

Mystery Meat 22.3 – 31.5.2025

Karen Amanda Moser und Levent Pinarci



1 Karen Amanda Moser

Infinity As A Product (2025)
Analoge Fotografie, digital bearbeitet,
Fine Art Print, Acrylglas
(7x) 23 x 30.5 cm

2 Karen Amanda Moser

Partly Yours (always and forever) (2021/2025)
MDF, Gouache
2 Paravents aus 178 x 45 x 1.6 cm grossen Elementen

3 Karen Amanda Moser

Le Désir De Savoir (2025)
Namenskette, Gips, MDF, Dispersion
17 x 17 x 132 cm

4 Levent Pinarci

**The cryonic imaginary – Glossar
Alcor-Magazine 1980–1989** (2025)
Wandsticker, Masse variabel

5 Levent Pinarci

-196 Grad kalter Wind im Segel (2025)
Digitaldrucke auf Stoff, überlagert und
durchleuchtet mit Neonröhre
130 x 100 cm

6 Levent Pinarci

Lichtnest (muted lavender) (2025)
Serie mit 6 Spots, Lavendelsud,
Petrischale, Gestänge

7 Levent Pinarci

**(time becomes meaningless in this context),
decomposed** (2024, ongoing)
Videoloop auf TV, 8'41"

8 Karen Amanda Moser

The Pond (2025)
Video mit Ton von Elias Bannwart, 10'14"

9 Karen Amanda Moser

Module fühlt sich unpässlich (2025)
Bearbeitete Modellpuppen, Sprühlack
32 x 5 x 3 cm

* Johanna Kotlaris

Performative Lesung aus **Jessica Jessica Jessica**
(Publikation 2024), an der Vernissage am 22.3.2025

Mystery Meat

Die Ausstellung von Karen Amanda Moser (* 1988, CH) und Levent Pinarci (* 1989, CH/TUR) greift in mehrfacher Hinsicht die ehemalige Funktion und Bedeutung des Ausstellungsraums als Metzgerei auf. Im Gegensatz zu den Qualitätsprodukten, die einst in der Metzgerei Lüthi über die Ladentheke gingen, steht der Ausstellungstitel «Mystery Meat» für Fleischprodukte, deren Herkunft und Zusammensetzung unbekannt bleiben und die auch als Abfallprodukt des «Metzgens» verstanden werden. Das Metzgen selbst ist eine Technik, die Tierkörper verändert: Aus einem Lebewesen, das einen leibhaftigen Körper besitzt, wird durch eine spezifische Abfolge von Handlungen und Technologien Fleisch hergestellt, das konsumierbar ist.

Technologien und Handlungen, die lebende Materie verändern, stehen im Arbeitsfokus der beiden Künstler*innen. Mosers und Pinarcis künstlerische Recherche erforscht das Mysteriöse, das Unidentifizierbare, das bleibt, wenn lebende Organismen, Zellen und Körper durch Technologien verändert werden. Anhand konkreter Beispiele gehen die Künstler*innen der grossen Frage nach, wie Natur, Technik und Gesellschaft einander hervorbringen, ohne ineinander aufzugehen.

Karen Amanda Moser (sie/keine) thematisiert auf ästhetischer und sprachlicher Ebene das Sezieren, Benennen und Vermengen von organischer Materie. So stehen die aneinandergereihten Scheiben des industriell hergestellten Stangeneis symptomatisch für eine Massenproduktion, welche das Ideale und Wünschenswerte – das gelbe vom Ei – ins Unendliche reproduziert. Die Arbeit «Infinity As A Product» verdeutlicht, dass Technik untrennbar mit bestimmten Vorstellungen darüber verbunden ist, wie die Welt (bzw. das Ei) zu sein hat, und dass Technologien auch als machtvolleres Mittel zur Umsetzung dieser Vorstellungen und Ideale dienen.

In den Arbeiten «Partly Yours (always and forever)» und «Module fühlt sich unpässlich» setzt sich Moser ebenfalls mit der Normierung von Körpern durch bestimmte Techniken des Vermessens auseinander. Die Aussparungen in den Paravents basieren auf einem Zeichnungsraster, das den menschlichen Körper nach festgelegten Proportionen einteilt. Statt vor Blicken zu schützen, evozieren die Paravents einen Voyeurismus, indem die Körper im Ausstellungsraum selbst einem normierenden Raster unterworfen werden. Die ungleichmässige Fragmentierung der Körper durch die Einschnitte verräumlicht die Macht solcher Normierungen, vermag aber auch ein fetischisierendes Moment zu erzeugen.

Durch Abschleifen verändert Moser in «Module fühlt sich unpässlich» die Holzpuppen, die nach dem Produktbeschrieb als «ein unverzichtbares Werkzeug für jedes Künstleratelier» und «auffälliges dekoratives Element in

Ihrem kreativen Raum» dienen sollen. Die fehlenden Teile der Figuren entfremden sie vom Ideal und machen sie zu verletzlichen oder auch zombiehaften Wesen.

Dem generischen Erfassen von physischen oder psychischen Zuständen nähert sich auch die Videoarbeit «The Pond» an. Die nach den mythologischen Figuren benannten, narzisstischen wie echoistischen Persönlichkeitszüge werden im Video zu zwei Patient*innen. Das gefilmte Klärbecken, in dem die menschlichen Abfälle zusammenkommen, dient als Teich und somit Spiegel für die Figuren – oder für das Unterbewusstsein einer Gesellschaft. Im Mythos wird Narziss die Selbstbezogenheit zum Verhängnis, während Echo durch einen Fluch als körperlosen Widerhall in die Berge verbannt wird und fortan über keine eigene Sprache mehr verfügt.

In der 90er Jahre Fernsehserie Sex and the City eignet sich Carrie Bradshaw die Namenskette, die insbesondere in der afroamerikanischen und Latinx-Community getragen wurde, an. Das Tragen des Namens als Kette macht uns für ein Gegenüber erkenn- und benennbar. Die Benennung von Objekten und Personen kann eine Geste der Anerkennung und Identitätsbildung, aber auch der Klassifizierung und der Besitzanzeige sein. Die in einem Online-Shop bestellte Kette weist den Begriff „Epistemologie“ auf. Damit bezieht sie sich auf ein Feld der Philosophie, das sich mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Wissensproduktion befasst. Eine dieser Bedingungen der Herstellung von Wissen ist der menschliche Körper, der Wissen schafft und Wissen im Leib auch speichert. Die potenzielle Träger*in wird so selbst zum befragten Medium: ihr Körper, ihre Gedanken sind die Konditionen der Erkenntnis.

Levent Pinarci (they/keine) befragt Technologien der künstlichen Kälte auf ihre sozialen und ökonomischen (Macht-)Beziehungen. Bereits in der ehemaligen Metzgerei Lüthi spielten Kühlräume und Kühltheken eine zentrale Rolle, um tote Lebewesen frisch zu halten und sie den Lebenden als Nahrung zu verkaufen. In Pinarcis künstlerischer Forschung rückt eine weitere Entwicklung dieser Kältetechnologien in den Fokus: die Kryokonservierung (Kryonik, von altgriechisch κρύος kryos, Eis, Frost). Kryonik-Unternehmen versprechen, den Tod zu überwinden, indem sie Körper bei -196 °C in Flüssigstickstoff konservieren. Sie verkaufen nicht nur die Hoffnung auf Unsterblichkeit, sondern auch die Zuversicht, dass die Medizintechnik der Zukunft die tödlichen Krankheiten heilen und die toten Körper wiederbeleben können.

Diese «Hoffnungstechnologie» hat ihren Preis: In Rafz (CH), wo die Firma Tomorrow Biostasis 2023 den ersten Menschen kryokonserviert hat, belaufen sich die Kosten für das Versprechen der Unsterblichkeit auf 200.000 CHF, zusätzlich zu einem monatlichen Mitgliedsbeitrag von 80 CHF.

Im Video «(time becomes meaningless in this context), decomposed» setzt sich Pinarci kritisch mit den Bildwelten und Narrativen solcher Kryonik-Unternehmen auseinander. Marketing-Material und Video-Dokumentationen der Firmen KryoRus (RUS), Alcor (US) und Tomorrow Biostasis (CH/DEU) werden durch die Methoden der Collage und Montage zersetzt, Slogans zerteilt und in glitzernde GIFs verwandelt. Auf einem alten Fernseher flackernd, erinnern die GIFs an die frühe Internetkultur und deren Technik-euphorie. Dieser gestalterische Anachronismus karikiert den anhaltenden Technikoptimismus der Kryonik im 21. Jahrhundert. Der Körper wird durch diesen Optimismus zu einer spekulativen Materie, die Zeit- und Geschichtsgefühl kollabieren lässt.

Auch in «The Cryonic Imaginary – Bildglossar aus Alcor-Magazinen 1980–1989» setzt Pinarci auf eine ältere Illustrationstechnik: die Clip-Art. Vor der Verbreitung erschwinglicher Heimcomputer wurden Clip-Art-Bilder noch physisch aus Druckwerken ausgeschnitten und neu arrangiert – eine Praxis, die auch in den Magazinen des Kryotechnik-Unternehmens Alcor Anwendung fand und später mit frühem Desktop-Publishing kombiniert wurde. Pinarci adaptiert dieses Prinzip in Form von Wandstickern und verschiebt die Kryo-Narrative durch den gezielten Einsatz gestalterischer Anachronismen.

Die Zeitdimension, die in der kryogenen Kultur durch künstliche Kälte beherrscht und überwunden werden soll, wird in der Installation «-196 Grad kalter Wind im Segel» um einen geopolitischen Aspekt erweitert: Das Bild des russischen Biotech-Unternehmens KryoRus zeigt die Vernetzung vor allem westlicher Staaten, zu denen auch die Schweiz gehört. Dabei bleibt ein grosser Teil der Welt von dieser technologischen Zukunft ausgeschlossen. Durch die Kryo-Tanks leuchtet das Segel eines Handelsschiffs des Schweizers J.C. Kuhn aus dem Jahr 1860 hindurch, das Baumwolle transportierte – eine Ware, die von versklavten Menschen gepflückt wurde. Diese historische Überlagerung verweist auf koloniale Kontinuitäten und Verstrickungen: Die Kryotechnologien schliessen nicht nur weite Teile der Welt aus, sondern beruhen gleichzeitig auf der Ausbeutung von Ressourcen und Arbeitskräften im globalen Süden. Gleichzeitig kolonialisieren sie die Zukunft mit den Körpern der herrschenden Klasse.

Pinarcis Arbeiten ordnen Kryonik als ein «technosoma-

tisches Klassensymptom» ein, wobei nicht nur die reproduzierten Machthierarchien thematisiert werden, sondern in «Lichtnest (muted lavender)» auch ein Gegennarrativ zur kalten, technologisierten Zukunft entworfen wird. Das warme orange Licht entsteht durch Linsen, die mit einem Lavendelsud gefüllt sind. Durch das Erhitzen des Lavendels brechen pflanzliche Strukturen auf und Farbstoffe lösen sich. Der Kryotechnik, die auf Konservierung durch künstliche Kälte abzielt, steht die Zersetzung durch Feuer gegenüber. Das an Brutlampen erinnernde Licht symbolisiert einerseits, dass jeder Zerfallsprozess sowohl ein Ende als auch einen neuen Anfang für lebende Organismen markiert. Andererseits wird Lavendel seit jeher in der Fürsorge um den (toten) Körper eingesetzt – sei es zur Parfümierung, als Schutz vor bösen Geistern, zur Mumifizierung oder zur Abwehr von Krankheiten. Im übertragenen Sinne kann Lavendel als Symbol des Sich-Kümmerns verstanden werden, ähnlich einem Nest, das Schutz bietet und Raum für Fürsorge schafft.

Text in Zusammenarbeit mit Claude/Claudia Amsler

Herzlichen Dank für die freundliche Unterstützung

