stutzig. Auch in den vergangenen Jahrhunderten, zumindest soweit die Überlieferung davon berichten kann, wurden Belemniten von Menschen unterschiedlich gedeutet und benannt. Die längliche Form gab den Belemniten-Fossilien ihren Namen, wobei dieser auf das griechische Wort Bélemnon zurückgeht, was Geschoss bedeutet.

Bei den Germanen standen sie für Unheil und wurden als Donnerkeil betitelt. Im südlichen Europa wurden sie Teufelsfinger genannt. Wurden sie in einem neu zu erschließenden Siedlungsgebiet zu Haufe gefunden, wurde dieses Areal als für Menschen nicht bewohnbar ausgewiesen. Im heutigen Tirol und südlich der Alpen nannte man sie Albschloss. Sie hatten die Funktion eines Glücksbringers, der einem auf dem Weg durch die Berge alle Türen öffnen sollte. Als Luchsstein bezeichnet, weil vermeintlich der Urin des Luchses für ihre Form verantwortlich war, hatten sie bei den Römern eine Fruchtbarkeit bringende Funktion. In der heutigen Zeit wäre vermutlich, ebenso wie damals bei den Griechen, die erste Assoziation die eines Geschosses. Womöglich, weil uns die technische Form einer Patrone so unendlich geläufig ist.

Mittlerweile hat Gaisser die Grube wieder verlassen. Doch entdeckte er fortlaufend Belemniten an den vertäfelten Wänden in Flughäfen, im Sandsteinboden von Museen, in den Fensterbänken von Musterhäusern und auf Wanderungen, wenn das Tauwetter einsetzt und die Dachrinne eines Heuschobers ein Loch hat, aus dem das Schmelzwasser kontrolliert entweichen kann. In diesem Fall ist es allerdings eine Frage der richtigen Belichtungseinstellung an der Kamera, damit die Form auf dem Sensor entstehen kann. Selbst in Fenstergläsern aus dem vergangenen Jahrhundert, bevor die industrielle Produktion von Glas einsetzte, sind belemnitenartige Abdrücke zu finden. Das ist aber eine andere, eine neue Geschichte.

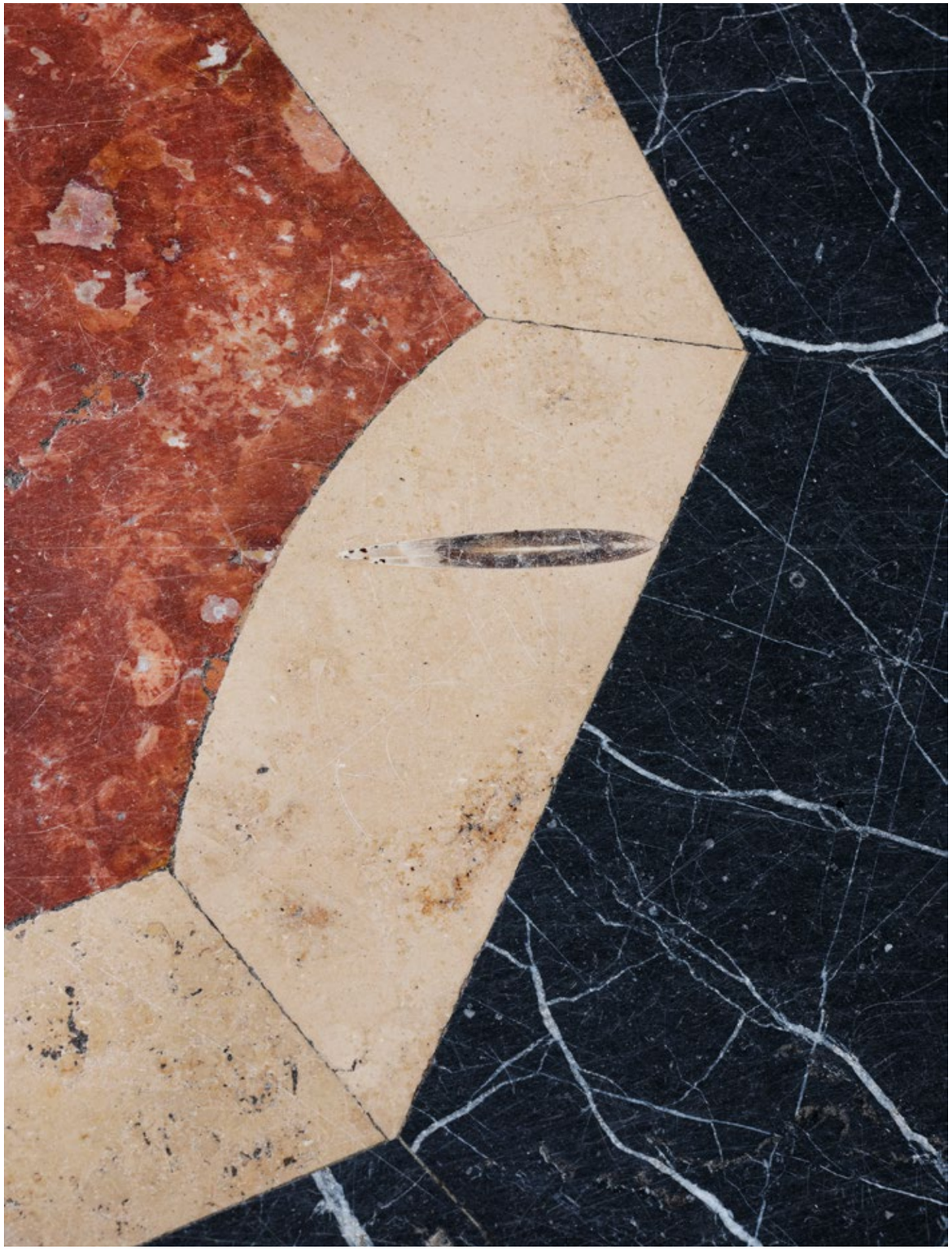
Seit Kurzem ist die Berteiberfirma der Zementfabrik dabei, die verlassene Grube Saturn in Lägerdorf wieder für den Kalkabbau zu öffnen. Nun jedoch als Unterwasserabbau mit moderneren Entwässerungsanlagen und über Sensoren gesteuert.



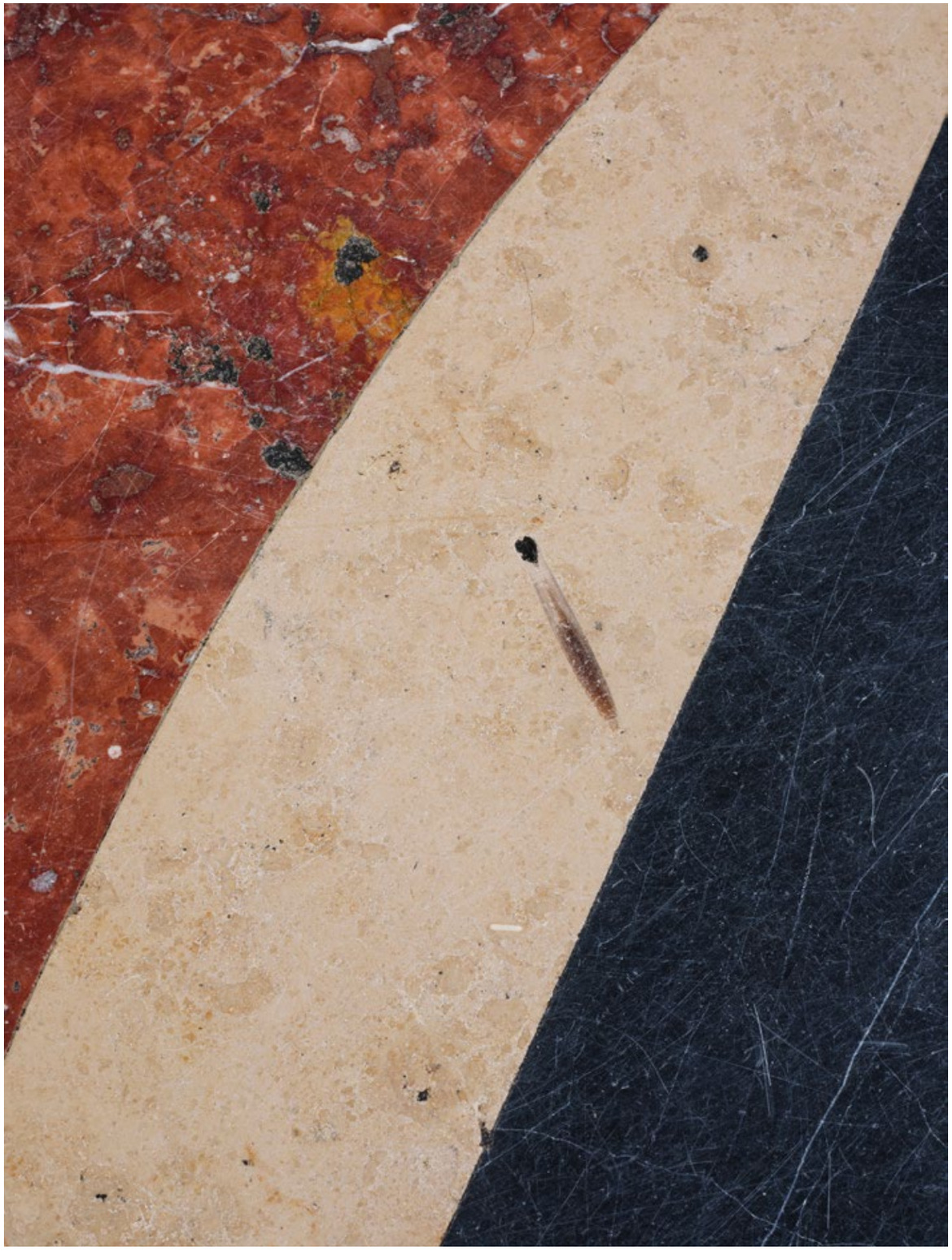


«o.T. (KG-Rohr I)»

2025
inkjet printing on paper
56,5 x 42,5 cm



«Belemnites No.1 (Museum Floor)»



«Belemnites No.3 (Museum Floor)»

2025
inkjet printing on paper
each 46,5 x35 cm



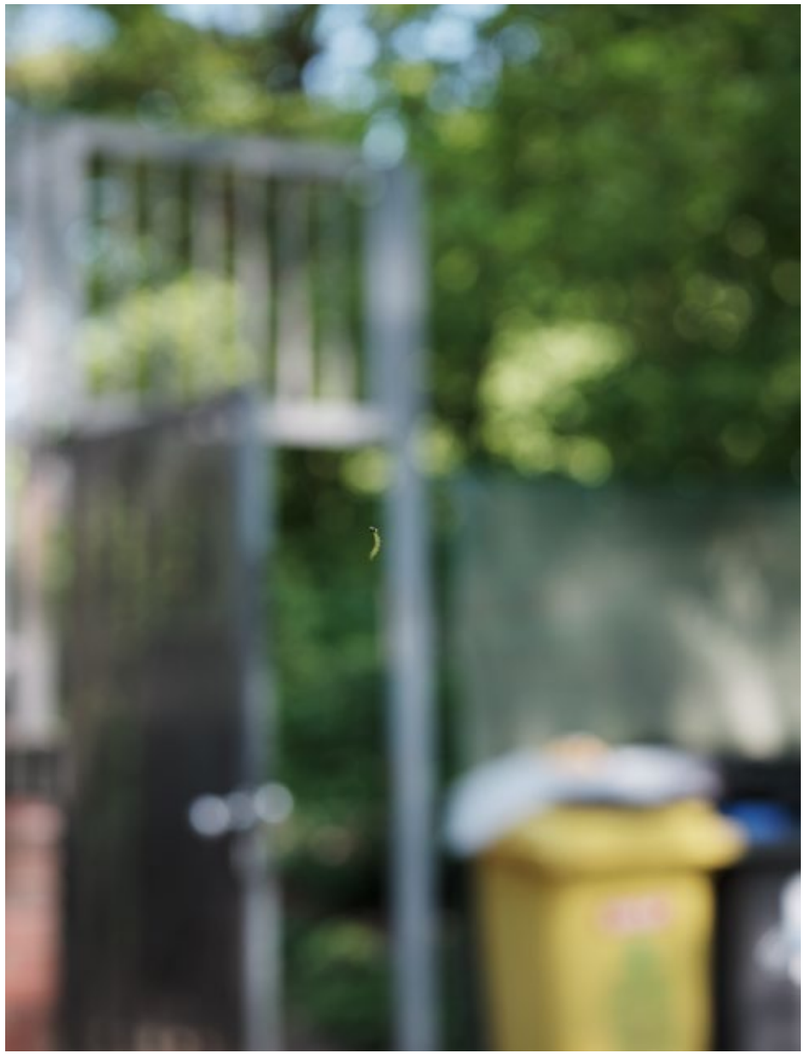
«An Album of Fluid Motion, Development of the Wake with Increasing Strength»

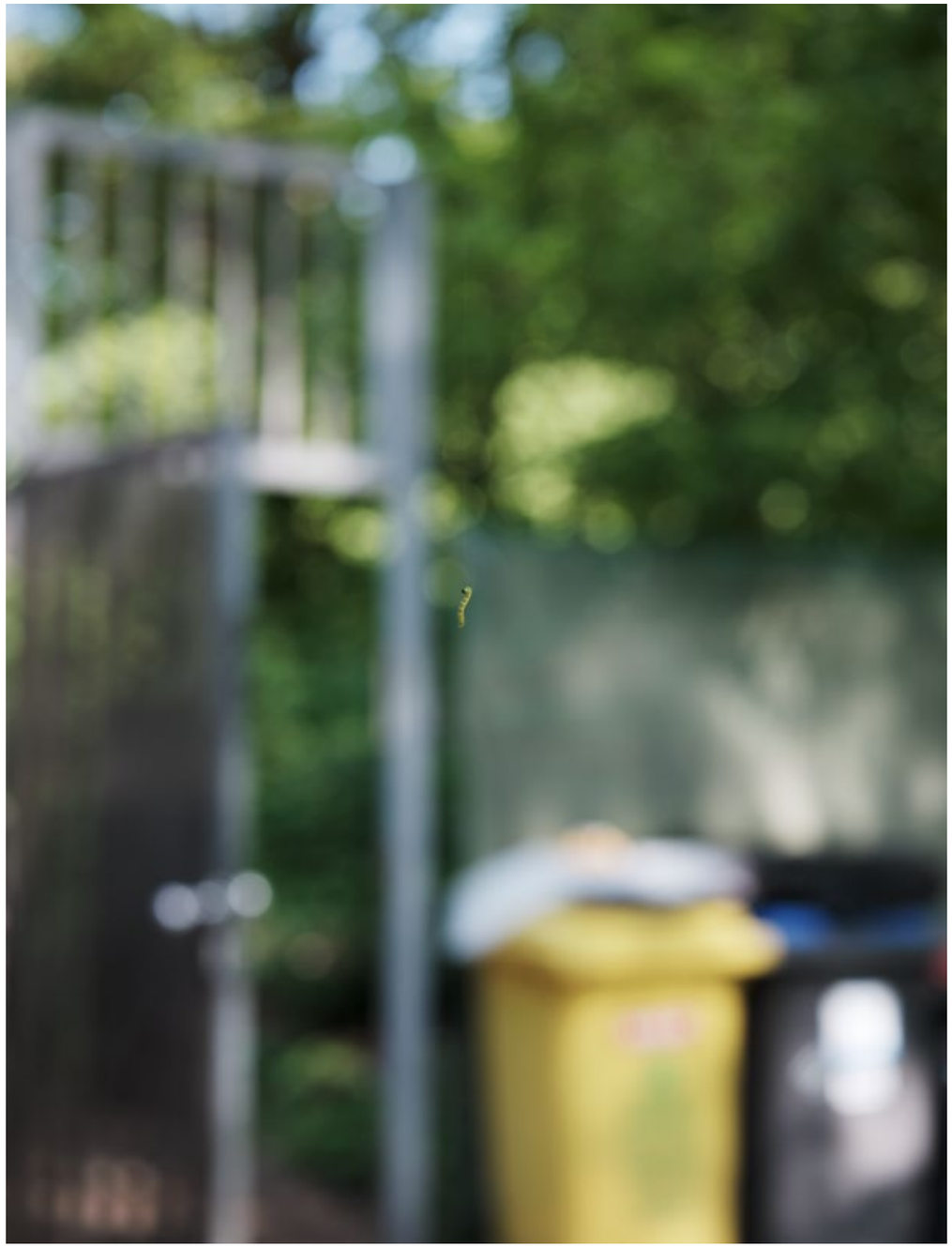
2025
inkjet printing on paper
46,5 x 35 cm



«o.T. (Signalfaden I-III)»

2024
inkjet printing on paper
56,5 x 42,5 / 72 x 54 / 91 x 70 cm









Philip Gaißer - «Marker»

installation view, Le Bailli Brussels, 2025

↗ Documentation «Marker» at Gallery Conradi



«Calcium Bacteria Deposit»

2025
inkjet printing on paper
106,5 x 80 cm



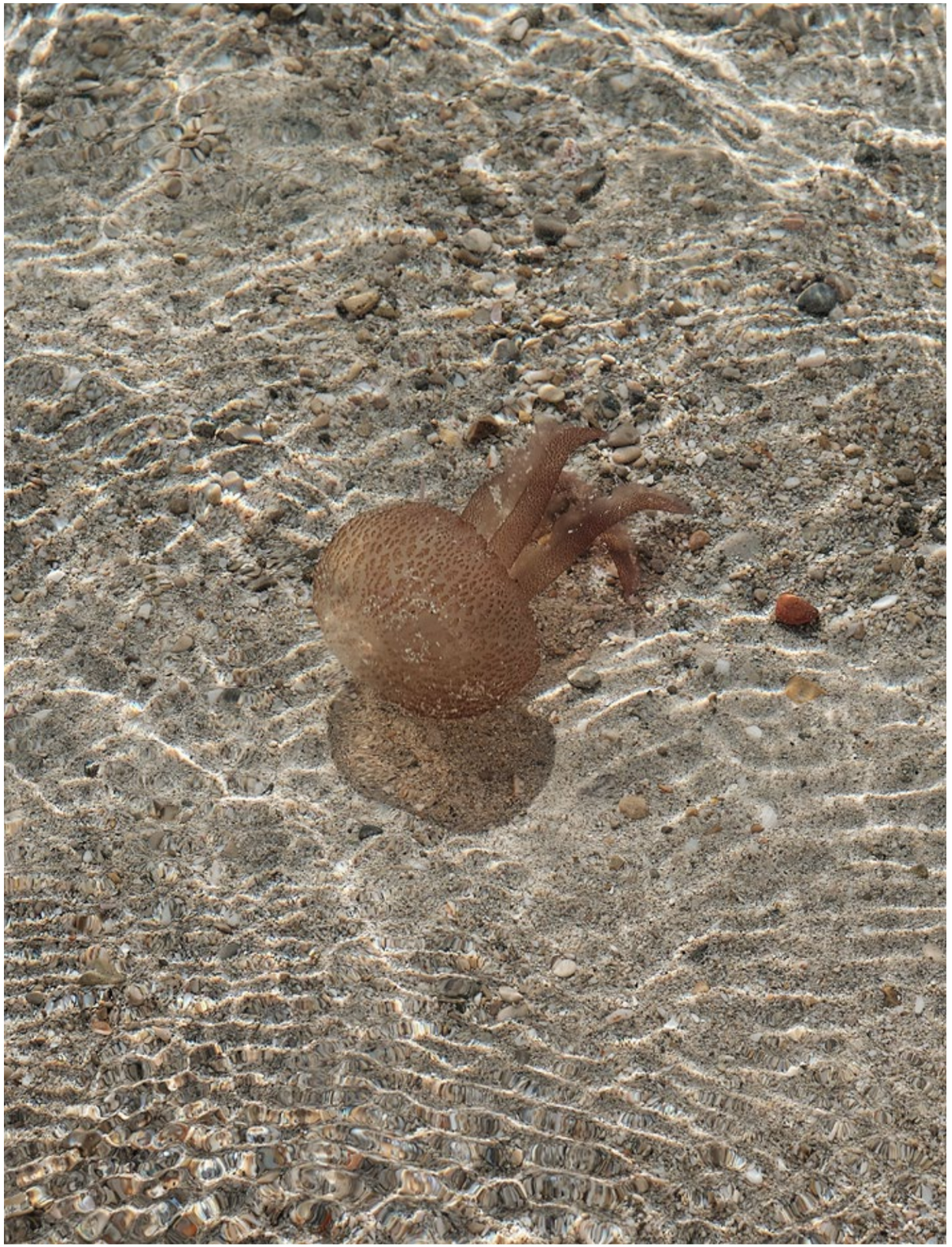
«Belemnites No.5 (Museum Floor)»



«Belemnites No.4 (Museum Floor)»

2025
inkjet printing on paper
each 46,5 x35 cm





«Offen / Geschlossen»

2025
inkjet printing on paper
45 x 66 cm & 46,5 x 35 cm



«An Album of Fluid Motion, Leapfrogging of Two Vortex Rings No. 1-4»

2025
4 inkjet printings on paper
each 48 x 35 cm













«o.T. (Self Portrait)»

2025
inkjet printing on paper
56,5 x 42,5 cm

«Belemnites No.2 (Museum Floor)»

2025
inkjet printing on paper
46,5 x35 cm





«An Album of Fluid Motion, Impulsive Motion of a Flat Plate No. 1-3»

2025
3 inkjet printings on paper
each 46,5 x 35 cm





«Congelatio»

2024
inkjet printing on paper
56 x 42,5 cm





«Gemacht mit Dachrinne»

2024
inkjet printing on paper
140 x 105 cm





Philip Gaißer - **«Vestigium»**

«Monte Testaccio»

2023
inkjet printing on paper
46,5 x35 cm

Vestigium

Irgendwann habe ich begonnen, Belemniten nicht nur in Kalksteinbrüchen zu suchen, sondern auch dort, wo sie beiläufig im städtischen Raum und in der Architektur zu finden sind: versteinert in Bodenplatten, Wandverkleidungen und Fensterbänken. Das erste Fossil, das ich in diesem Zusammenhang fotografiert habe, entdeckte ich bei guten Freunden in der Fensterbank ihrer Küche. Seit über zwanzig Jahren besuche ich sie in ihrem Haus in Franken, das an einer bedeutenden geologischen Störung, der sogenannten Fränkischen Linie, liegt.

Der dunkelgraue Fleck in Form eines Geschosses war ihnen immer ein Dorn im Auge. Um den Fleck zu verdecken, stellten sie ihr Küchenradio Belemniten. Unter dem Radio hat sich der ursprüngliche, helle Ton des Sandsteins konserviert. Infolge der jahrenlangen Sonneneinstrahlung wurde die übrige Platte in ein dunkles Gelb gefärbt.

Die Fensterbank selbst und die Art, wie sie zweckmäßig in die Küche eingebaut wurde, erscheint mir interessant: die geschliffenen Kanten, die praktische Zierleiste, das Silikon, dessen Grundstoff ebenso wie die Sandsteinpaltte aus einem offenen Tagebau stammt. Ein Stillleben aus genormten Bauteilen, das ich ohne den Belemniten vielleicht gar nicht als solches gesehen hätte. Dass ausgerechnet Radios auf dem Belemniten standen - die Modelle wechselten über den zeitraum meiner Besuche - und noch immer eines dort steht, verstehe ich als glücklichen Zufall. Ein Radio erscheint mir unter den technischen Geräten auf eigentümliche Weise zeitlos. Zugleich verbinde ich mit den Stimmen, die aus dem Radio zu uns sprechen, immer sehr konkrete Bilder der jeweiligen Zeit. Das Fossil unter dem Radio, mindestens 300 Millionen Jahre alt, bleibt für mich nur schwer greifbar bzw. finde ich keine Bilder dazu - ebenso wie der Fußabdruck eines Dinosauriers. Irgendwie bleibt der Belemnit Stein oder eben Geschoß.

Mittlerweile sehe ich überall Belemniten, wenn ich mich durch öffentliche Architektur bewege. Sandstein, in dennen Meeresbewohner vor Millionen von Jahren versteinert wurden, ist als bearbeitete Platte günstig, langlebig, pflegeleicht, und seine Vorkommen sind weit verbreitet. Fündig werde ich in Museen, Passagen und Einkaufszentren – überall dort, wo sich viele Menschen zweckmäßig in geschlossenen Räumen bewegen und eine gewisser Repräsentanz gefordert wird.

Anfang der 2000er Jahre wurden im Hamburger Stadtgebiet in alle Himmelsrichtungen vier große Einkaufszentren geplant und gebaut. Alle vier folgen einer vergleichbaren standardisierten Architektursprache und wurden mit demselben Bodenbelag aus Sandsteinplatten ausgestattet. Ich habe gezählt: Zusammen-genommen sind in den vier überdachten Passagen 649 Belemniten zu finden. Meine ersten Besuche galten zunächst dem Zählen der Fossilien; ich hatte nicht die Absicht, etwas zu kaufen oder wirklich Bilder zu machen. Möglicherweise ließe sich das, was ich dort tat, als Flanieren bezeichnen. Um zählen zu können, fotografierte ich die Fossilien mit dem Handy. Anfangs löschte ich die Bilder am Abend, um den Speicher meines Telefons nicht zu sehr zu belasten. Vereinzelt waren auf den Bildern Schuhe, Beine und Kleidungsstücke von Passant:innen zu sehen. Mittlerweile speicher ich einige Bilder auf meinen Festlatten. Manche erinnern mich an die Fensterbank meiner Freunde, an das Radio und an der Fränkischen Linie mit der geologische Störung.



«Vestigium No. 1»

2025- ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 08»

2025- ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 12»

2025- ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 14»

2025- ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 18»

2025 - ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 23»

2025 - ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 26»

2025 - ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 30»

2025 - ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 42»

2025 - ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



«Vestigium No. 54»

2025 - ongoing
62 inkjet printings on paper
each 56 x 42,5 cm



Philip Gaißer - **«The Answer Is A Series»**

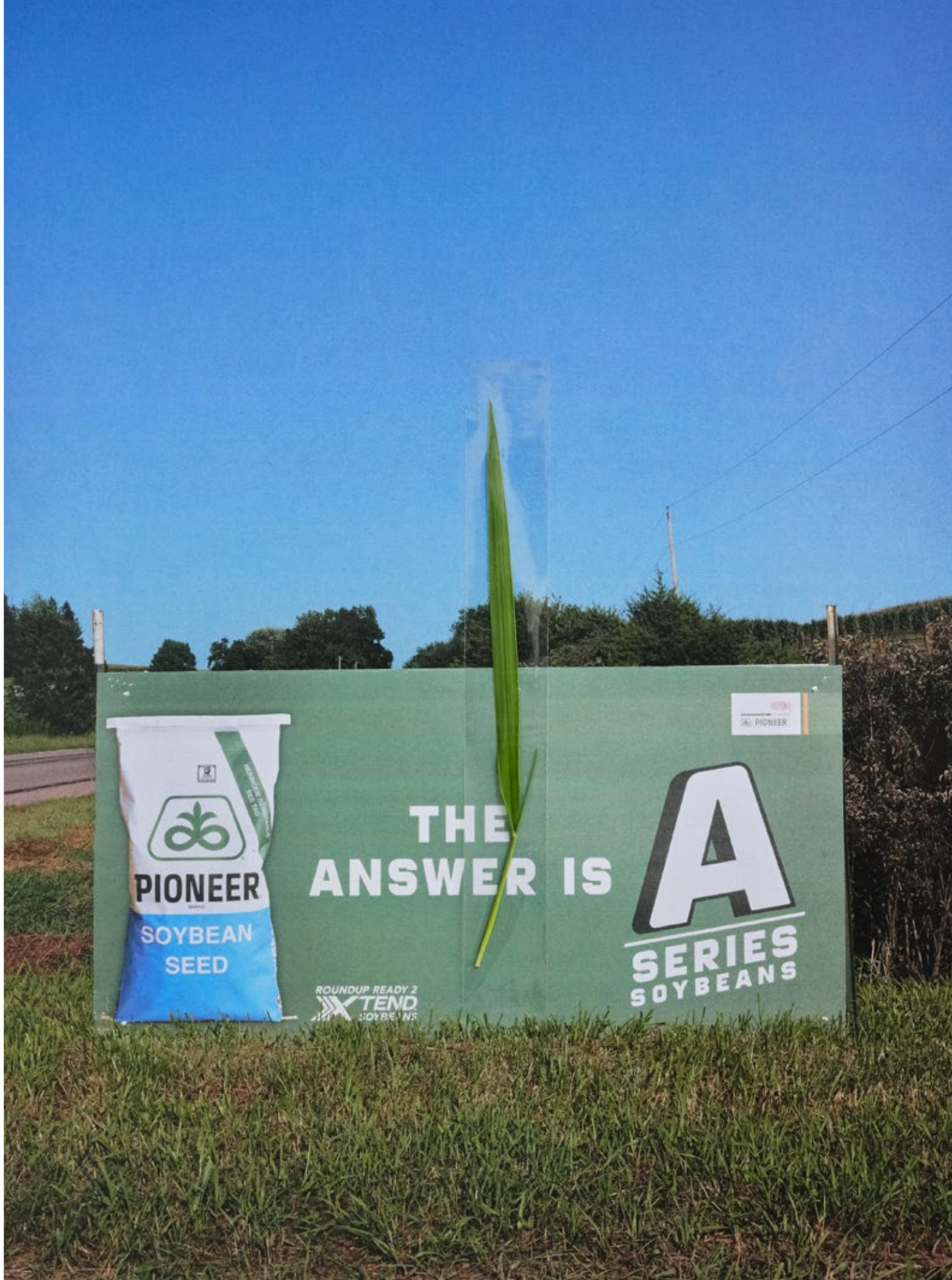
installation view, Kunsthalle Darmstadt, 2023

↗ Documentation «The Answer Is A Series» at Kunsthalle Darmstadt



«The Answer Is A Series»

2024
inkjet printing on paper
dimensions variable





«Seeds»

2023
16 inkjet printings on paper
dimensions variable



«Seeds»

2023
16 inkjet printings on paper
dimensions variable





Philip Gaißer - **«technisch Grün»**

installation view, Friese Hamburg, 2021

↗ Documentation «technisch Grün» at Frise Hamburg

Philip Gaiszer
`technisch Grün'

FRISE Hamburg
Arnoldstraße 26-30

Eröffnung: Samstag 25.9.21 / 17 Uhr
Geöffnet: 26. & 27.9 / 16-19 Uhr

Gefördert durch die Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg

111
/100



Friese Hamburg, 2021

Einladungskarte 78/100 «technisch Grün»





«Generatoren No.24»

2021
inkjet printing on paper
dimensions variable

Hinter die Landschaft

Wenn es einen Kulminationspunkt im breit gefächerten, oder besser: weit verzweigten Œuvre von Philipp Gaißer gibt, dann ist es vielleicht Landschaft. Landschaft als jenes Stück Natur, welches durch die Wahrnehmung einer bestimmten Person und ihres Standorts bestimmt ist. Als Ausschnitt von Natur in Bezug auf den Menschen, beziehungsweise dessen Bild davon. Auf dieses Verständnis von Landschaft als mechanisches Verhältnis zwischen Mensch, Natur und Bild inklusive all seiner komplexen Reziprozitäten und weit verzweigten Kausalketten könnte man Gaißers Arbeit runterbrechen, wenn man denn wollte. Denn selbst stutzt er seine Themen eben nicht zurecht, sondern jagt sie durch die Zugriffe diverser Disziplinen der Wissensproduktion, weit entfernten Zusammenhängen folgend. Vielleicht ein Beispiel: Die Beschäftigung mit einer Phosphormine in Idaho führte Gaißer zu Monsanto und ihrem zentralen Produkt RoundUp (Hauptingredienz Phosphor), von dort natürlich zu deren genetisch verändertem Saatgut, was weiter zu Copyright-Fragen (zentral für das genetische Design des Saatguts) führte. Eine andere Spur führte ihn in den Immobilienmarkt und Straßenbau der Region, wo jeweils kontaminierte Abfallprodukte der Phosphorgewinnung verbaut worden waren. Und das sind nur Ausschnitte. Dennoch agiert vorschnell, wer seine Arbeitsweise in die große Tüte artistic research stecken möchte, dafür setzt Gaißer Erkenntnisse und Gefundenes zu eigensinnig verarbeitet ein. Vielmehr ermöglicht die Recherche ihm eine Möglichkeit, zu neuen Bildern zu kommen, wenn Bildaufbau nicht mehr nur kompositorisch verstanden wird, sondern zumindest in Teilen aus der Rechercheleistung kondensiert. Und noch etwas ermöglicht die Recherche, möchte ich unterstellen. Nämlich kritisch als klassisch verklappte, schwelgende oder erhabene Zugriffe auf Natur und Landschaft zu ermöglichen, was ohne die kritischen Um- und Nebenwegen bestenfalls als naives Klischee möglich wäre. In jedem Falle steckt hinter den Arbeiten ein enthusiasmierter Wanderer, der sich wie die Romantiker von der gigantischen Komplexität der Natur überwältigen lässt. Und eventuell Wege gefunden hat, ein erhabenes Verhältnis zur Natur aus der Klischeezone zu bugsieren.

Moritz Scheper



«C€M»

2021
inkjet printing on paper
dimensions variable



Philip Gaißer «technisch Grün» installation view, Friese Hamburg, 2021 ↗ Documentation «technisch Grün» at Frise Hamburg





«Energie (Mais)»

2021
inkjet printing on paper
dimensions variable



«Energie (Durchwachsene Silphie)»

2021
inkjet printing on paper
45 x 66 cm

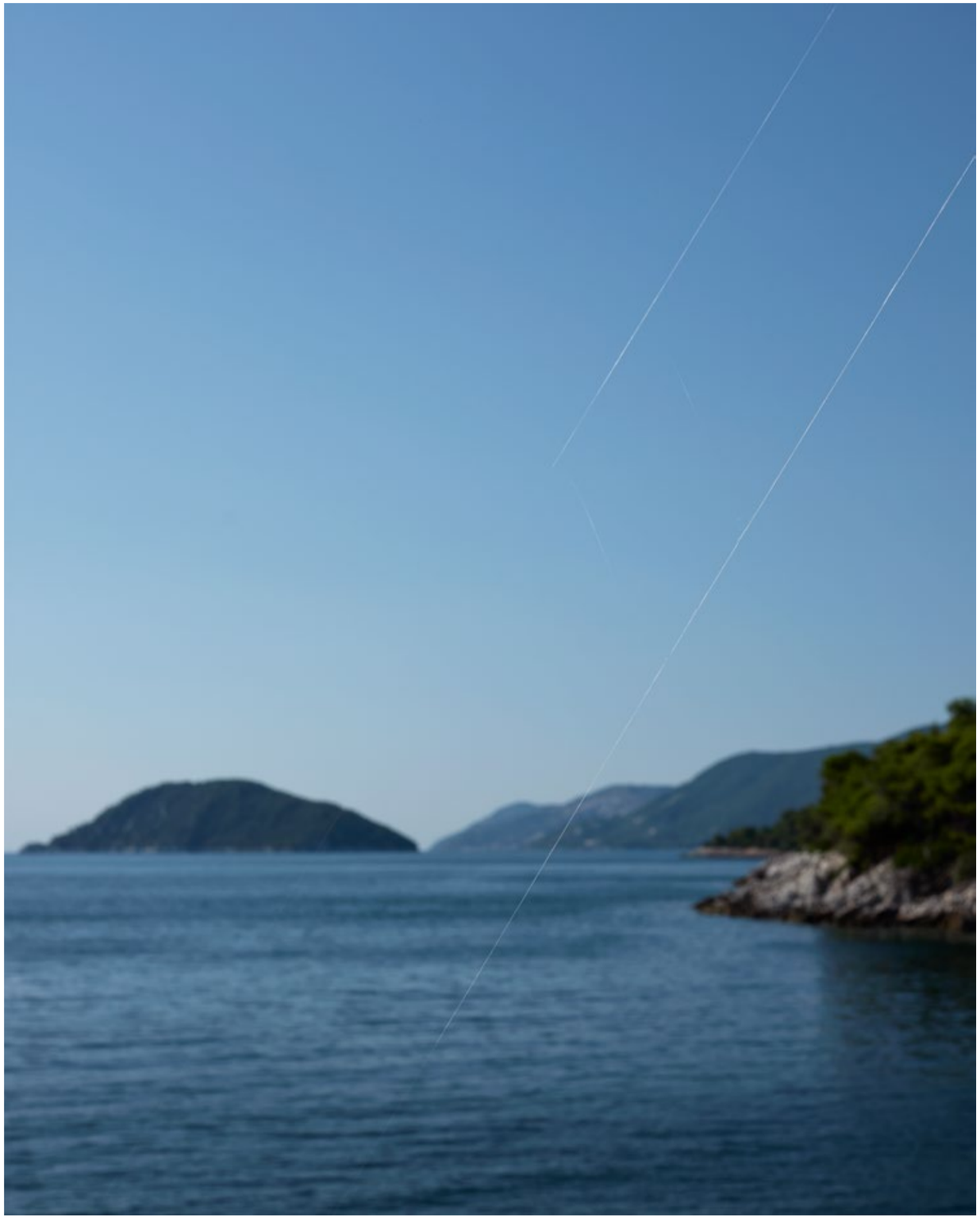


«Energie (Rübe)»

2021
inkjet printing on paper
dimensions variable







«Signalfaden»

2021
inkjet printing on paper
each 53 x 43 cm





«Acord»

2021
inkjet printing on paper
each 43 x 53 cm





Philip Gaißer - **«Monument & Preserve»**

installation view, Galerie Conradi, Brussels, 2017

↗ Documentation «Monument & Preserve» at Gallery Conradi



«Untitled I, (Fracture)»

2017
C-Print
70 x 50 cm

Lieber Philip,

irgendwie bekomme ich den Satz nicht aus dem Ohr, mit dem für dich das Projekt angefangen hat: Was heißt es eigentlich, auf einem Vulkan zu leben? Nun ist der Berg in Soda Spring allenfalls ein falscher Vulkan, der aber dennoch in invertierter Form die totbringenden Attribute eines solchen mit sich führt. Und es gibt noch eine Gemeinsamkeit: Vulkaneruptionen ja sind natürliche Ereignisse, die bereits vor der Globalisierung so etwas wie einen globalen ökologischen Zusammenhang spürbar machen konnten.
Wir haben ja andernorts schon mal das „Jahr ohne Sommer" (oder „Eighteen hundred and frozen to death", wie es die Amerikaner auch nennen) angerissen. Auch vor der Erfindung der Telegrafie hat die ganze Welt vom Ausbruch des Tambora erfahren, damals im April 1815. Einfach weil, spätestens im nächsten Jahr, in die Stratosphäre gepumpte Vulkanasche einen Schleier über den gesamten Erdball gebildet hat (Poesie der Verkürzung, genaugenommen regten Staubaerosole die Wolkenbildung an), welche die Sonne verdunkelte und die Temperaturen um durchschnittlich fünf bis sechs Grad drückte. Vulkanischer Winter.
Ich habe das letztens nicht mehr ganz zusammen bekommen, aber die in ihrem Genfer Sommerhaus festsitzenden englischen Romantiker, die wegen des schlechten Sommerwetters Schauerromane um die Wette schrieben, waren Lord Byron, das Ehepaar Shelley und John Polidori. Mary Shelleys „Frankenstein" stand ewig im Schatten von Polidoris „Der Vampyr", und es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass das Subgenre um einen Untoten, der keine Sonne ertragen kann, in jenem Sommer entstanden ist. Deinem Hinweis zu der veränderten Farbgebung in der Landschaftsmalerei infolge des Vulkanausbruchs bin ich übrigens nachgegangen. Hast Du auch dieses skurrile Paper in Atmospheric Chemistry and Physics gelesen? Es ist schon verwegen, anzunehmen, Caspar David Friedrich und Turner hätten Realität abbilden wollen. Aber es scheint ja schon so zu sein, dass durch Aschepartikel in der Atmosphäre bedingte Refraktionen damals die Himmel eingefärbt haben.
Das „Jahr ohne Sommer" ist aber noch aus ganz anderen Gründen eine heiße Spur. Denn wer nicht gerade Landschaften pinselte oder vom Laudanum besäuselt Horrorgeschichten produzierte, versuchte einfach zu überleben. Ohne Sommer blieben schließlich auch die Ernten aus. Die entstandenen Hungersnöte setzten zwei Entwicklungen in gang, die ziemlich genau auf das eigentliche Thema dieser deiner Arbeit zielen. Erstens: Justus von Liebig (1803-1873) hungerte während seiner Darmstädter Kindheit so elendig, dass er als der große Chemiker, der er später werden sollte, wissenschaftliche Mittel und Wege gegen Hungersnöte suchte. Der Beginn der Agrikulturchemie, als deren Begründer von Liebig gilt (der sich übrigens auch praktisch mit der Mineraldüngung beschäftigte und einen wasserlöslichen Phosphatdünger, das sogenannte Superphosphat, entwickelte), geht also ebenfalls auf den Ausbruch des Tambora und seine Folgen zurück. Zweitens trat der Hunger die erste große Auswanderungswelle in die Vereinigten Staaten los. Da das Wetter an der Ostküste jedoch ebenso mies war, schwappte die Welle weiter, über die Appalachen, an die Frontier. Die dichtere Besiedlung des Mittleren Westens und in der Folge die Verschiebung der Frontier bis an den Pazifik nahmen also ebenfalls ihren Anfang in diesem Vulkanausbruch.
Jedenfalls – und das ist das eigentlich Kuriose – zeitigte diese kleine Völkerwanderung den Effekt, dass im Mittleren Westen plötzlich in immensem Umfang Getreide angebaut wurde. Bereits zwei Jahre später setzten Getreideimporte in die sogenannte Alte Welt ein. Auch wenn dieses Geschäftsmodell nach ein paar Jahren zusammenbrach, da Europa wieder Sommer hatte, ist doch bemerkenswert, dass die technisch-kulturellen Bedingungen, auf denen das Agribusiness (und somit Monsanto) aufsitzen, beide mit der Vulkaneruption vor dem Jahr ohne Sommer zusammenhängen! So gesehen verdichtet sich dein Vulkan zu einer zunehmend wuchtigeren seismisch-semantischen Formation. Oder andersherum gedacht, geht deine Arbeit über die Monsanto-Earthworks vielleicht auch um die kulturelle Bedingung für die Entstehung dieser Endzeitmaschinerie, und das wären die Verheerungen

in der Folge des Tambora-Ausbruchs. Ich sehe dich schon grinsen, wohl wissend, wohin das führt: Freud, in der Tat. Wie er Pompejis vulkanische Verschüttung analog zu seinem Konzept der Verdrängung als psychologischen Abwehrmechanismus setzt, „die etwas Seelisches zugleich unzugänglich macht und konserviert", hatte ich dir ja erzählt. Natürlich ist es nicht unproblematisch, mit der Psychoanalyse am kulturellen Gedächtnis rumzudeuteln. Hier lässt es sich aber produktiv machen, indem man die Anomalie, die dieses vollkommen kranke und zerstörerische Geschäftsmodell darstellt, an die Verdrängung (das Jahr ohne Sommer, etc.) zurückbindet. Dabei ist die Agrikulturchemie in Verbindung mit biochemisch verändertem Saatgut (denn die Veränderung macht das Patent!) längst ebenso zur globalen und klimatischen Bedrohung geworden, wie eine Vulkaneruption in dem Ausmaß von 1815. Und in diesen Überlegungen sind die potentiellen Gesundheitsrisiken, die mit Glyphosat und verändertem Saatgut in Verbindung gebracht werden, noch nicht einmal eingepreist. Aber vielleicht gehen wir noch mal zurück zum Vulkan als Bild, Metapher, Allegorie für eine Welt als relationales Gefüge, ein Bewusstsein von Globalität. Mit der Betrachtung eines Vulkans geht darüber hinaus immer ein Unbehagen einher, steht er doch für den nicht bezwingbaren Rest Natur, der überdies die prometheische Legende, das Feuer hätte den Sieg der Kultur über die Natur bedeutet, krachend ins Reich der Fabeln verweist.
Ob beabsichtigt oder nicht sein dahingestellt, aber Du baust auf diesem Bild auf und dekonstruierst es mit deinem falschen Vulkan. Statt Globalität steht jener für Globalisierung, und auch das Unbehagen gilt nun nicht mehr der Möglichkeit einer plötzlich eintretenden Katastrophe, sondern der Unmöglichkeit der Beendigung der permanenten Katastrophe. Warum auch, wenn die Hungersnöte 1816 bis 1819 und Aldiss' „Earthworks" etwas zeigen, dann doch, welch gutes Geschäft Verknappung bedeuten kann. Vielleicht kann man sagen: Was vor 200 Jahren die Naturkatastrophe war, ist heute die institutionalisierte Verantwortungslosigkeit des Aktienrechts.

Mit zynischen Grüßen, M.



«Real Estate I»

2017
C-Print
160 x 120 cm



«Monument and Preserve 1-12»

2017
12 C-Print
each 53 x 76 cm















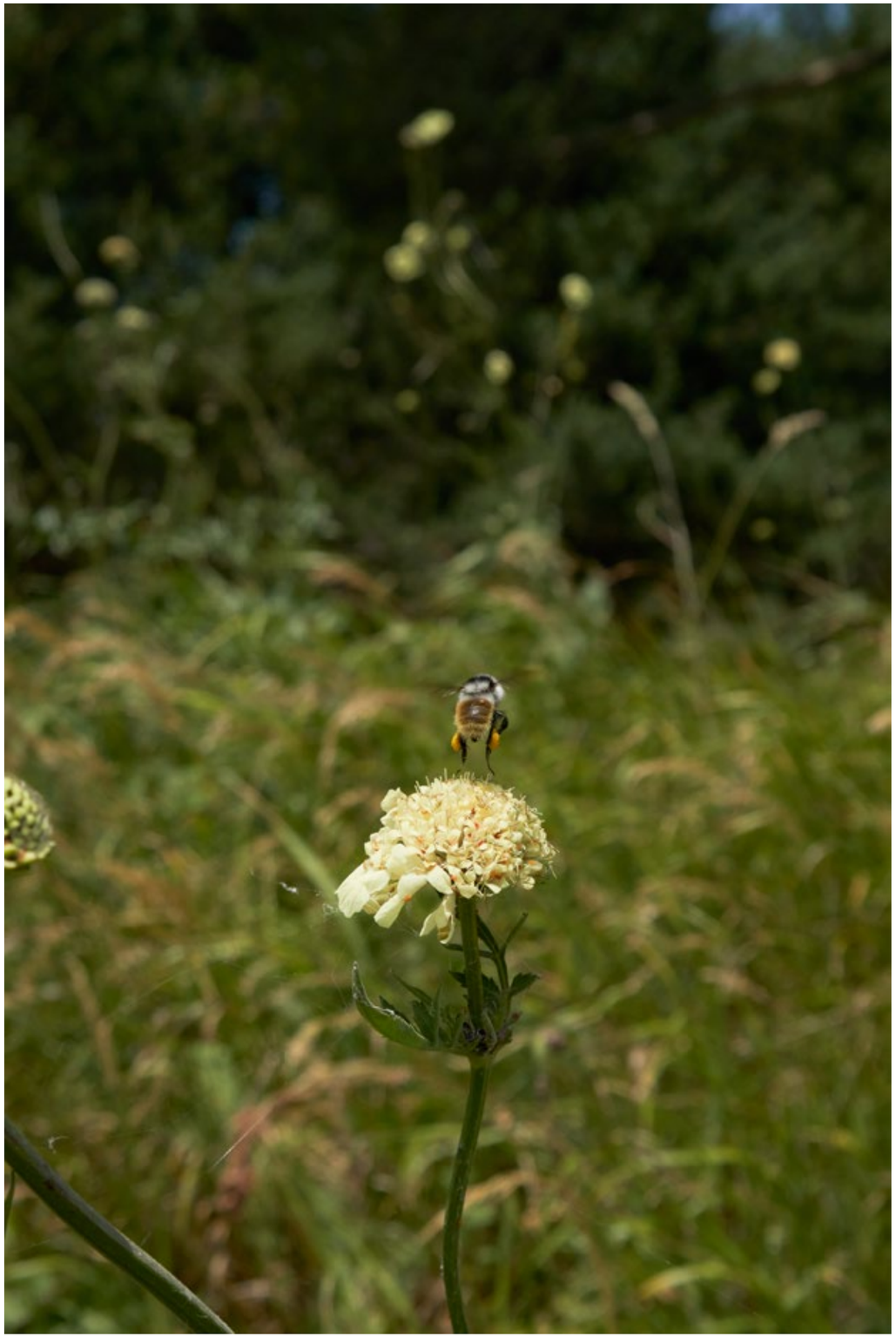












«Untitled II, (Fracture)»

2017
C-Print
70 x 50 cm

Hi Philip,

was ich bisher kaum thematisiert habe, ist die dominante Rolle des Fotografischen in der besagten Serie. Vielleicht, weil ich das zunächst gar nicht gesehen habe, aber inzwischen komme ich daran kaum vorbei. In einer älteren TZK habe ich kürzlich gelesen, dass 75% der Fotos in den IKEA-Katalogen computergeneriert sind. Die Zahl stammt aus 2014, wahrscheinlich machen sie das inzwischen in noch größerem Umfang. Warum ausgerechnet ein Einrichtungshaus die physische Bindung zwischen Auge und Objekt kappt, erschließt sich nicht so ganz, da gerade Inneneinrichtungsgegenstände – das potentielle Mobiliar unsere Intimsphäre – ja Nähe transportieren soll. Ein multinationales Unternehmen wie IKEA macht das, natürlich in erster Linie um Geld zu sparen, da nicht für jeden Kulturkreis neue Fotos gemacht werden müssen. Aber vor allem, um in ihren Produktabbildungen auf kulturelle Eigenheiten und Präferenzen eingehen zu können. Gewissermaßen wird das Weniger an Nähe durch das Fehlen (direkter) fotografischer Abbildung durch eine Annäherung an kulturell oder klimatisch bedingte Vorlieben an Material, Farbe oder Ausstattung aufgewogen. Nähe ist IKEA jedoch extrem wichtig, schließlich sind die Renderings in den meisten Fällen so wirklichkeitsecht komponiert, dass sie sich kaum bis gar nicht von den Fotografien unterscheiden lassen. Ich gehöre generell nicht zu den Leuten, welche den Index als heilige Kuh der Fotografie hochhalten – digital assemblierte Bildwelten habe auch ihre Qualitäten und Fragestellungen. Auch kann ich dem Ethos, welches anhand von analog/digital bemüht wird, wenig abgewinnen, einfach weil die ganze Idee von fotografischer Wahrheit, mithin Wahrheit im Allgemeinen, nicht so simpel zu fassen ist, wie ein solches binäres Modell es behaupten mag. Ich werfe dieses fotografische Ethos hier nur deswegen auf, weil IKEA sich offenbar daran orientiert: Der Index verankert das Bild in der Wirklichkeit und beglaubigt dessen Natürlichkeit, was beim Betrachter ein heimeliges Zutrauen herauskitzelt, genau wie Köttbullar. Auch Monsanto bezieht sich darauf, allerdings unter umgekehrten Voraussetzungen. Viele der Produktabbildungen von Roundup für den Privatgebrauch sind in so offensichtlichem Maße gerendert, wie es bei IKEA niemals der Fall wäre. Das Ethos vom natürlichen Index wird akzeptiert und aus genau diesem Grund verworfen, denn Monsantos Verständnis von Natur ist kein heimelig-sentimentales (wie das des IKEA Kunden), sondern ein defizitäres. Für sie wie die Natur durch ‚Veredelung' vollkommen – und wenn Natürlichkeit keinen erstrebenswerten Zustand darstellt, kann man auch das indexikalische Bild über die Klinge springen lassen. Im Monsanto-Kosmos sind synthetisierte Bilder daher absolut folgerichtig. Nun hat die konzerneigene Bildkultur, die sich in diesen Renderings von Roundupkanistern manifestiert, auch mit deinen Aufnahmen zu tun, die ja einmal mehr auch Bilder über Bilder sind. Ich habe ja anderswo schon den Namen Ansel Adams fallengelassen, der sich auch hier wieder aufdrängt. Vielleicht nicht ganz so stark wie bei deiner Arbeit zu Hoover Dam, aber dennoch. Wobei Hoover Dam vielleicht ein gutes Stichwort ist, denn Adams' Arbeit über die damals noch Boulder Dam heißenden Talsperre ist ziemlich untypisch für ihn. Wahrscheinlich hat dich genau das gereizt, diese Verbindung von Naturfotografie, welche die Erhabenheit der amerikanischen Landschaft und darin versteckt immer auch den Frontiergedanken hochhält, allerdings hier gepaart mit einem Gegenstand, der eigentlich Zurichtung und Einhegung dieser kraftvollen Natur für menschliche Zwecke bedeutet. Jetzt merke ich erst, wie sehr Adams Bilder vom Dam deiner Arbeitsweise ähneln (das wird für dich nichts Neues sein, sonst hättest Du wohl kaum darüber gearbeitet). Wie er in den Bildern die Natur als Maschine zeigt, ohne ihr die Würde zu nehmen, und dabei das verzweigte Netzwerk der Energieversorgung aufreißt, ohne aus dem Register der Landschaftsfotografie zu treten, ist ziemlich stark. Zudem schimmert eine Art Verständnis durch, dass ‚Landschaft' oder ‚environment' zu komplex strukturiert sind, um sie in einem Bild zu erfassen. Diese Verpflichtung der klassischen Landschaftsfotografie gegenüber, immer in dem Wissen, das sie unter veränderten historischen Vorzeichen neue Wege gehen muss, findet sich auch bei Dir. Nur noch weitergeführt, auch über fotografische Verfahren hinaus. „Boulder Dam" mag da ein Leitbild sein, weil die

Bilder in der Landschaft schwelgen, aber sich dennoch damit auseinandersetzen, was seit dem industriellen Zeitalter Landschaft konstituiert. Die Alternativen wären, die Transformationen der Erdoberfläche aus Landschaftsaufnahmen herauszuhalten (Kitsch) oder den Blick ausschließlich darauf zu lenken (Eco-images). Beides keine wirklichen Optionen. Im Falle der Schlackeberge bei Soda Springs kommt aber noch ein weiteres Problem hinzu, für das die Boulder Dam-Vorlage keine Lösung bereithält. Adams produziert darin ja nach wie vor so etwas wie natürliche Erhabenheit, aber bei dir ist ja keine Natur mehr im Bild, auf welche die Erhabenheit zielen könnte. Die Größe würde ja den Konzern meinen, der solche Berge aufzutürmen vermag – das alte Leni-Riefenstahl-Problem. Du umgehst das über diverse Zeigebewegungen, wie anderswo bereits ausgeführt, wodurch die Möglichkeit einer problematischen Erhabenheit konsequent zurückgebaut wird. Und so wie deine Aufnahmen des Sekundärprodukts Schlacke auf das Primärprodukt Roundup verweisen, verhält sich auch dein Verständnis von Fotografie zu dem Monsantos. Inwiefern deine Serie über fotografische Indizes funktioniert, sei mal dahingestellt; das ist auch keine sonderlich dringliche Frage, oder? Aber: Während die synthetisiert Darstellung von Roundup als fotografische Veredelung mit dem Verhältnis von Abbild und Bild ebenso bricht wie Monsantos GMO-Saatgut jede Spur zur Jahrtausende alten Ackerbautradition verwischt (um eine Patentierung zu erreichen), ziehst Du häufig Linien zurück in Geschichte der Landschaftsfotografie und verortest dich qua Spur in einer bildnerischen Tradition, ohne jedoch zwingend deren Bildlösungen zu übernehmen. Jetzt hat sich das Ethos doch irgendwie unter die Betrachtung der Bilder geschoben, was sich aber im Zusammenhang mit dem Gegenstand dieser Serie nur schwer vermeiden lässt. Aber ich denke, Du hast einen Eindruck, was ich mit der Rolle des Fotografischen in diesen Aufnahmen gemeint habe.

Bon nuit, M.



«RoundUp I»

2017
inkjet printing on paper
70 x 50 cm



«Ähren»

2017
bronze ears

installation view, Galerie Conradi, Brussels, 2017

↗ Documentation «Monument & Preserve» at Gallery Conradi





«Untitled III, (Fracture)»

2017
C-Print
70 x 50 cm

Hi Philip,

ich möchte noch einmal auf etwas in den Bildern der Serie zurückkommen, dessen ich bisher nicht so richtig habhaft werden konnte. Der Umweg über Smithson hat mir da aber einiges erhellen können. Gemeint ist die offensichtliche Polarität von heiß und kalt innerhalb der Bilder, die Hitze des glühenden Magmas inmitten der Schneelandschaft, die sich exponentiell zur Verfestigung des Gesteins in der Sequenz der Aufnahmen verliert. Imaginär ergänze ich sofort ergänze dieses Zischen von glühendem Stahl, den man in ein Wasserbad steckt, wenn ich die Fotos anschaue. Diese Heiß/Kalt-Symbolik ist ja nur vermeintlich eine einfache, da man ihre Benennung schnell mit ihrer Aufschlüsselung verwechselt. Natürlich spielt das Vergehen von Zeit, hier in der Harmonisierung extremer Temperaturunterschiede veranschaulicht, eine wichtige Rolle. Andererseits dominiert dieser ‚Temperaturverlust' die Serie so essentiell, dass es mich gewurmt hat, ihn ausschließlich temporal dekodieren zu können. Wie gesagt, hat mir Smithson… . Die zentrale Begrifflichkeit in Konzeption und Ausführung seiner Arbeiten war ‚Entropie', was mich ein bisschen gewundert hat, da noch heute jeder Künstler mit intellektuellem Anstrich diesen Begriff vor sich herträgt (aber schon Shannon hat in seiner Informationstheorie ‚uncertainty' durch ‚entropy' ersetzt, nachdem ihm John von Neumann den halbironischen Ratschlag gegeben hatte, niemand wisse, was Entropie wirklich bedeutet, daher werde man in Debatten immer einen Vorteil haben). Anyways, Smithson hat darunter das Maß für die Irreversibilität der in verschiedenen Systemen ablaufenden Prozesse verstanden. Kennst Du seine Arbeit „Partially Buried Woodshed", die er 1970 direkt nach seiner Schütt-Trilogie realisiert hat? Mit einem Bagger ließ er Erde auf ein verlassenes Holzhäuschen schütten, bis der Dachstuhl unter dem Gewicht der Erde nachgab und brach – in diesem Irreversibilität etablierenden Moment ließ Smithson den Bagger stoppen – Entropie generiert, Werk fertig. Es gibt eine bekannte Kopplung von Entropie und Temperatur, Lévi-Strauss' Entropologie, welche Gesellschaften nach der Komplexität ihrer kulturellen Organisation und somit der produzierten Menge Entropie skalieren will. „Primitive" Gesellschaften mit geringer Entropieproduktion veranschlagte Lévi-Strauss als ‚kalt', industrielle Gesellschaften mit ihrem weit höheren Aufkommen irreversibler Prozesse als ‚heiß'. Du siehst, worauf ich hinaus will. Dieses ‚heiß' fällt zusammen mit der Hitze in deinen Aufnahmen. Denn egal, ob man Entropie nun als Irreversibilität, Desintegration oder Verfall versteht, Du fängst genau das ein: Das Ausmaß einer hochkomplexen gesellschaftlichen Organisation, deren Zuwachs an unumkehrbarer Prozesse ein bedrohliches Ausmaß angenommen hat. It's getting hot in here, um nicht das Bild des Tanzes auf dem Vulkan zu bemühen. Vielleicht überdrehe ich, aber irgendwie lässt mich die Serie überdies an McLuhans spleenige Unterscheidung von heißen und kalten Medien denken. Die Fotografie als heißes Medium liefert detailreiche Information, spricht dabei jedoch nur einen Sinn an, während das Fernsehen als kühles Medium mehrere Sinne adressiert, Informationen hingegen weniger detailliert bereitstellt. Die Pointe ist dabei, dass Du Fotografie gar nicht als heißes Medium nutzt, sondern in guter postkonzeptueller Tradition im Verbund mit anderen Medien und Objekten. Die Fotografie zischt bei Dir, wenn man so will – der Übergang von heiß zu kalt findet auch medial statt. Was ich sagen möchte, ohne mich hier interpretativ versteigen zu wollen: Sehr häufig zeigen deine Fotografien nur eingeschränkt bis gar nicht, was sie zum Thema haben, oder eine vermeintliche Impression zieht einen weit größeren Gegenstand hinter sich her. Von aller ästhetischen und poetischer Raffinesse abgesehen, die bei dir ebenfalls immer mitkommen, halte ich das für eine extrem valide Form, Realität abzubilden. Denn nichts ärgert mich mehr, als diese Fotografen, die in Rechenzentren Bilder schießen und meinen, sie hätten etwas über Digitalisierung gesagt! Von Trevor Paglen gibt es ja diese Fotografien jenes Ortes, an dem ein Glasfaserkabel zwischen Europa und Amerika aus dem Ozean kommt. Das Bild sagt nichts, außer, dass es nichts zu sehen gibt. Eigentlich ein schlechtes Beispiel, schließlich ist das bei ihm kohärent, da er sich mit der Nicht-Sichtbarkeit militärischer und technischer Prozesse beschäftigt. Allerdings sind Aufnahmen von Kabeln in anderen Kontexten längst zur fotografischen Trope geworden, die als eine Art Ersatzleistung für

schwer visualisierbare Prozesse einstehen muss. Eigentlich ist das eine Kapitulation der Fotografie als heißes Medium, das die Abbildung von Wirklichkeit in einem Bild verdichten zu glaubte. Ein Todesseufzer des längst vergangenen Magnum-Momentums, überholt von einer ausdifferenzierten Welt, die nicht mehr im Geringsten an die Fiktion des zutreffenden fotografischen Bildes von sich glaubt. Darum verstehe ich auch die Aufregung über den (angeblichen!) Verlust von Indexikalität durch digitale Fotografie nicht – wer analog im Rechenzentrum fotografiert, macht auch keine wahren Bilder! Wenn der Index irgendwo fehlt, dann doch Bild selbst, wenn Wirklichkeiten Komplexitätsgrade erreichen (sprechen wir schon wieder von Entropie?), die sich einer fotografischen Abbildung entziehen. Über die ganzen Kausalketten hinaus, die zahlreich in deiner Serie einhaken, formiert der Vulkan (der ja keiner ist) da vielleicht die richtige Metapher für ein fotografisches Zeigen, das nicht neu ist, aber eine neue Relevanz gewinnt. Wer das Feuer nicht ins Bild bekommt, sollte sich wenigstens um den Rauch bemühen.

In diesem Sinne allerbeste Grüße, M.

«Monument & Preserve
(Hostile Takeover, Real Estate)»

2017
4-part publication
published by Galerie Conradi, ATP Press Bahrenfeld







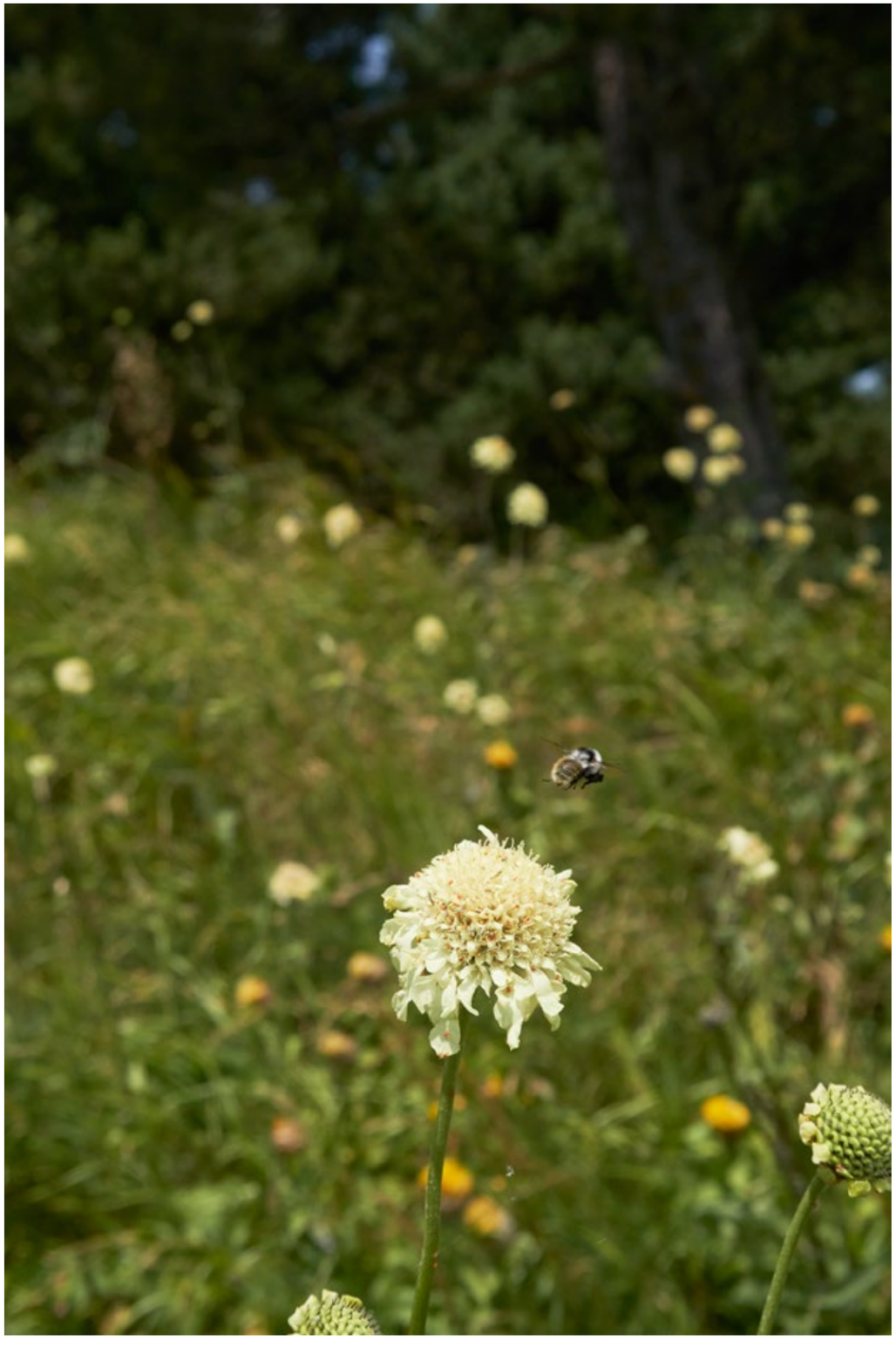
«o.T. (Real Estate II)»

2017
C-Print
110 x 146 cm



«Malapart III»

2017
inkjet printing on paper
53x43cm



«Untitled IV, (Fracture)»

2017
C-Print
70 x 50 cm

Lieber Philip,

wir haben ja am Telefon schon darüber gesprochen, dass deine Serie von Aufnahme des Schlackenbergs von Monsantos Phosphormine in Soda Springs, Idaho, neben den üblichen Verdächtigen einer schwelgerischen Naturfotografie (Adams und Adams) auch sofort Robert Smithson aufruft. Ist ja auch naheliegend, bei dem Abfließen und Erkalten der glühenden Schlacke an seine Trilogie aus „Asphalt Rundown", „Concrete Pour" und „Glue Pour" zu denken; geomorphologische Simulationen mittels Materialschüttungen. So etwas passiert in deinen Aufnahmen ja auch, nicht umsonst missversteht man das Abgebildete wegen des abfließenden Magmas schnell als Vulkanausbruch, wenn man die Lore übersieht. Aber dabei lässt du es ja nicht bewenden, schließlich machst du keine Eco-Images. Ich möchte mal behaupten, dich interessieren diese Landschaften aus industriellem Abfall, der überdies noch radioaktiv strahlt, nicht oder nicht allein als mahnende Beweislast gegen die kapitalistische Antiproduktion, also den organisierten Zusammenfall von Produktion und Zerstörung.

Mit großem Zeigefinger weist die Serie ja auf Monsantos Verkaufsschlager Roundup, dessen Grundstoff Glyphosat aus Phosphor hergestellt wird. Das lässt sich sauber darstellen mit Smithsons Konzept von site/non-site, welches du hier leicht verschoben aufziehst. Die non-site (bei Smithson immer im White Cube angesiedelt) verweist in beabsichtigter Unvollständigkeit auf die site, irgendwo draußen in der Natur. Wobei ‚verweisen' eine verkürzende Formulierung darstellt, denn site und non-site sind mehr als nur aufeinander bezogen. Und das ist bei euch beiden zentral: Sie sind in einem elementaren Sinne eins, da die non-site der site entnommen wurde, beide Teile also unvollständig sind ohne ihr Gegenstück.

Dein Vulkan, wenn wir ihn so nennen wollen, ist demnach die site für jeden Kanister Roundup (oder genauer: für jeden Roundup-getränkten Acker) und dient dir in dieser Funktion als Einfallstor, die Entnahme des Phosphors ebenso wie seine Weiterverwendung zu problematisieren. Wenn ich's genau überlege, ist dieses Bild etwas schief geraten. Aber es erfüllt seinen Zweck, den immensen Gegensatz zu synthetisieren, welcher sich zwischen dem satten Grün des Roundup-Kanisters und den blühenden Feldern in Monsantos Werbefilmchen sowie der verseuchten Mondlandschaft bei Soda Springs auftut. Der Vulkan dient dir also, immer vorausgesetzt, ich verstehe dich da richtig, als Startpunkt für einen kaschierten Aufriss von Monsantos Agribusinessmodell: Roundup als extrem effizienter, um nicht zu sagen: aggressiver, Unkrautvernichter reizt die Böden so sehr, dass mittelfristig lediglich Pflanzen aus einem nach Firmenpatent genetisch modifizierten Saatgut dort wachsen. Der schwarze Berg aus erkaltetem Magma markiert dabei den Punkt – die site –, auf den alle Unternehmungen Monsantos zurückweisen, weil sie hier (im übertragenen Sinne, klar) ihren Anfang nehmen.

Was an dieser Stelle ziemlich interessant unheimlich ist: In den USA sprechen sie ja von Earthworks, wenn sie über Land Art, oder das, was wir hier Land Art nennen, reden. Der Begriff geht zurück auf Smithson, der im Unterschied zu anderen Land Artists wie Heizer oder De Maria nicht die Leere der Wüste bespielte, sondern den Zerfall postindustrieller Zonen. Da erzähle ich dir wahrscheinlich nichts Neues. Neu war mir allerdings, dass Smithson diese Begrifflichkeit wiederum dem gleichnamigen Sci-Fi-Roman des Briten Brian W. Aldiss entlehnt hat, dessen dystopischer Zukunftsentwurf im Hinblick auf Monsantos Earthworks in Soda Springs und anderswo noch beängstigender ist als sowieso schon: Die Erde ist darin zum Alptraum geworden. Ausgelaugt und abgewirtschaftet, von Insektiziden und Pestiziden vergiftet, können die Böden die sich explosionsartig vermehrende Weltbevölkerung nicht mehr ernähren. Die meisten ihrer über zwanzig Milliarden Bewohner sind unterernährt und von Krankheiten gezeichnet. Allmächtige Farmer sind auf der Welt tonangebend. Die afrikanischen Länder – einst Spielball fremder Wirtschafts- und Konzerninteressen – treiben selbst Großmachtpolitik, während die früheren Industrienationen auf den Status

von Entwicklungsländern herabgesunken und ihren afrikanischen Rohstofflieferanten (geliefert wird mit Nährstoffen angereicherter Sand – in dieser Welt der bestmögliche Boden) auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sind. Planet Agribusiness, schöne Aussichten. Vielleicht möchtest du den Roman ja noch lesen, aber ich kann vorwegnehmen, dass er mit dem Dritten Weltkrieg endet.

Beste Grüße, M.

«Monument & Preserve
(Extract, Mud Vulcano)»

2017
4-part publication
published by Galerie Conradi, ATP Press Bahrenfeld



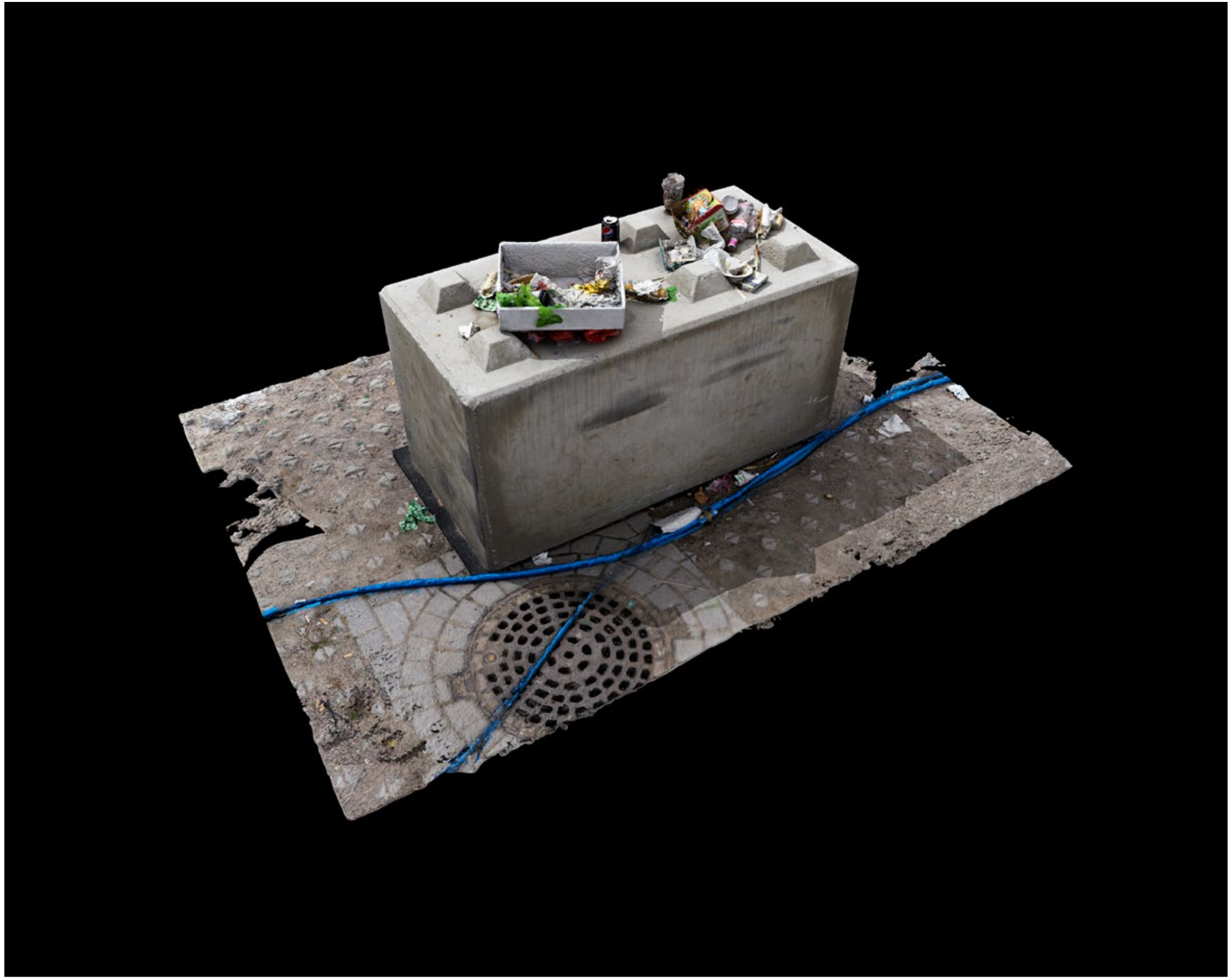
Philip Gaißer - **«Unterm Asphalt liegt der Sand»**

installation view, Neuer Essener Kunstverein, 2018

↗ Documentation at Neuer Essener Kunstverein

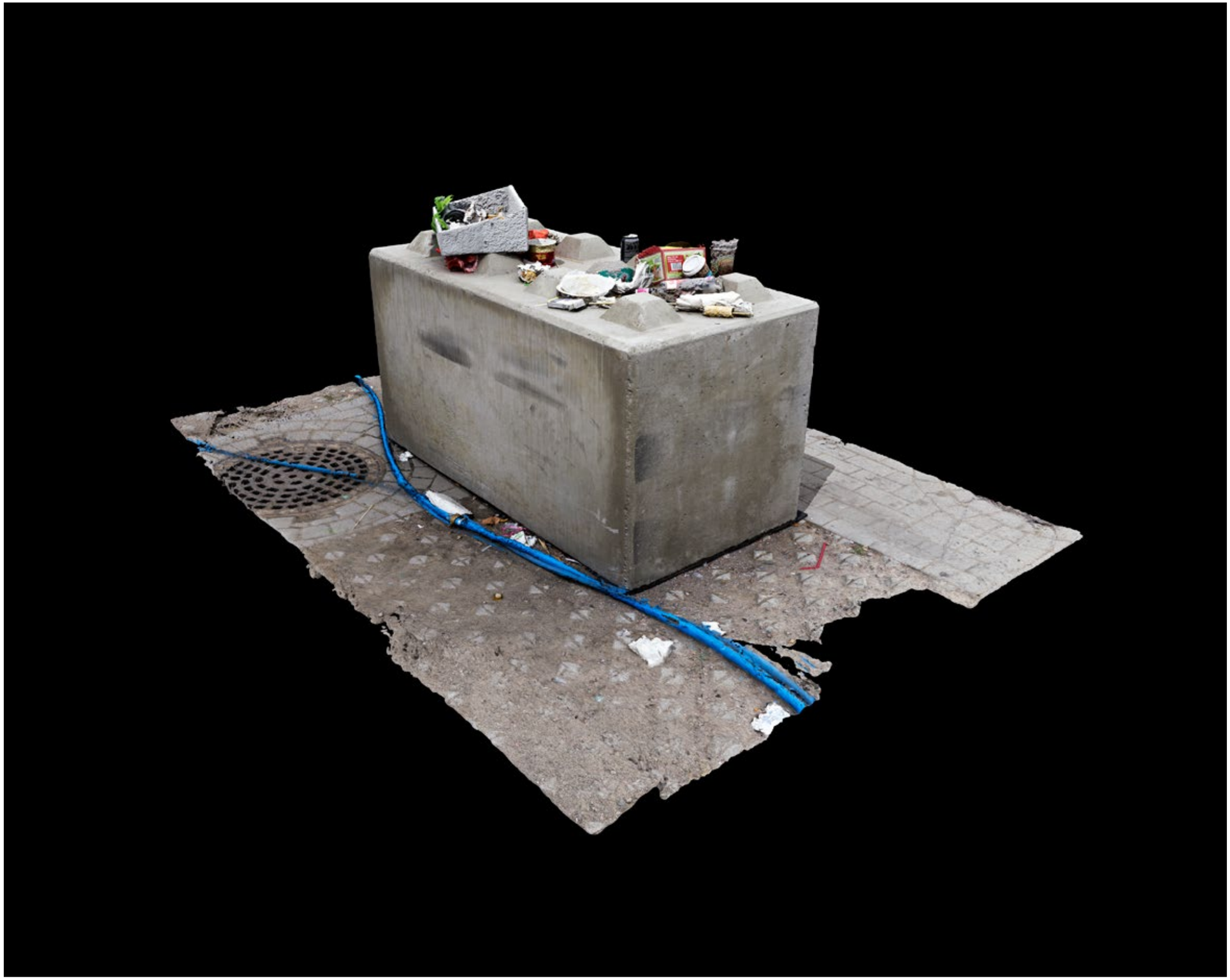


Die Bilder der EcoSteine® entstanden über den Zeitraum eines Jahres während des Hamburger Winter-, Frühlings- und Sommerdoms. Die Steine dienen der Sicherung des Festplatzes und umgrenzen während des Volksfests das gesamte Gelände. Nach Ende des Doms werden sie zusammengeräumt und auf dem Festplatz gestapelt wo sie auf ihren nächsten Einsatz warten. Einen dieser Steine habe ich markiert und zu den drei Jahreszeiten wiederholt aufgesucht. Dabei veränderten sich sowohl sein Standort als auch seine Funktion als Objekt im öffentlich Raum.



«2017/11/10/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



«2017/11/10/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



«2017/11/10/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



«2017/02/24/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



«2017/03/24/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



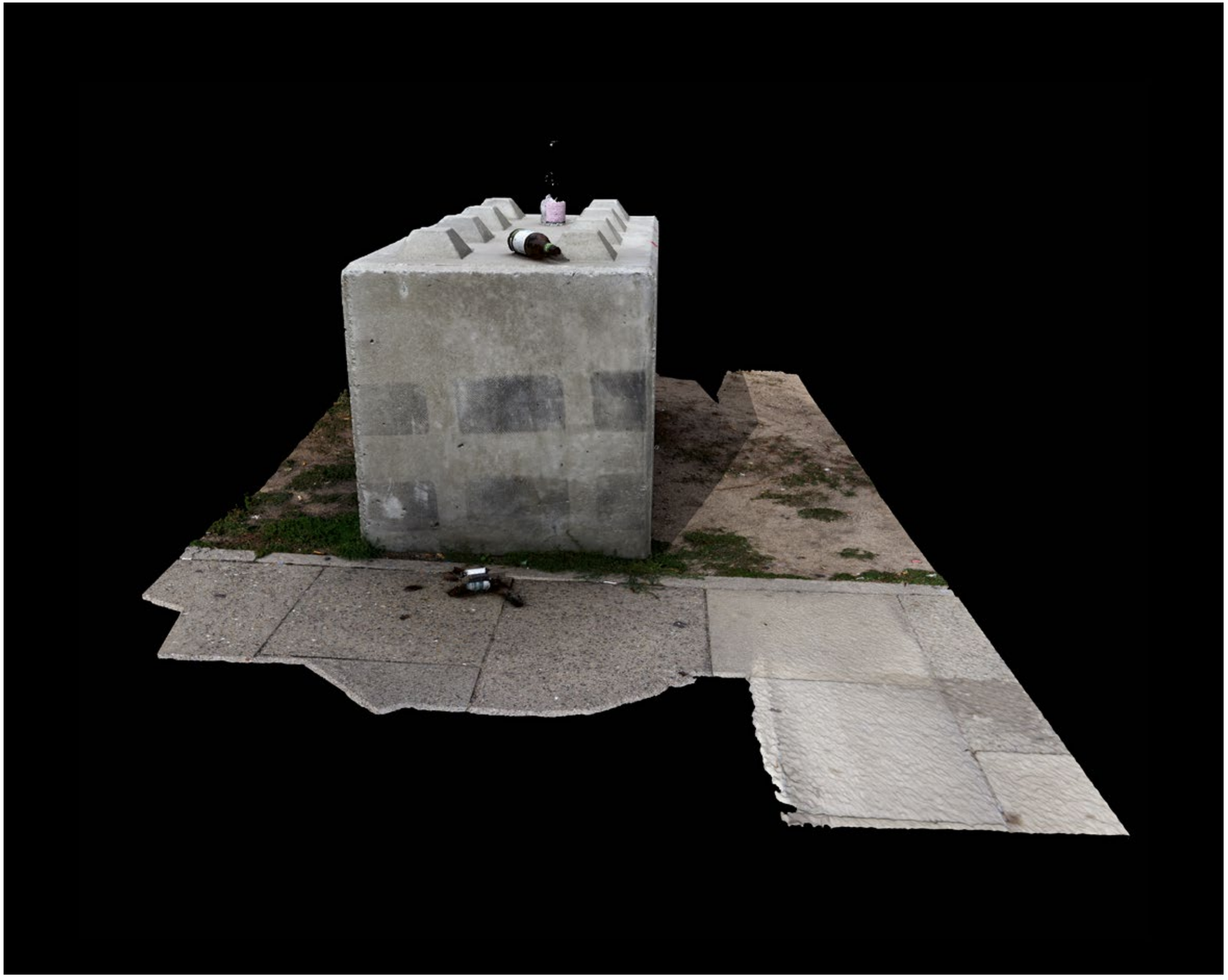
«2017/03/24/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



«2017/07/20/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm



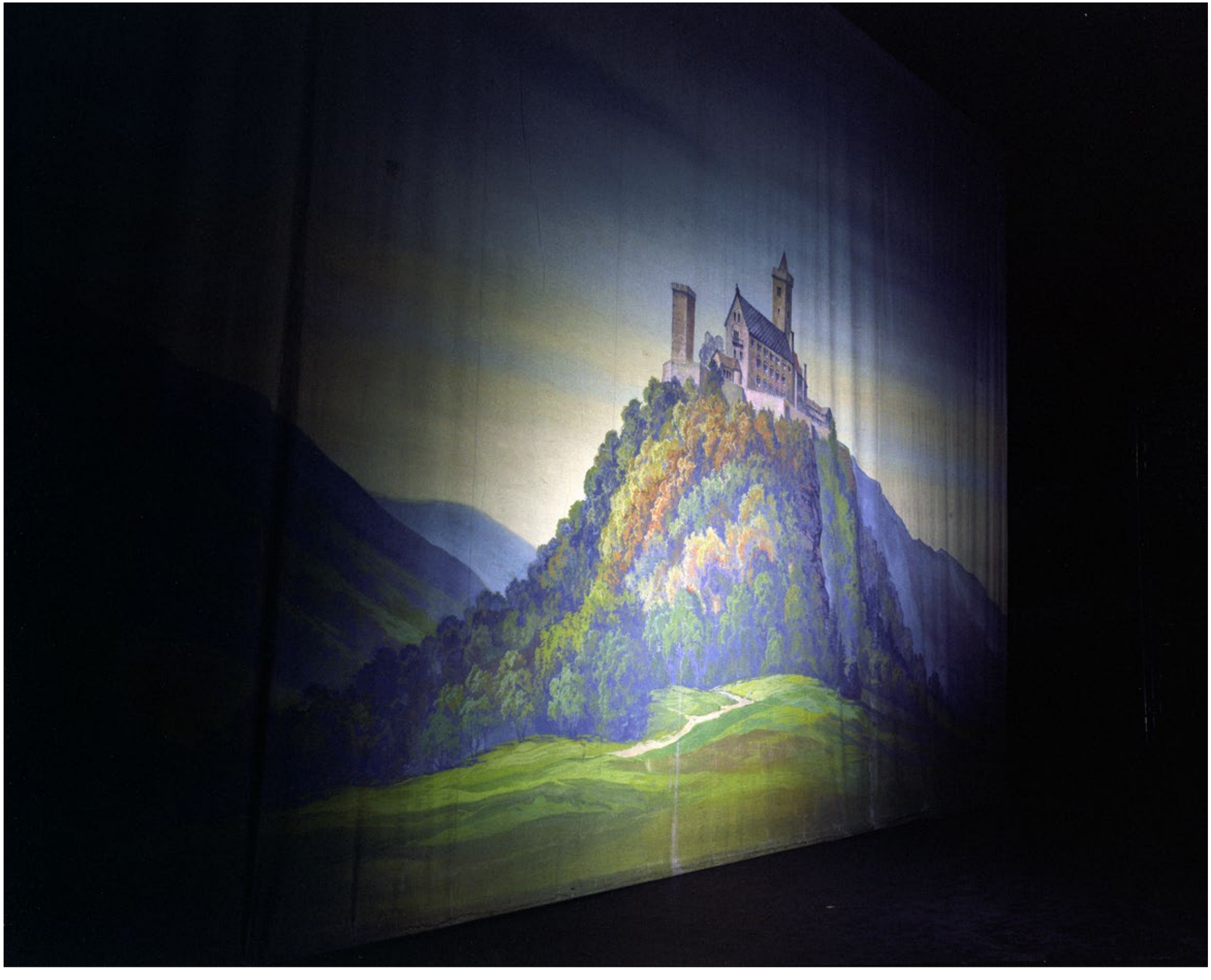
«2017/07/20/ Nr. 1 - 12/∞»

2018
inkjet printing on paper
45 x 56 cm









«Giechburg»

2008
inkjet printing on paper
dimensions variable



«Cut (Halve 10 Ton)»

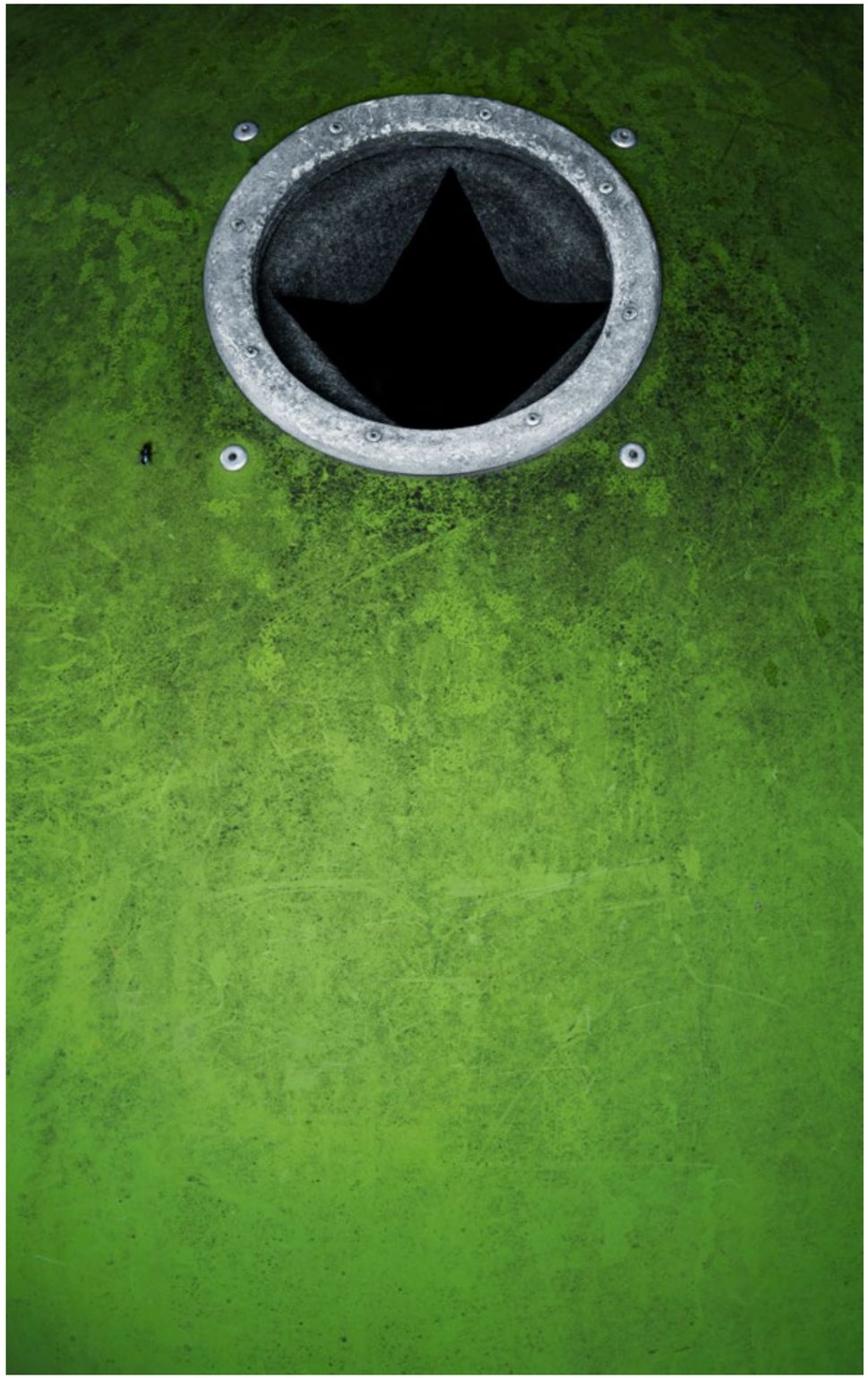
2018
halbierter Schlackestein aus der Müllverbrennung
30x30x30 cm





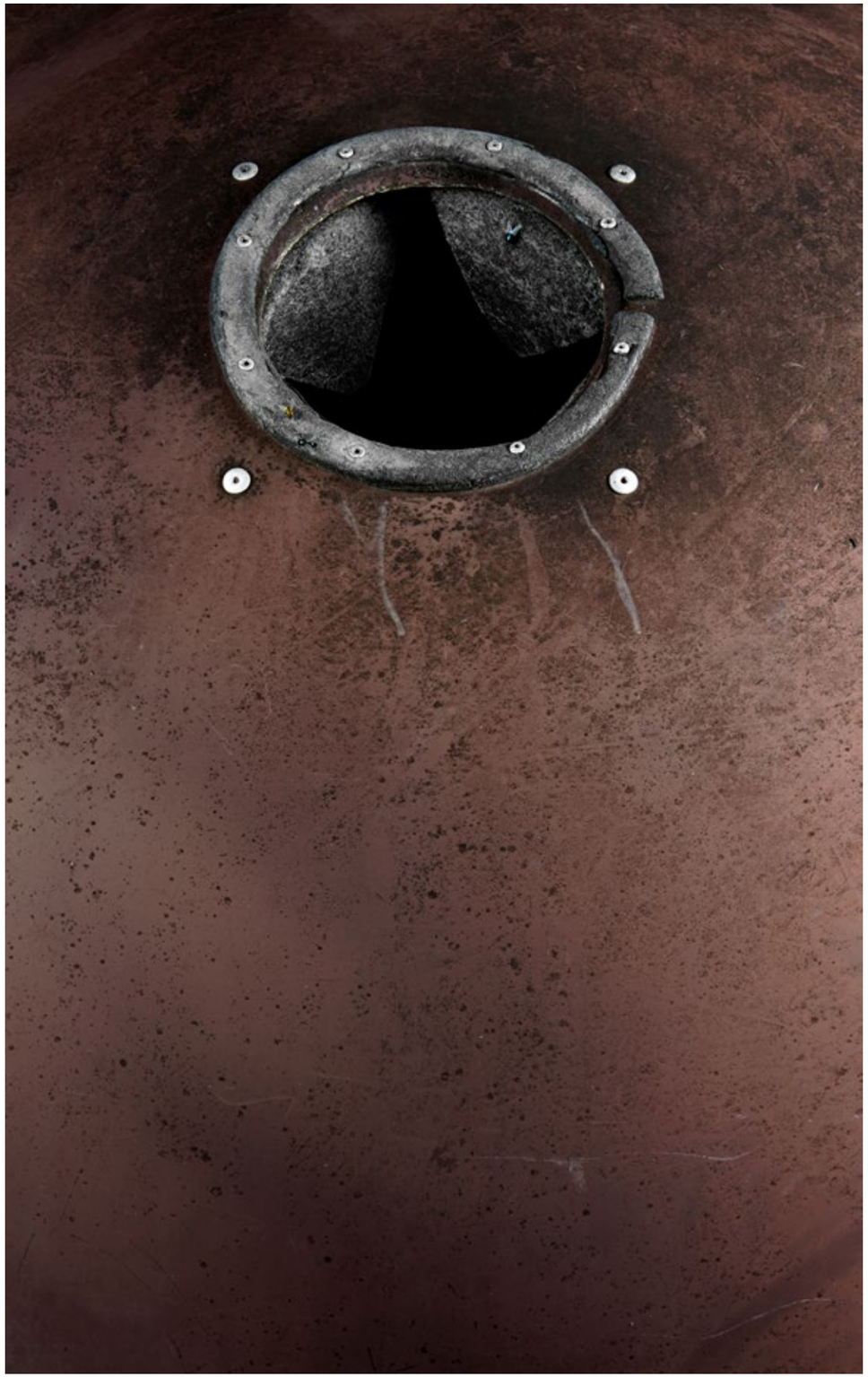
«Orgel und Container (Für Weiß)»

2018
inkjet printing on paper
demension varriabel



«Orgel und Container (Für Grün)»

2018
inkjet printing on paper
demension varriabel



«Orgel und Container (Für Braun)»

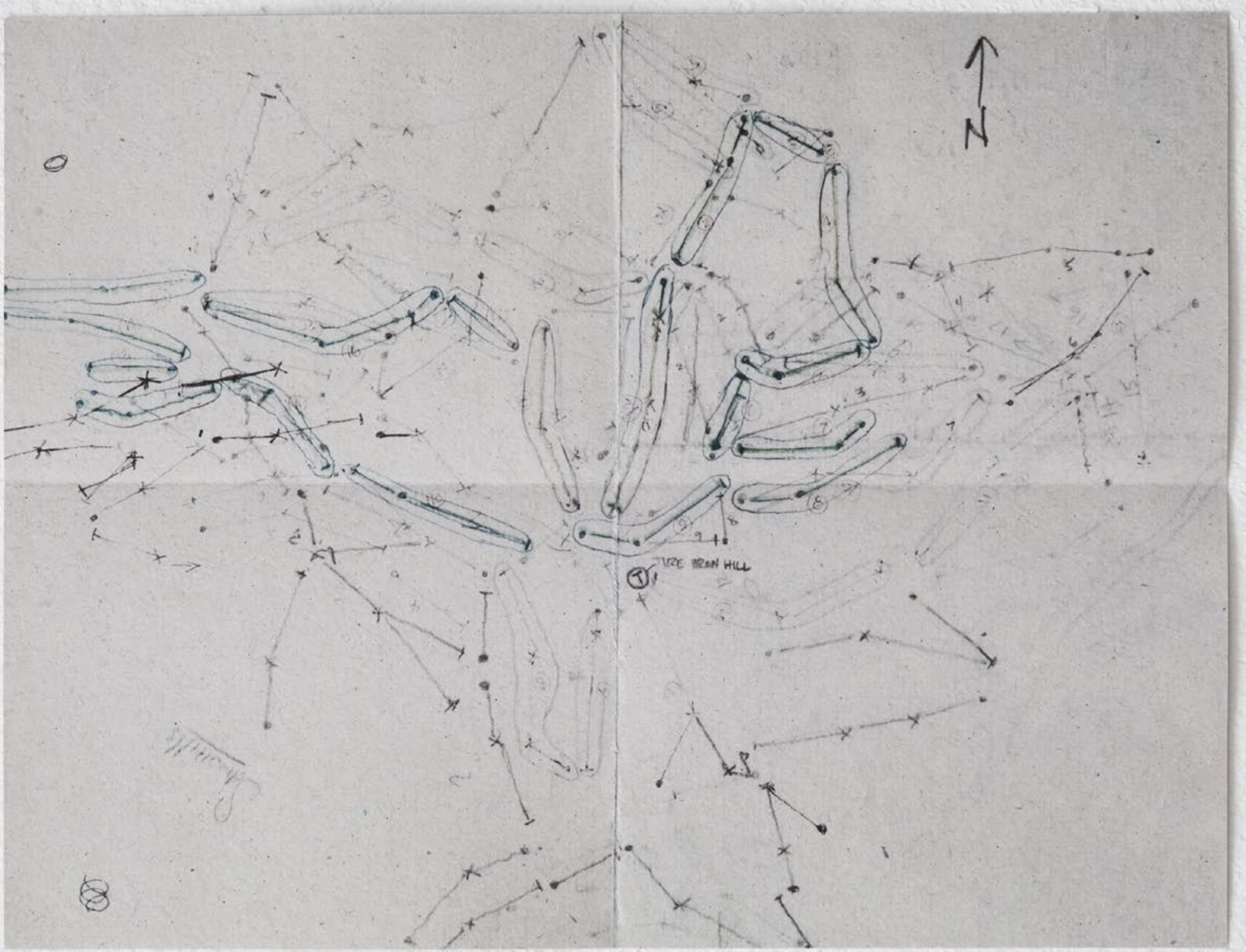
2018
inkjet printing on paper
demension varriabel

Philip Gaißer
(with Etinne Dietzel & Katja Aufleger) - **«Line of Command»**

installation view, Gallery Conradi, 2019

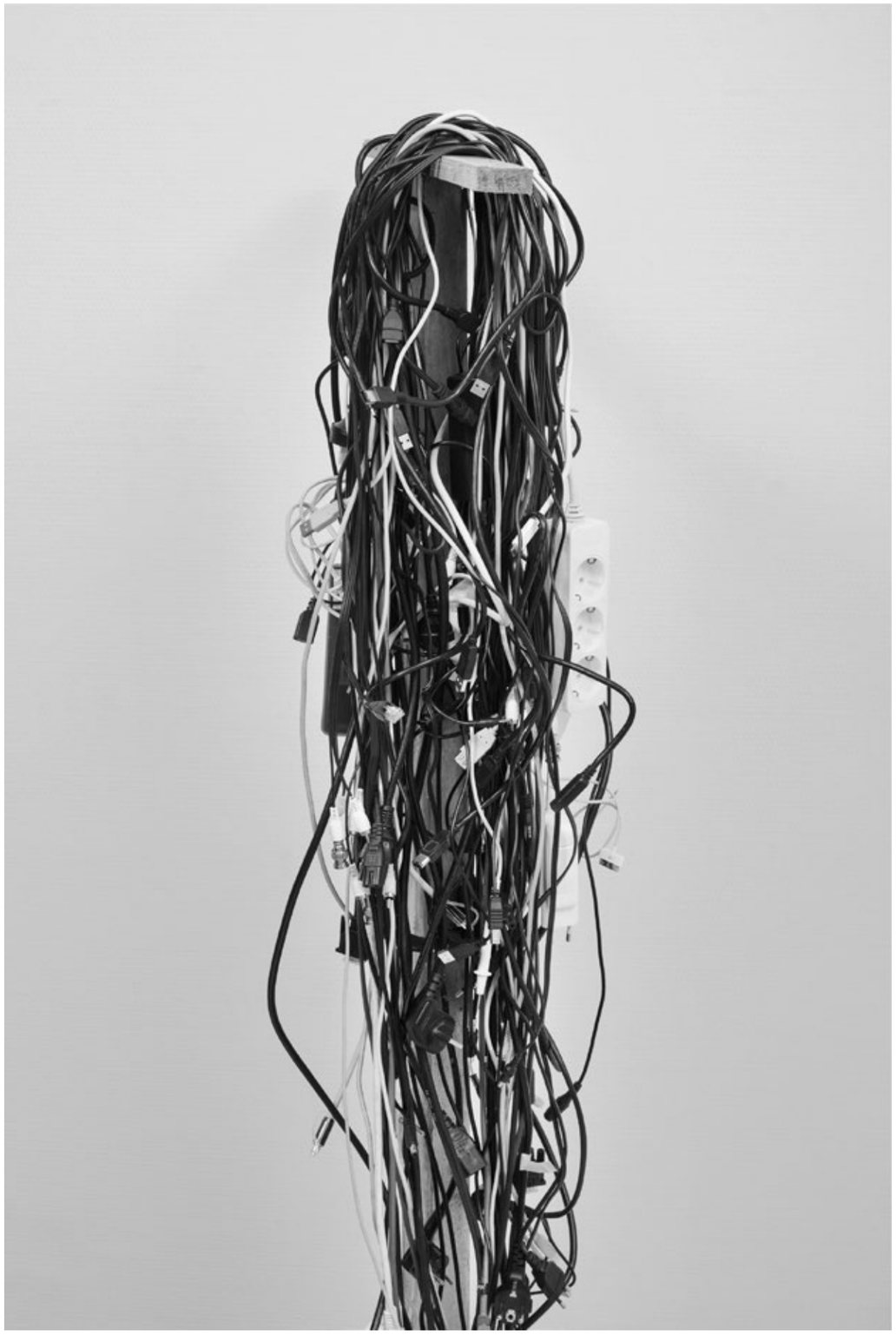
↗ Documentation «Line of Command» at Gallery Conradi





«Every Hole / One Sheet»

2019
Drawing
27 x 21 cm



«Kabelbaum»

2019
C-Print
116 x 89 cm



«J. hits balls from his terrace into Sandfort Gold Mine 1-4»

2019
4 inkjet printings on paper,
each 66 x 45 cm









«J's House at Sanford»

2019
inkjet printing on paper
42 x 35cm



«Cork Oak / Evergreen»

2019
C-Print
89 x 73cm



installation view, «Line of Command» Galerie Conradi, Hamburg, 2020

↗ Documentation «Line of Command» at Gallery Conradi



«Sandhills Golf Course Hole No. 4/6/10/11/12, 2019»

2019
inkjet printing on paper
26 x 32 cm



«Sandhills Golf Course Hole No. 1/3/6/10/11/12, 2019»

2019
inkjet printing on paper
26 x 32 cm



«Sandhills Golf Course Hole No. 2/6/5/7/10/11, 2019»

2019
inkjet printing on paper
26 x 32 cm



«Sandhills Golf Course Hole No. 6/8/9/10/11/12/4, 2019»

2019
inkjet printing on paper
26 x 32 cm



Philip Gaißer

installation view, «Line of Command»

Galerie Conradi, Hamburg, 2020

↗ Documentation «Line of Command» at Gallery Conradi



«Nuclear Nebraska»

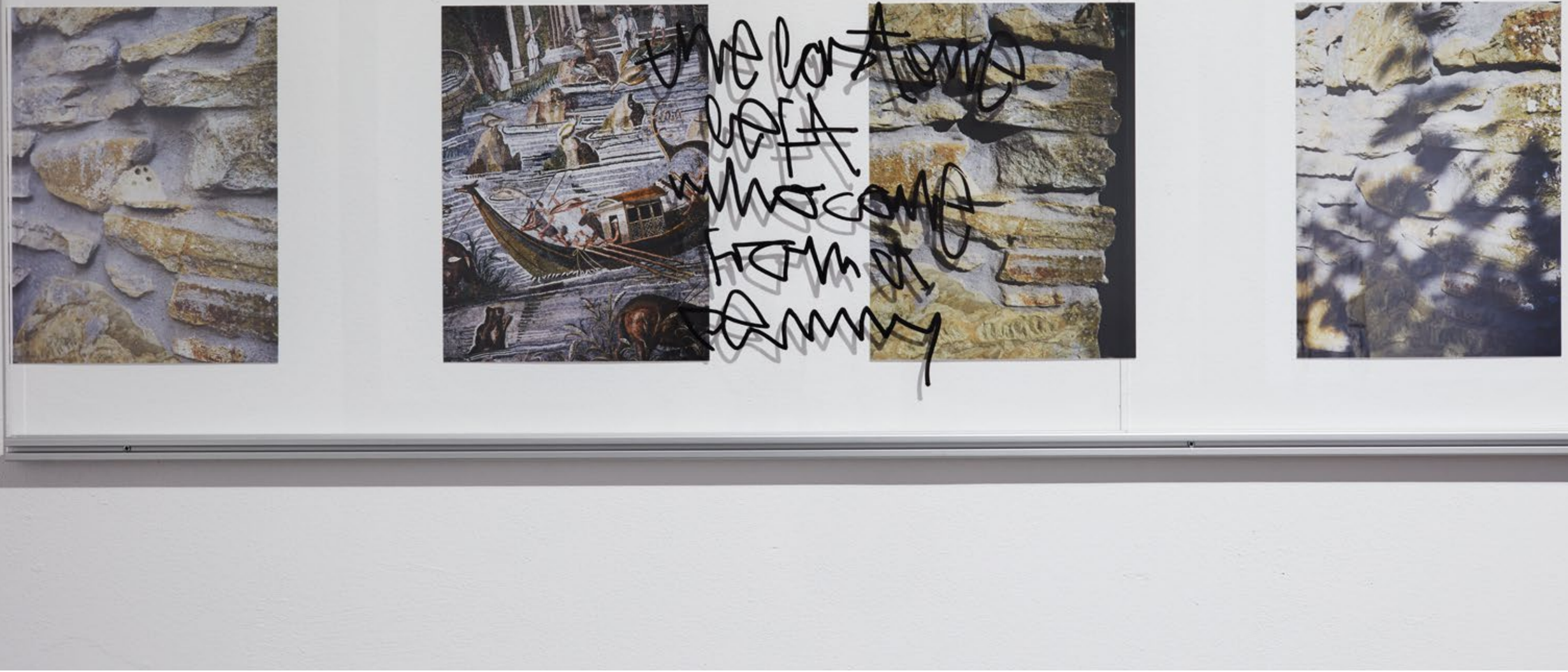
2019
C-Print
64 x 47 cm



Philip Gaißer - **«Step 1 to 17 (Complete)»**

installation view, Gallery Conradi, 2020

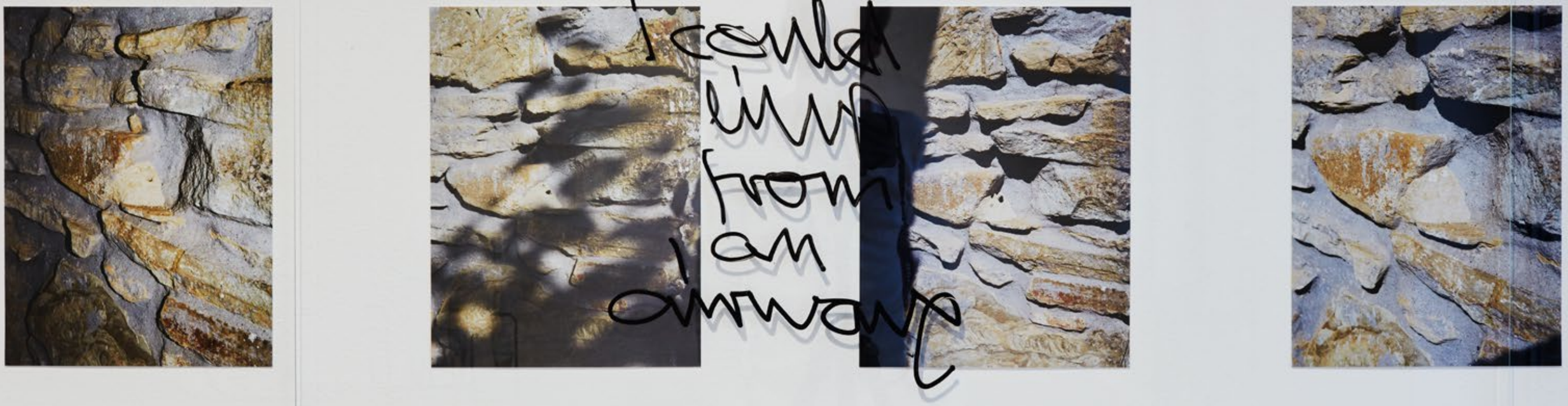
↗ Documentation «Step 1 to 17 (Complete)» at Gallery Conradi



Philip Gaißer «Step 1 to 17 (complete)» installation view at Galerie Conradi, Hamburg, 2020



Philip Gaißer «Step 1 to 17 (complete)» installation view at Galerie Conradi, Hamburg, 2020



Philip Gaißer «Step 1 to 17 (complete)» installation view at Galerie Conradi, Hamburg, 2020

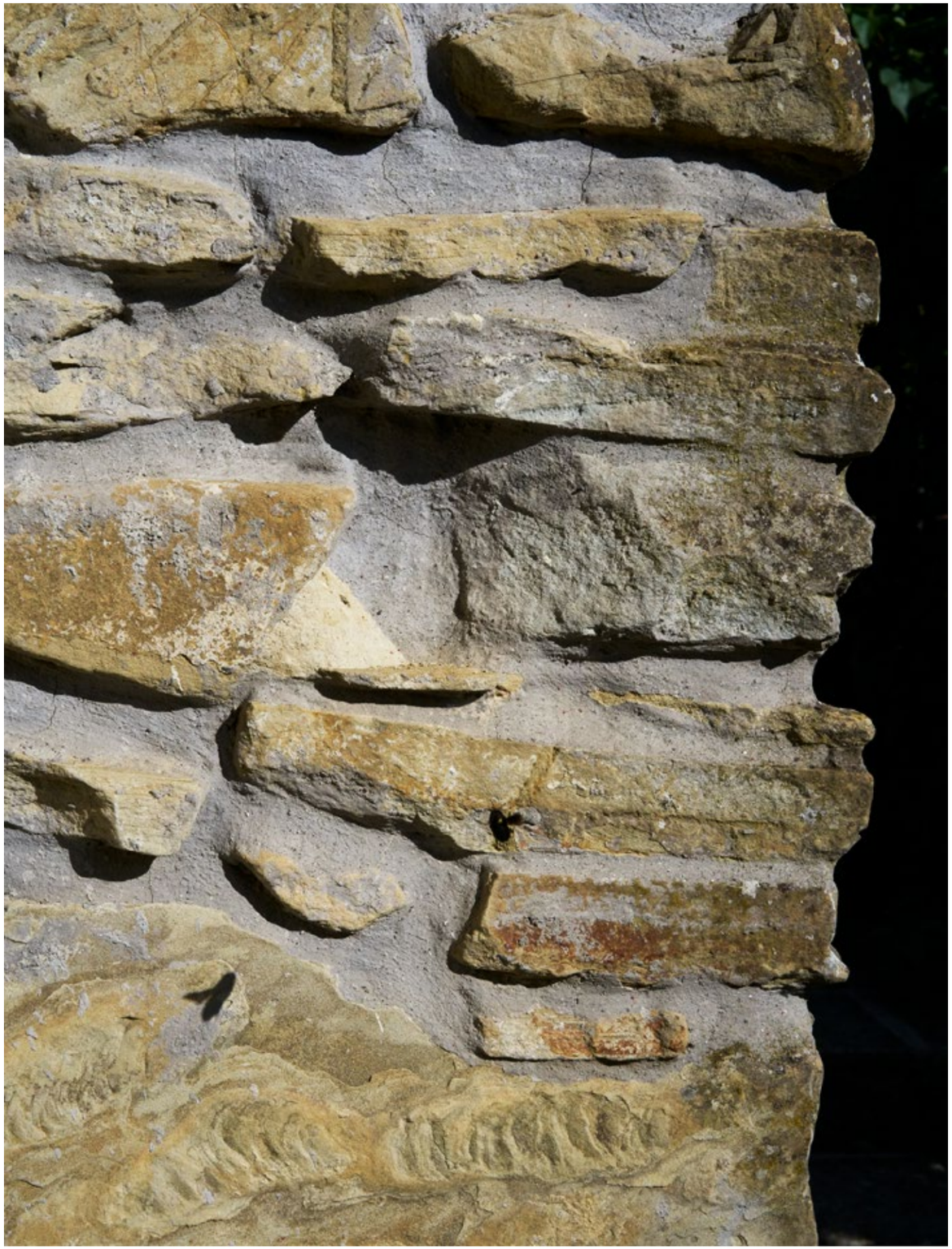


«Step 1 to 17 (complete) / No.1»

2019
C-Print
30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.2»



«Step 1 to 17 (complete) / No.3»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.4»



«Step 1 to 17 (complete) / No.5»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.6»

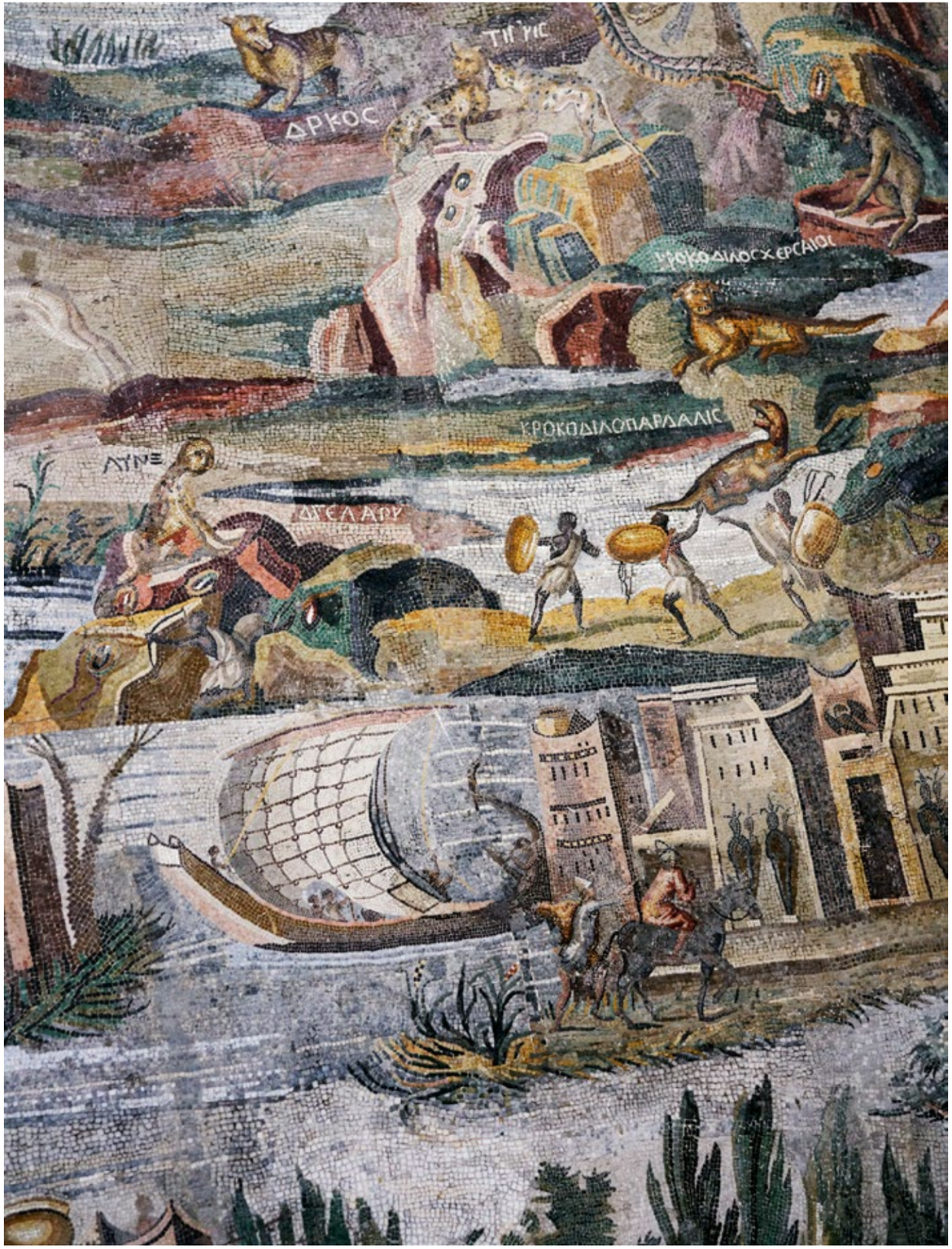


«Step 1 to 17 (complete) / No.7»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.8»



«Step 1 to 17 (complete) / No.9»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.10»



«Step 1 to 17 (complete) / No.11»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.12»

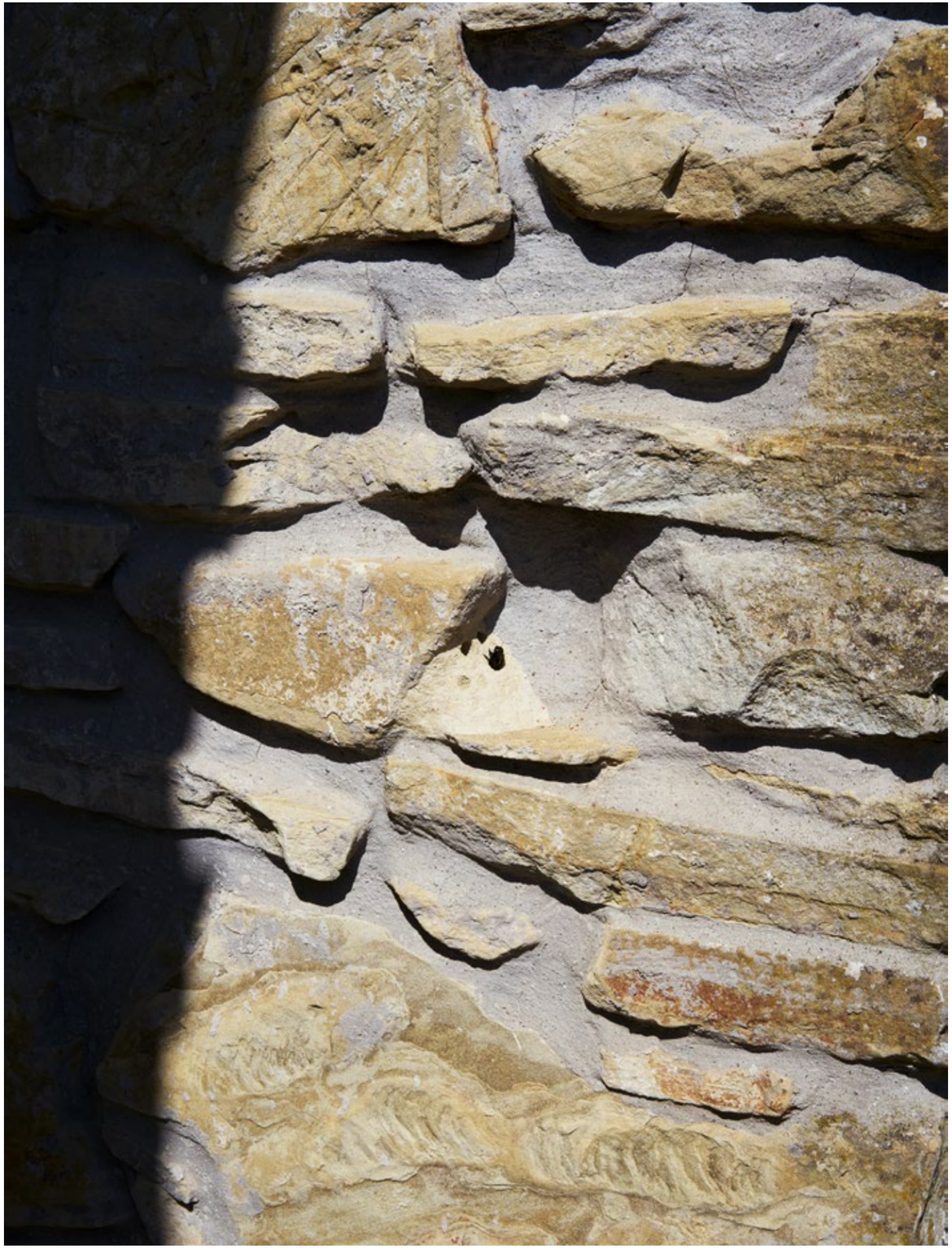


«Step 1 to 17 (complete) / No.13»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.14»

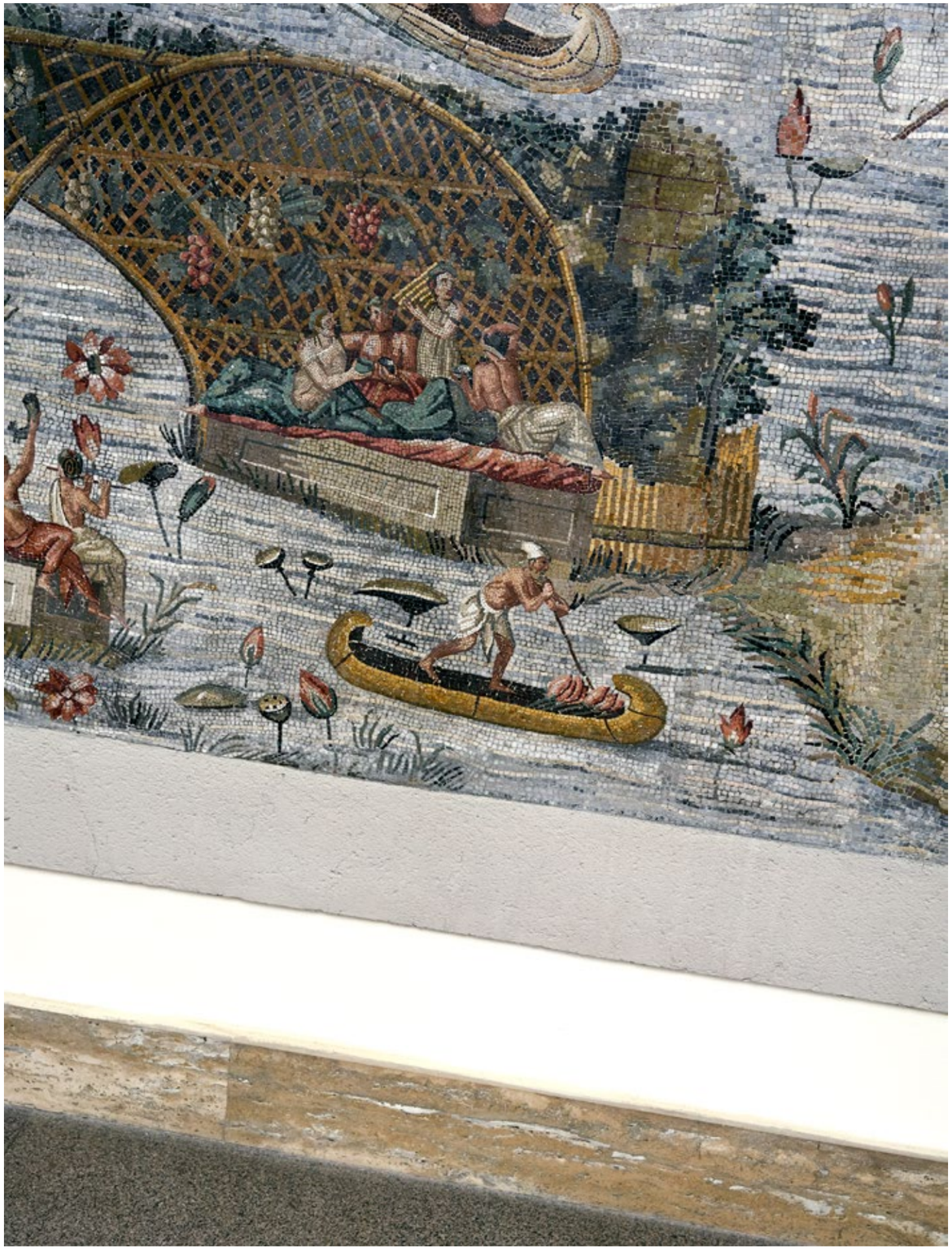


«Step 1 to 17 (complete) / No.15»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm



«Step 1 to 17 (complete) / No.16»



«Step 1 to 17 (complete) / No.17»

2019
C-Print
each 30 x 22,5 cm

I could
live
from
I am
aware





Philip Gaißer - **«Schwerwiegende Übersetzungsprobleme»**

installation view, Gallery Conradi, Januar 2015

↗ Documentation at Gallery Conradi



Philip Gaißer

««Schwerwiegende Übersetzungsprobleme»

installation view, Gallery Conradi, März 2015

↗ Documentation at Gallery Conradi



«o.T. (Spanien)»



«o.T. (Indien)»

2015
each C-Print
69 x 48 cm



«o.T. (China)»



«o.T. (Russia)»

2015
each C-Print
69 x 48 cm



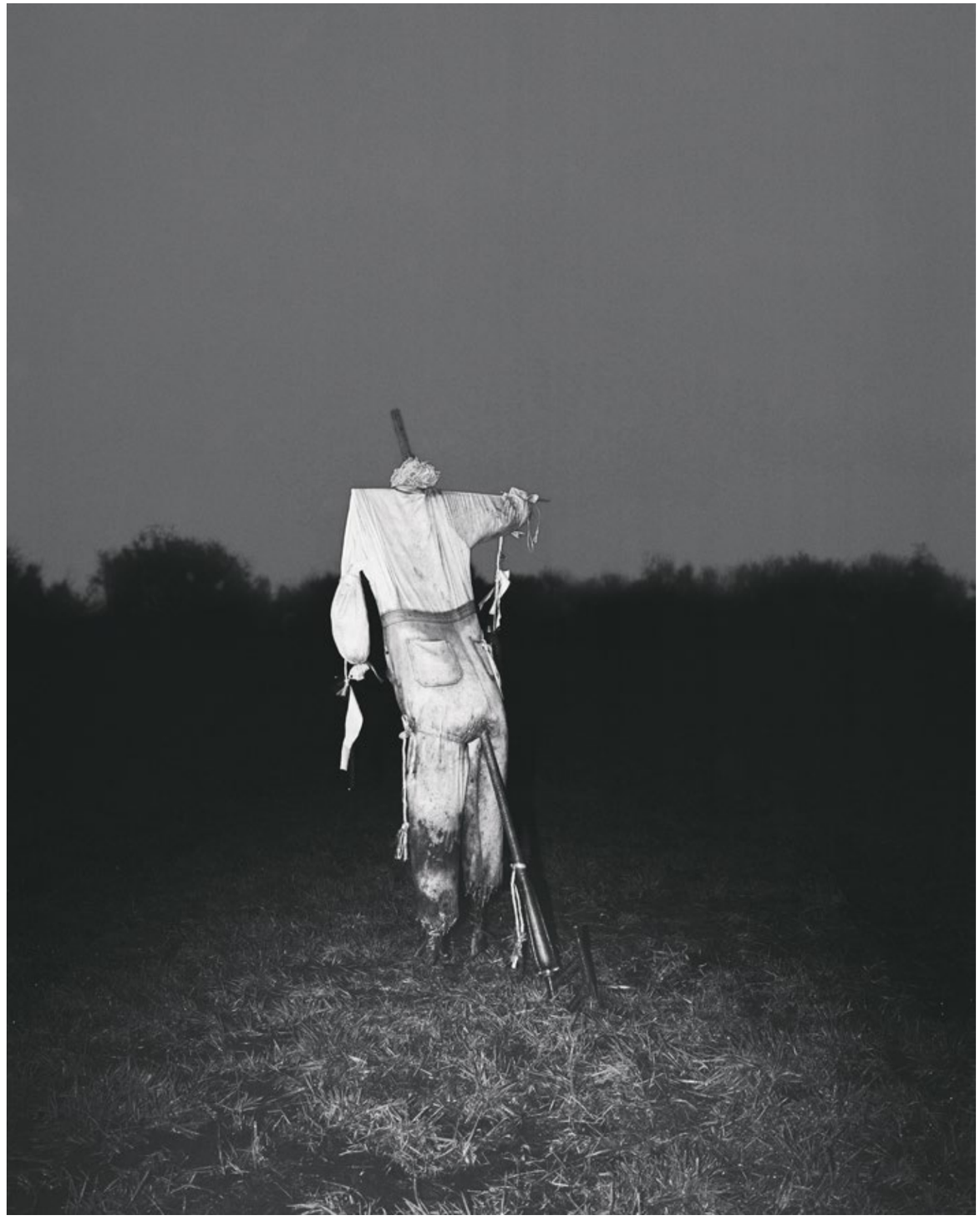
«o.T. (Japan)»

2015
C-Print
69 x 48 cm





«Marsfeld I»



«Marsfeld II»

2014
each C-Print
48 x 39 cm

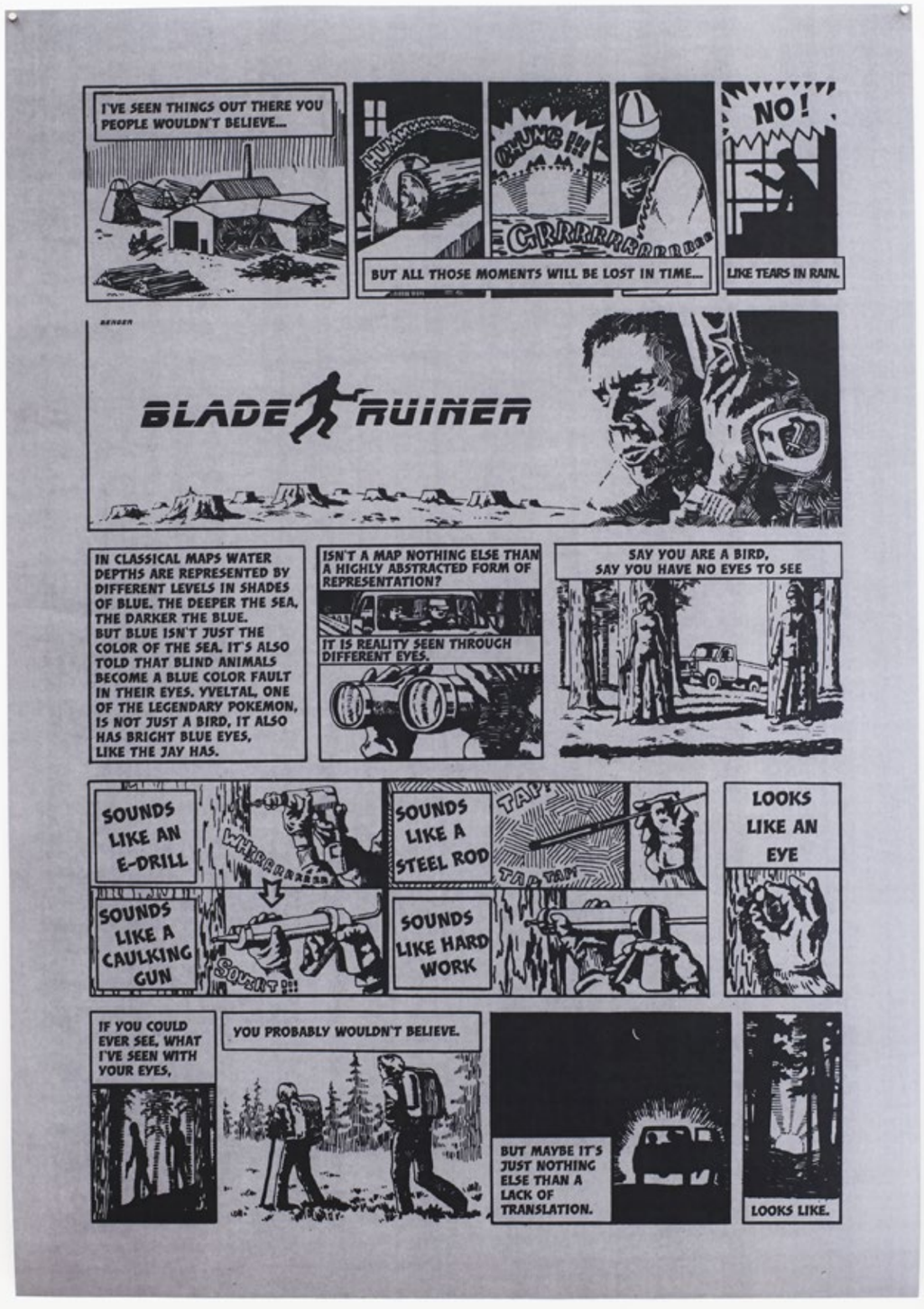




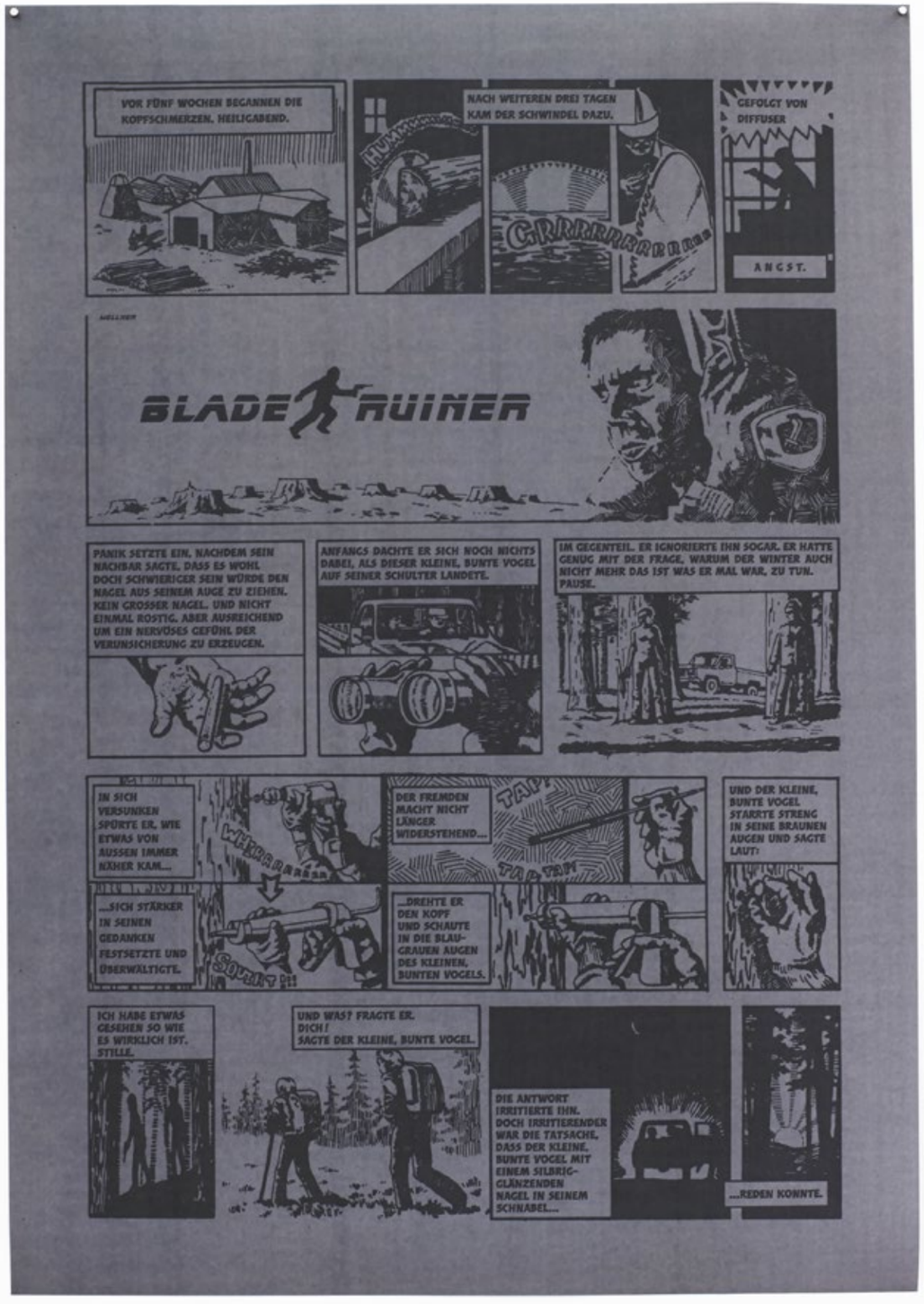


«Blade Ruinner (Antaeus)»

2015
Amoniak Print
99 x 96 cm

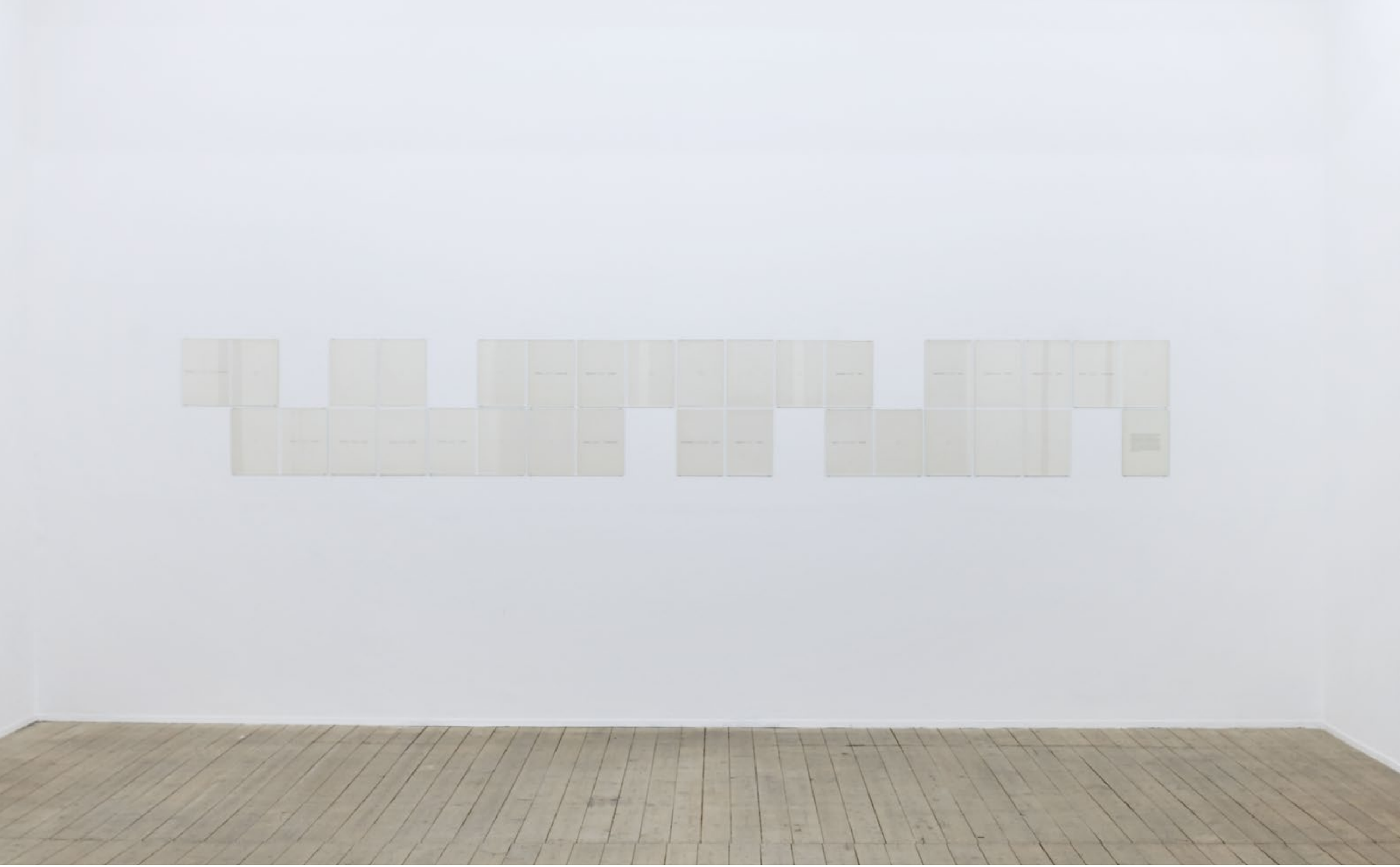


«Blade Ruinner (Benger)»



«Blade Ruinner (Wellner)»

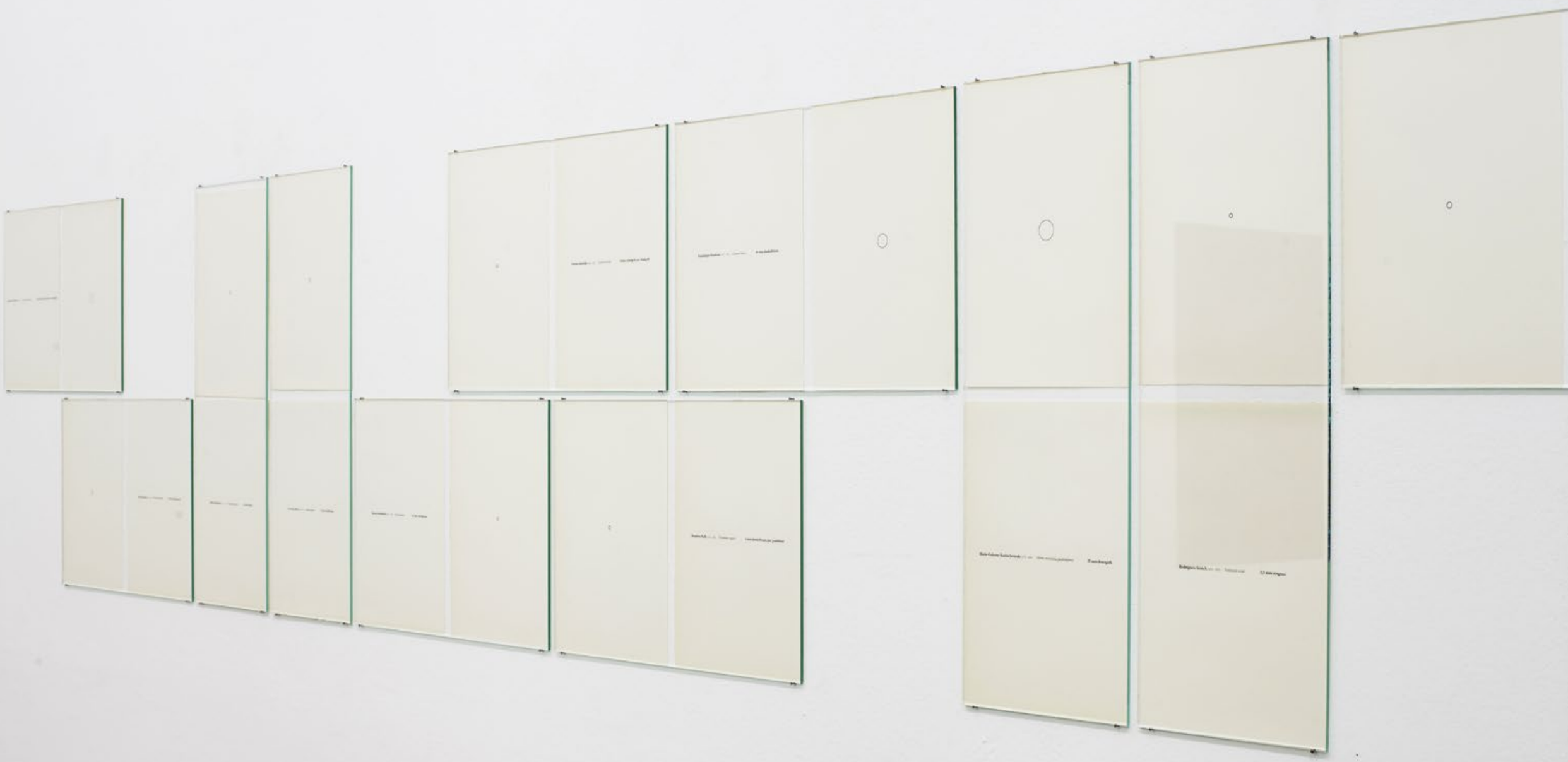
2015
Amoniak Prints
99 x 96 cm

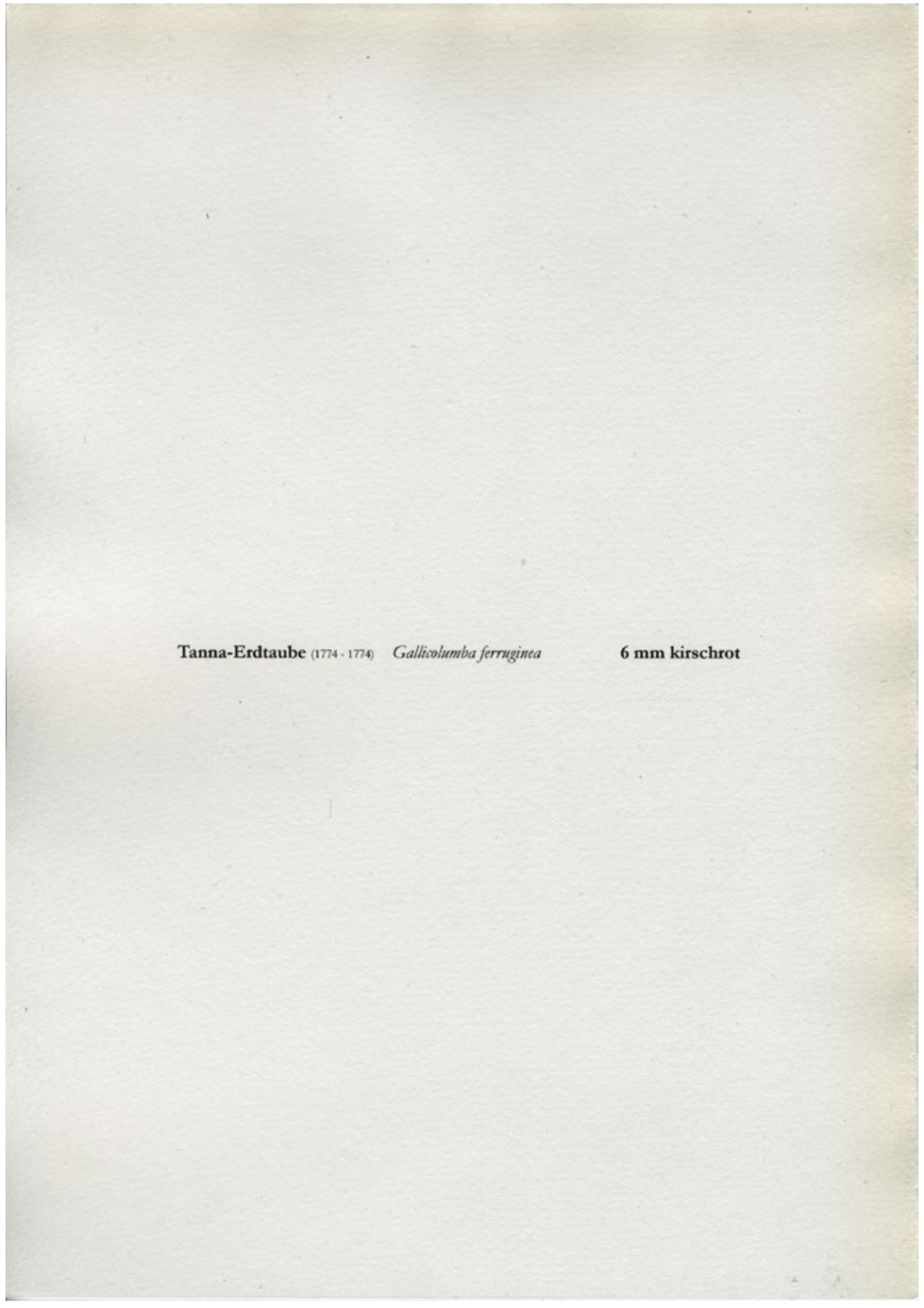


Philip Gaißer - **«16 Eyes of Extinguished Birds from Small Islands»**

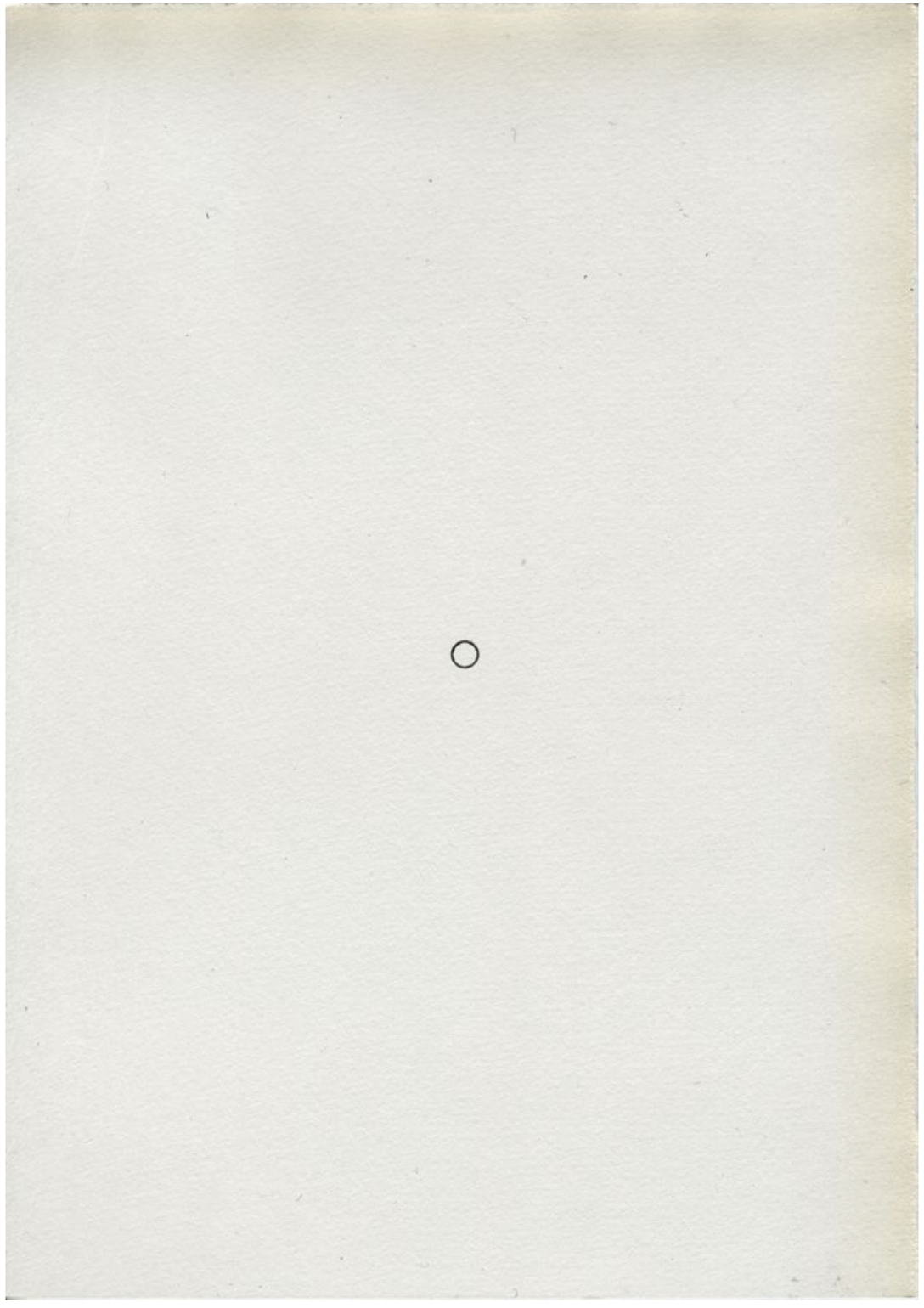
installation view, Gallery Conradi, 2015

↗ Documentation at Gallery Conradi





«16 Eyes of Extinguished Birds from Small Islands»



2015
Drawing, ink, pigment print on paper, glass
33 sheets, each 29.7 x 21 cm



Philip Gaißer - **«Ten Dollar A Pound»**

installation view, Gallery Conradi, 2017

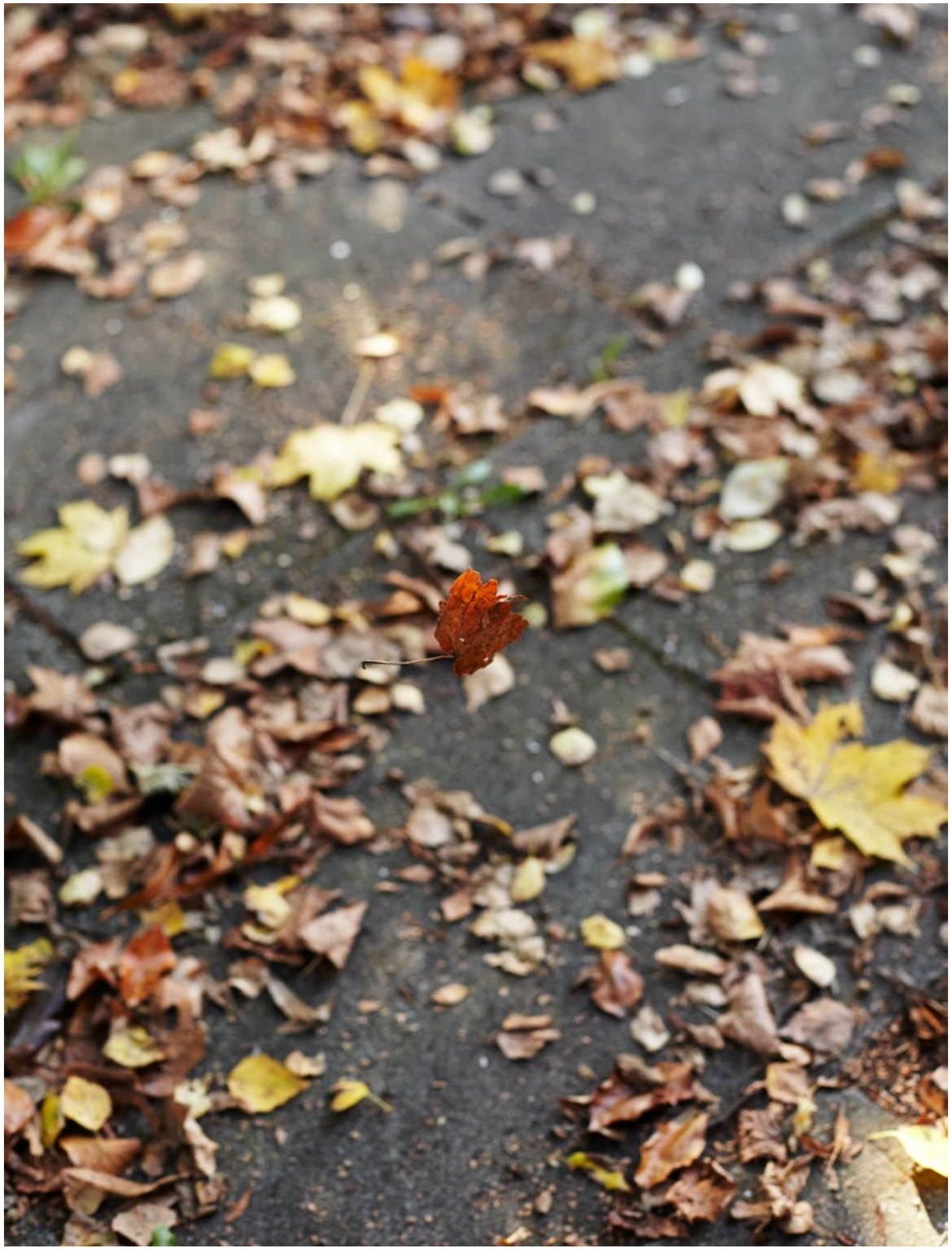
↗ Documentation at Gallery Conradi





«Leaf-Palm-Hand No. 1-16»

2016
97 C-Prints
each 32 x 24 cm

























Ten Dollar A Pound

Im Morgendunst konnte ich das Spinnennetz vor meinem Fenster gut erkennen. Tautropfen waren an den Fäden kondensiert und machten die regelmäßige Struktur sichtbar. Mit der aufsteigenden Sonne wurde die Falle zunehmend unsichtbar, doch die auf ihre Beute in einer Mauerfuge wartende Spinne entging mir nicht. Sobald sich ein Insekt in dem Netz verfing, steuerte der Jäger blitzschnell und zielgerichtet darauf zu, verraten doch die Schwingungen die genauen Koordinaten der Beute. Vermutlich hat sich die Spinne schon an meine Anwesenheit gewöhnt, denn spätestens wenn ich das Licht am Abend anschalte, wird meine Fensterfront zum idealen Hinterhalt für alle Nachtschwärmer: Sie fliegen immer wieder die Scheibe an und fallen irgendwann betäubt ins Netz – im Grunde bin ich zum Komplizen der Spinne geworden.

Vor einigen Wochen war ich bei Nicola Pugno in Trento zu Besuch. Auch er sucht nach einer Komplizenschaft mit den Spinnen. Ob er nun Biologe oder Chemiker ist, erschließt sich mir nicht so recht. Jedenfalls untersucht er an der Universität in Trento sogenannte Supermaterialien. An der Wand seines Arbeitsraums sitzt ein Gecko, den die Laboranten Ernesto getauft haben. Sobald ein Tier im professionellen Umfeld einen Namen bekommt, muss es sich um ein Maskottchen handeln, sagt mir mein Gefühl. Vielleicht haben sie einfach an Ernesto Santo gedacht – was zumindest gut zum eigentlichen Forschungsgebiet Pugnos passen würde. Neben den Füßen von Geckos interessiert ihn die Funktionsweise des Lotusblattes und eben die von Spinnen produzierte Seide. Von letzterer gibt es sieben Arten, erklärt er mir. Je nach Notwendigkeit passt die Spinne die Produktion ihrer Fäden an die Gegebenheiten an: Haltefäden, Kommunikationsfäden, Netzfäden. Die Basis ist immer gleich und umso mehr Grafiken Pugno mir zeigt, umso verwirrter werde ich. Letztlich erinnern mich die unter einem Mikroskop betrachteten Strukturen der Spinnenfäden an Konstruktionen von Buckminster Fuller.

Erstaunlicherweise hat es Nicola Pugno geschafft, eine achte Art Spinnenfaden herzustellen – allerdings nicht auf künstlichem Wege, sondern indem er die Spinnen mit Graphen bestäubt. Die Spinnen binden das Kohlenstoff-Molekül in die Produktion ihrer Fäden ein und produzieren damit Seide, die um ein vielfaches stabiler ist als die, die sie ohnehin schon herstellen. ‘Learning from nature‘, flüstert er mit italienischem Akzent und schaut dabei zu Ernesto, der teilnahmslos an der Wand hängt und ihm oder seiner Prognose zunickt. Denn laut Pugno werden die Ergebnisse aus der mit Graphen modifizierten Spinnenseide – ähnlich wie die Entwicklung von Kevlar – revolutionierend für die Hightech-Produktpalette sein. Die hochelastischen wie leitfähigen Fäden kommen an erster Stelle für Datenleitungen und insbesondere für Tiefseekabel in Frage. Beim Internet denken die meisten zwar an Satelliten, sagt Pugno. Dabei muss auf dem Grund der Ozeane aufgerüstet werden. Der Schrott im Weltall fällt uns nach ein paar Jahren eh nur wieder auf die Füße, schließt er lachend seine Ausführungen.

Zu viele Informationen für den Moment, denke ich mir. Bei der erstbesten Gelegenheit auf den Weg zurück in die Innenstadt betäube ich mich mit italienischer Schokolade. Ein Freund hatte mir schon vor Jahren berichtet, dass die HafenCity ihre Beleuchtung von kühlem LED-Licht auf gelbes Licht umgestellt habe. Grund dafür war die unkontrollierte Bevölkerung der neuen Wohnhausfassaden durch Spinnen – 3400 Kelvin für eine sorgenfreie Zukunft. Eigentlich der äquivalente Fall zu meiner Spinnen-Beobachtung. Oder wie das zur Bekämpfung der Spinnenproblematik engagierte Abwehrteam die Maßnahme begründete: Das gelbe Licht wirke auf die Sechsbeiner einfach abschreckend und andere Insekten würden dadurch nicht mehr so stark angelockt. Meinem Freund war das warme Licht nur aufgefallen, weil er einmal im Monat nach Toulouse fliegen musste. Während der Nachtflüge hatte er einen unverstellten Blick aus der Kabine des Flugzeugs auf die Autobahnen in Belgien, die in gelbem Licht erleuchtet waren. Ein grobmaschiges Netz, mutmaßlich spinnenfrei. Zumindest bis 2011, als die Autobahnbeleuchtung abgeschaltet wurde. Anscheinend waren die Ausgaben einfach zu hoch, als dass der Sicherheitsgewinn sie gerechtfertigt hätte. Seine Flugreisen hatten ihn für die Veränderung in der HafenCity sensibilisiert. Was für ein Anblick aus dem Weltall als das Licht in Belgien plötzlich ausging.

Ich sitze derweil wieder auf meinem Beobachtungsposten hinter dem Fenster, nachdem ich tagsüber ohne Erfolg Pfifferlinge im nahe gelegenen Eichenwald gesucht habe. Das Laub vom letzten Herbst bietet in seiner feuchtwarmen Modrigkeit den Pilzen beste Wachstumsbedingungen, erschwert aber auch erheblich das Finden. Die gefühlt meiste Zeit habe ich damit verbracht, mich von den zwischen den Bäumen gespannten Spinnenfäden zu befreien. Haltefäden, Haltefäden, Haltefäden – ging es mir wie ein Mantra durch den Kopf. Ernesto und Nicola hätten für meine Hampelei wohl nur ein Kopfschütteln übrig gehabt, um sich sogleich den zarten Gespinststrukturen zu widmen. Vielleicht sollte ich mir auch einen Namen für meine Spinne überlegen.

Mittlerweile bin ich aber schon längst dabei mich mit den Tiefseekabeln zu beschäftigen, die Nicola erwähnt hatte. Ich habe auch immer an Satelliten gedacht, wenn es darum ging, Nachrichten zu versenden - tatsächlich haben die Kabel Tradition. Am Meeresgrund folgen die Glasfaserleitungen den Routen der alten Telegraphenkabel, die wiederum entlang der klassischen Seewege verlegt wurden. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass sie so klangvolle Namen wie Columbus, Amerigo Vespucci oder Apollo tragen. In den Anfängen der Unterseeverkabelung hatten vor allem die Kolonialstaaten ein starkes Interesse an dieser Form der Informationsübermittlung. Schneller Datenaustausch bedeutete Kontrolle. Und so trieb zuvorderst England die Kabelverlegung voran. Noch heute gehen die wichtigsten Verbindungen zwischen Europa und dem amerikanischen Festland – mittlerweile in der Hand privater Konzerne – von der englischen Westküste aus. Die Netzknoten, die die Kabel in alle Richtungen verteilen, sind zum Großteil auf Inseln lokalisiert, die bereits zu Zeiten von James Cook zur Frischwasserversorgung genutzt wurden. Bestes Beispiel Botany Beach, zehn Kilometer vor Sydney, wo James Cook den australischen Kontinent für England beanspruchte – und noch heute die australischen Kabel anlanden.

1850, als die ersten Unterseekabel verlegt wurden, galt die größte Anstrengung dem Schutz der Kabel vor eindringendem Wasser oder, wie es von den Zeitgenossen beschrieben wurde, ein Kampf gegen Neptun auszufechten. Der Ozean wurde als permanentes Bedrohungsszenario begriffen, der die menschliche Kommunikation wenn nicht zu verhindern, so doch zu unterbrechen drohte – nicht jedoch als Ort der technologischen Kollaboration, indem er dem Kabelverkehr als schützender Isolator diente. Seit die global arbeitenden Firmen die Tarnfunktion der Wassermassen erkannt haben, wodurch die modernen Glasfaserkabel weniger zugänglich und von physikalischen, sozialen und ökonomischen Konflikten über der Wasseroberfläche geschützt sind, wird heute die kritische Stelle vielmehr im küstennahen Grenzraum gesehen, d.h. konkret dort, wo die Kabel wieder aus dem Boden kommen. Nicht umsonst gleichen die Landungspunkte streng bewachten Hochsicherheitsarealen.

Bei einer Widmungszeremonie für den ersten transatlantischen Telegraphen beschrieb US-Senator Edward Everett die Gefahren für das Kabel auf der Tiefsee noch betont heroisch: „Die Gedanken,

die wir hier auf der Erdoberfläche, im fröhlichen Licht des Tages erschaffen, die dann reisen, tief unten zwischen ungehobelten Monstern, die sich in den Untiefen der See suhlen, zwischen dem von Schiffswracks übersäten Meeresboden, durch die schlammigen Verließe der finsteren Tiefe. Kabel, die in der Lage sind, Gedanken und Bedeutungen zu übertragen, die oft als weiß oder strahlend vorgestellt werden, stehen im Kontrast mit einer bewusstlosen und dunklen Umgebung, in der es von Meeresungeheuern wimmelt, die sich ihrer bemächtigen könnten."

Unter Wasser geht die größte Gefahr für die weltumspannende Kommunikation heute von den Netzen der Hochseefischerei aus sowie, man mag es kaum glauben, von Haiattacken auf Kabel. Beispielsweise wurde die australische Verbindung 1976, also ein Jahr nach dem Kinostart von Steven Spielbergs 'Der Weiße Hai', von einem ebensolchen durchtrennt, wodurch Westaustralien zwei Wochen offline war. Die modernen Glasfaserkabel sind besonders stark von solchen Attacken betroffen, da sie über eine stromführendes Kabel zur Versorgung von Repeatern verfügen, der elektromagnetische Impulse erzeugt. Haie können mit ihrem Seitenlinienorgan elektrische Felder wahrnehmen, um Herzschlag, Muskelbewegungen und Hirnströme ihrer Opfer aufzuspüren. Das Glasfaserkabel verlebendigt sich also für den Hai. Kein Wunder, das Neptun und ein Seeungeheuer die interessanteren Projektionsfiguren für die Angst der Menschheit vor dem Kommunikationsabriss abgeben. Ein Hochseetrawler auf der Suche nach Schwertfisch, der mit seinem Netz ein Kabel zerreißt, ist keine gute Story.

Zu Schutzzwecken wird momentan noch immer die Kevlar-Ummantelung eingesetzt – auch so ein Supermaterial – aber in Zukunft, erklärt Nicola Pugno, könnte man mit Hilfe des Spinnen-Graphens Kabel herstellen, die neben einer höheren Leitfähigkeit eine Art Kaugummikonsistenz zur Abwehr von Haien und Netzen gleichermaßen aufweisen. Ein Graphen-Netz in der Größenordnung der Universität in Trento würde ausreichen, versichert er mir, die Schubkraft einer Boeing 747 zu stoppen. Zum Abschied stehen wir in der Sonne vor dem Gebäude und er macht eine Handbewegung, als wolle er in den herrschaftlichen Bau einschlagen wollen. Leider, so führt er fort, würde ein solches Netz zur Zeit auch das tausendfache einer Boeing kosten.

Das Kohlenstoff-Doping wäre für meine Spinne vor dem Fenster vielleicht eine Option. Letzte Nacht hat es heftig gestürmt und heute früh fand ich das Fadenkonstrukt zerstört vor. Offensichtlich hat ein herabfallender Ahornast, der sich im Blumenkasten unterhalb des Fensters verfing, die Seide der Haltefäden durchschlagen. Unverdrossen beginnt die Spinne jedoch vom Rand des abstehenden gelben Blattes neue Fäden zu ziehen.



«o.T. (Hand)»

2016
Prints
142 x 115 cm



Philip Gaißer - **«Enacting Landscape»**

installation view, Camera Austria, Graz, 2015

↗ Documentation at Camera Austria



Enacting Landscap

Wie ein Mahnmal steht der Saguaro-Kaktus da, fußt himmelwärts aufragend zwischen zwei Felsbrocken in einem steinig verkrauteten Stück Wüstenlandschaft. Dahinter erheben sich karstige Anhöhen und zeichnen einen gezackten Horizont vor die leichte Bewölkung. In das beinahe klischeehaft Bekannte mischt sich Irritation. Denn dieses Exemplar eines Carnegiea gigantea ist ab mutmaßlich halber Höhe an Stamm und Seitenarmen amputiert. Da die Schnittstellen hier aber exakt mit dem Übergang von Hintergrund und Himmel zusammenfallen, denkt man unwillkürlich an eine Montage oder gar einen handgreiflichen Akt des Fotografen am Objekt. Ein Bild mit dem so sachlichen wie rätselhaften Titel »Made by Cactus Tactical Supply« (2012) – wie eine offene Frage, doch was hier auch passiert sein mag: Die verblüffende Kongruenz von Figur und Hintergrund fügt ein Moment des Künstlichen ins Naturbild ein und erzählt das Landschaftliche als Konstruktion. Das ist ein charakteristischer Zug in Philip Gaißers Fotografie, auch wenn Themen und Sujets variieren: Bei aller dokumentarisch agierenden Nüchternheit behalten seine Bilder etwas Rätselhaftes, immer gibt es da ein Kippmoment oder eine gerichtete Ambivalenz, inszenatorische Gesten, mit denen Gaißer eine Irritation in die Unmittelbarkeit des fotografisch Gegebenen einschleust – und den Blick auf Landschaft damit öffnet und formt.

Reinhard Braun



«Made by Cactus Tactical Supply»

2012
C-Print
160 x 120 cm



«Malaparte 1»



«Malaparte 2»

2015
C-Print
each 90 x 72 cm



«o.T. (Blue Gum Tree)»

2015
C-Print
dimensions variable



«Rotation Moving Sculpture 3 (1-10Hz, 1_8)»

2015
C-Print
39 x 48 cm



«Rotation Moving Sculpture 4 (4-10Hz, 1_8)»

2015
C-Print
39 x 48 cm



Philip Gaißer - **«Kombat (The fundamental times apply as things go by)»**

installation view, Staatliche Skulpturensammlung, Albertinum Dresden, 2012

↗ Documentation at Albertinum Dresden

Kombat

Im Frühjahr 1749 sandte die mit dem französischen Thronfolger verheiratete Maria Josepha ihrem Vater August III., Kurfürst von Sachsen, einen Blumenstrauß aus Porzellan mit der Absicht, die künstlerische Leistungsfähigkeit der Pariser Porzellan-Manufaktur unter Beweis zu stellen. Der Strauß umfasste annähernd 470 naturgetreu gestaltete Blüten - eine Sammlung verschiedenartiger, über das Jahr hinweg blühender Blumen, eingefroren in Porzellan.
Ein Bild dieses "Stilllebens" diente einer Floristin als Vorbild für ein Gesteck aus echten Blumen in der Ausstellung „Kombat": Zur Eröffnung frisch in einer Vitrine ausgestellt, verwelkt das Arrangement nach und nach je länger die Ausstellung währte. In zwei Präparategläsern befinden sich Insekten, sogenannte "Wandelnde Blätter" die sich von den Blättern dieser Blumen ernähren.
Als Gegenpol zu Blumenstrauß und Wandelnden Blättern wurde die gegenüberliegende Vitrine, welche Skulpturen von der Antike bis zum Barok beherbergt, ebenfalls in die Arbeit einbezogen. Fünf industrielle Styroporköpfe sind von farbigen Mash-Caps gekrönt und haben sich zu den Schätzen der Antike gesellt. Während die Skulpturen in der Vitrine, so scheint es, erschrocken das welkende Spektakel des Blumenstraußes und das Wandeln der Insekten beobachten, kann der Besucher auf den Vorderseiten der Capes mit weißem Garn gestickte Lettern erkennen. Schreitet man die fünf Köpfe ab, ergibt sich ein fortlaufender Text: "The fundamental times apply as things go by"



«Kombat»

2012
vase, flowers, specimen jars, walking leaf insects (Phasmatodea)
77 x 119 x 77 cm

Installation view, State Sculpture Collection, Albertinum, Dresden, November 2012

A bouquet modeled after a porcelain arrangement from 1749 in the collection of the Dresden Porcelain Museum



«Kombat»

2012
vase, flowers, specimen jars, walking leaf insects (Phasmatodea)
77 x 119 x 77 cm

Installation view, State Sculpture Collection,
Albertinum, Dresden, January 2012



«The»

2015
Cap, Styroporkopf, Styrodur
40 x 20 x 20 cm



«Fundamental»

2015
bribed cap, Styrofoam head, Styrodur
40 x 20 x 20 cm



«Times Apply»

2015
Cap, Styroporkopf, Styrodur
40 x 20 x 20 cm



«As»

2015
Cap, Styroporkopf, Styrodur
40 x 20 x 20 cm



«Things Go By»

2015
Cap, Styroporkopf, Styrodur
40 x 20 x 20 cm



Philip Gaißer - **«Be a Sculpture for a Second»**

installation view, Gallery Conradi, 2008

↗ Documentation at Gallery Conradi



«Storm»

2007
C-Print
165 x 127 cm



«Facticius»

2007
C-Print
165 x 127 cm



«Later»

2007
C-Print
165 x 127 cm



«o.T»

2007
C-Print
165 x 127 cm



«Bring Man Back into Sculpture»

2007
C-Print
95 x 72 cm



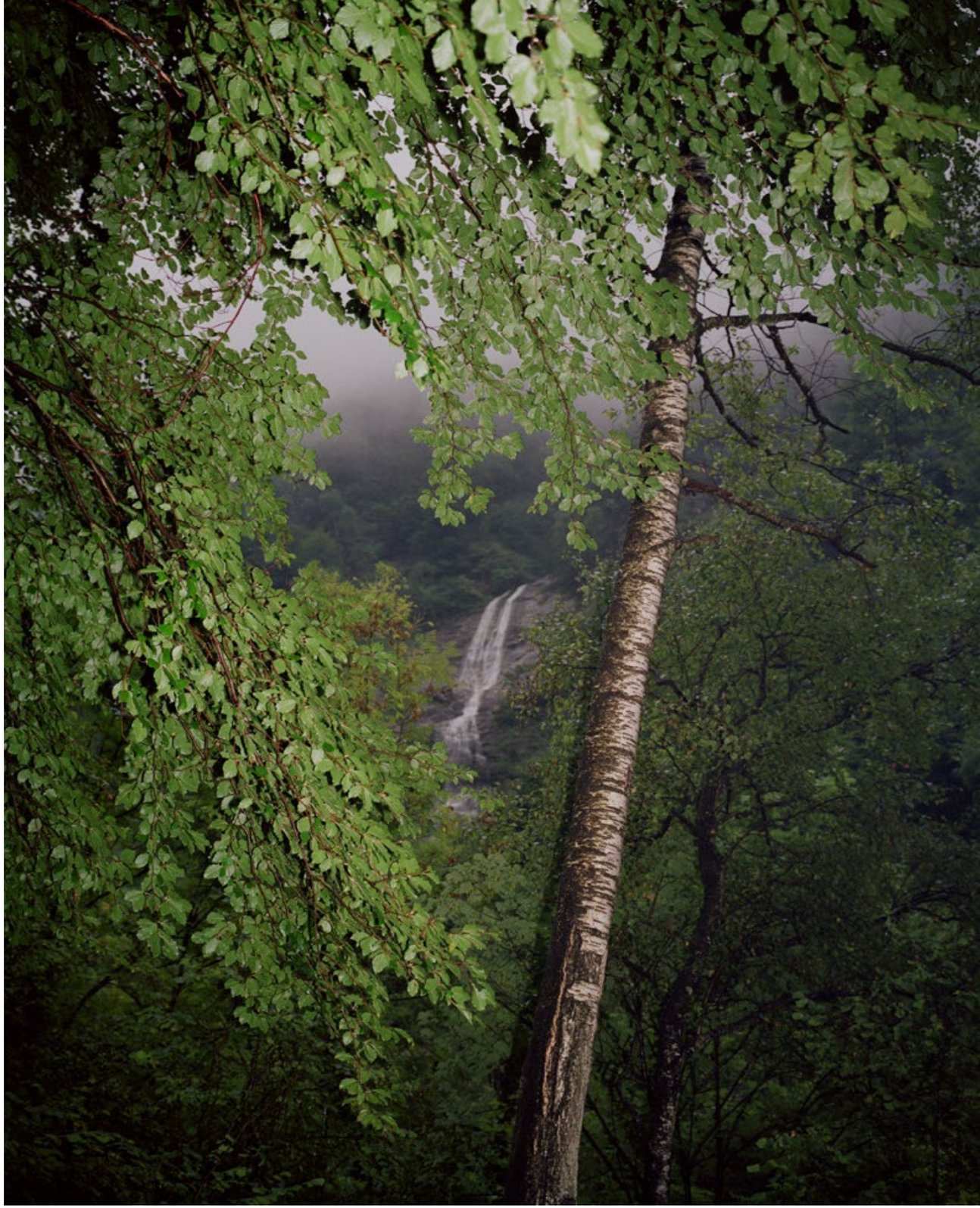
«Between Bridghes»

2007
C-Print
72 x 89 cm



«Erweiterte Nutzung von Werbeflächen»

2007
C-Print
72 x 89 cm



«o.T»

2007
C-Print
165 x 127 cm



«Birke unlakiert»

2007
C-Print
43 x 53 cm



«Without touching the Ground»

2008
C-Print
43 x 53 cm



«Hilfsmittel zur Belichtungssteuerung bei Gegenlicht»

2007
C-Print
43 x 53 cm



«Putt off a Journey»

2007
C-Print
72 x 89 cm





Philip Gaißer - **«Blauer Samt»**

installation view, Gallery Conradi, 2008

↗ Documentation at Gallery Conradi









«Made in Czech Republic, Made in France,
Made in Germany, Made in Uraine»

2007
C-Print
43 x 53 cm

PHILIP GAISZER

HOLSTENKAMP 71 - 22525 - HAMBURG
0179 7943366
gaiszer@mailbox.org
philipgaisser.de / galerie-conradi.de

*1980

2001 - 2007
Hochschule für bildende Künste Hamburg

2012 - ...
Ausstellungsraum ATP Bahrenfeld &
ATP Press in Hamburg Bahrenfeld

2017 - ...
Professor an der Burg Giebichenstein –
Kunsthochschule Halle

_AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2025
Marker (E)
Le Bailli Brussels

2024
Proof of Concept: Photography (G)
Briefing Room Brussels

2023
The Answer Is A Series (E)
Kunsthalle Darmstadt

2021
Line of Command (G)
Halle 14 Leipzig
Techisch Grün (E)
Frise, Hamburg

2020
Küche, Diele, Bad (E)
Neues On Berlin

2019
Line of Command (E)
(mit Etienne Dietzel & Katja Aufleger) Galerie Conradi, Hamburg
Sirenen II (E)
(mit Katja Aufleger) Galerie Conradi, Hamburg

2018
Unterm Asphalt liegt der Sand (E)
Neuer Essener Kunstverein
Graphene (E)
ATC Rom
Monument & Preserve (G)
Art Cologne, Köln

2017
Monument & Preserve (E)
Galerie Conradi, Brüssel
Graphene (G)
Art Cologne, Köln
I'm Not Here To Make Friends (G)
Kunstverein Harburger Bahnhof

2016
Untamed Witness (E)
Galerie Jo van de Loo, München
No Matter What Your Current State Is -
It Could Be Better (E)
(mit Carsten Benger) Künstlerhaus Frise, Hamburg
No Matter What Your Current State Is -
Deal With It (E)
(mit Carsten Benger) Kunstverein Harburger Bahnhof
Ordinary People (E)
(mit Mikka Wellner), Ortloff, Leipzig

2015
Disputed Landscape (G)
Camera Austria, Graz
Schwerwiegende Übersetzungsprobleme (E)
Galerie Conradi, Hamburg
Everyone Is Unique — You Most Of All (G)
Kunstverein Leipzig, Leipzig
Petömihalyfa (G)
Krinzinger Projekte, Wien
What Was Documentary Is Now Something Else (G)
Kulturforum Prag, Prag

2014
Resonanz (E)
(mit Mikka Wellner), Lady Fitness, Berlin
You Are What You Wear (E)
ArtPlosiv, München

2013
The Ground Is Mine The Sky Is Yours (E)
M1, Hohenlockstedt
To Begin Is Half Done (G)
Busanjin Art Station, Busan, Korea

The Outside Looks More Fetching than the Inside (E)
Folgendes, HFBK Hamburg
Gaißer Versus Wyckaert (E)
Galerie Jo van de Loo, München
Herz Kunstpeis (G)
Kunsthaus Hamburg

2012
Kombat (E)
Albertinum, Dresden
I Belive They Live upon Air (E)
Galerie Genscher, Hamburg
One Could Look South and See North (E)
Galerie Conradi, Hamburg
Sraunus Amsterdam", AWA Gallery, Amsterdam

2011
Prickly Pear Destruction Mission (E)
Künstlerhaus Sootbörn, Hamburg
One Tree, Two Colors (E)
Galerie Jo van de Loo, München
Chiuso (E)
Kunstverein Glückstadt
Biennale JCE 2011-2013 (G)
JCE, Paris

2010
Simplex Morph (E)
Corner College, Zürich
Convention (E)
(mit Alaam Wassef), Galerie Conradi, Hamburg
Keine Entfernungen zu überwinden zwischen Fragesteller und Antwortgeber (E)
Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg
Bonneville (E)
Golden Pudel Club, Hamburg
Index Kunstpreis (G)
Kunsthaus Hamburg

2009
Stipendiatenausstellung (G)
Kunsthaus Hamburg
Zu Fuß (G)
Frappant, Hamburg
The Argony is the XTC (G)
Galerie Conradi, Hamburg
N.N. (G)
Ausstellungsraum doppel d, Dresden

2008
Be a Sculpure for a Second (E)
Galerie Conradi, Hamburg
Index 08 (G)
Kunsthaus Hamburg
Pegnitz rechts Hersbruck (G)
Westwerk Hamburg

_PUBLIKATIONEN (AUSWAHL)

Kunststipendien der ZEIT STIFTUNG BUCERIUS #1
hrsg. v. Behörde für Kultur und Medien Hamburg, Hamburg, 2025.

Marker
ATP Press Bahrenfeld 2024.

Line of Command
EDIZIONE MULTICOLORE, Leipzig /Berlin, 2021.

Monument & Preserve (Hostile Takeover, Mud Vulkano, Real Estate, Extract)
4-teilige Publikation zur Ausstellung
hrsg. v. Galerie Conradi, ATP Press Bahrenfeld 2017.

Point Break
Textem-Verlag Hamburg 2016.

No Matter What Your Current State Is – Deal With It
ATP Press Bahrenfeld 2016.

No Matter What Your Current State Is – It Could be Better
ATP Press Bahrenfeld 2015.

Schwerwiegende Übersetzungsprobleme
hrsg. v. Galerie Conradi, ATP Press Bahrenfeld 2015.

Ants 1
hrsg. v. Reihard Braun und Camera Austria, Edition Camera Austria, Graz 2015.

Petömihályfa
hrsg. v. Annette Hans und M1 Hohenlockstedt, Spector Books Leipzig 2015.

ALMA
hrsg. v. A.K.Lenz, Spector Books Leipzig 2014.

One Could Look South and See North
ATP Press Bahrenfeld 2012.

Prickly Pear Destruction Mission
ATP Press Bahrenfeld 2011.

SING SING
ATP Press Bahrenfeld 2011.

Simplex Morph
hrsg. v. A.K.Lenz und Kunstverein Harburger Bahnhof, Textem Verlag Hamburg 2010.

Space Revised
Katalogbeitrag, hrsg. v. GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen /
Künstlerhaus Bremen / Halle für Kunst Lüneburg /
Kunstverein Harburger Bahnhof, Argobooks Berlin 2009.

_STIPENDIEN / PREISE

2019
Stipendium der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius

2017/18
Stipendium in der Deutschen
Akademie Rom / Casa Baldi

2014
Artist in Residence der Stadt Zürich

2013
Artist in Residence Petömihalyfa, Ungarn

Förderpreis 2013 der Arthur-Boskamp-Stiftung, M1., Hohenlockstedt

2011
Projektförderung „Alma" Andrea von Braun Stiftung, München

2010
Arbeitsstipendium für bildende Kunst der Hansestadt Hamburg

2009
Atelierstipendium der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius

_PRESSE (AUSWAHL)

Art Viewer, Text v. Moritz Scheper,
October 26, 2017.

Camera Austria, Nr. 130,
Text v. Jens Asthoff, 2015.

Index Kunstpreis, Katalogbeitrag,
Text v. Rebeka Reuter,
Hatje Cantz Verlag, 2010.

Camera Austria, Nr. 104, Forum, 2009.

Dare Magazin, Mai 09,
Text v. Jens Asthoff, 2009.

Philip Gaißer

Holstenkamp 71
22525 Hamburg

gaiszer@mailbox.org
0049 179 743366

philipgaisser.de / galerie-conradi.de