



1  
KAYA V (Kerstin Brätsch / Debo Eilers)  
Installation view  
Meyer Kainer, Vienna  
2015

1+2 courtesy: the artists, Gio Marconi, Milan;  
Gavin Brown's Enterprise, New York; Meyer Kainer, Vienna;  
1 Photography © Ulf Holz, Berlin

# Mint Condition

The currency and collaboration of **Kerstin Brätsch**

*Martin Herbert*



## Die verborgene Macht des Unverstandenen

Kerstin Brätschs vielschichtige Arbeitsweise  
und ihr Zentrum, die Malerei

Wo ich auch anfangen, es kommt mir verkehrt vor. Eigentlich möchte ich über KAYA schreiben, Kerstin Brätschs ausuferndes Malerei-Skulptur-Performance-Projekt, das sie 2010 mit Debo Eilers ins Leben gerufen hat. Aber um KAYA zu verstehen – und überhaupt Brätschs unermüdliche, rastlose Form der Kollaboration – muss man gleich ein ganzes Cluster an Bezügen mitdenken: die Teenagerin, nach der KAYA benannt ist, Drag Queens, Graffiti-Künstler, die Pariser Münzanstalt, die Tour, die das Projekt zurückgelegt hat und auf der es sich in immer neuen Verwandlungen in diversen Galerien, Ausstellungskontexten und Kunsteinrichtungen eingekleidet hatte. DAS INSTITUT, die fiktive Import-Export-Firma, die Brätsch 2007 mit Adele Röder gegründet hat, mag das bekannteste Beispiel für den kollaborativen Ansatz der Künstlerin sein. Und doch hat Brätsch seit ihrem Abschluss an der Columbia University 2007 auch mit vielen, vielen anderen zusammengearbeitet: mit Marmorierern und Glasmalern, mit allen mög-

lichen Künstlern. Und bei einer Arbeitsweise, die konsequent und radikal vermeidet, einen Kern zu definieren (beispielsweise wechselt mit jeder Ausstellung ihr Geburtsdatum auf dem Lebenslauf), bildet all dies zudem den Kontrapunkt zu den allein unternommenen Malerei-Aktivitäten dieser in Hamburg geborenen und in New York lebenden Künstlerin. Diese an sich bieten schon genug, um die Mythen um den einsamen Schöpfer und das autonome Kunstwerk zu verkomplizieren.

Manchmal malt Brätsch ihre Bilder auf Mylar-Folie (seit 2008) oder große, fragile, ungerahmte Papierbögen. Oft zeigen sie flatternde, frei flottierende mehrfarbige Streifen, die wie gespenstische Wiedergänger früherer Gemälde wirken. Verfolgt man sie noch weiter zurück, bieten ihre Bilder eine formalistische Melange aus (hauptsächlich) modernen Malstilen. Kann man diese Arbeiten wenigstens als abstrakt definieren? Oberflächlich betrachtet schon. Und doch arrangieren sich Linien und Formen hier immer wieder zu Andeutungen von Körpern.

Every starting point feels like the wrong one. I want to talk about KAYA (2010–ongoing), Kerstin Brätsch's expanded painting/sculpture/performance partnership with artist Debo Eilers. But understanding KAYA and, more generally, Brätsch's relentless, restless collaborating, means unpacking a cluster of references: the teenage girl KAYA is named after, drag queens, graffiti artists, the Paris Mint, and the project's morphing route through various host galleries, exhibition situations and institutions. DAS INSTITUT, a faux 'import/export' agency Brätsch set up in 2007 with Adele Röder, is perhaps the best known example of Brätsch's collaborative ethos, but since completing her MFA at Columbia University in 2007 she has pointedly partnered with many other makers: master marblers and glassmakers, artists hither and yon. And, in a practice that's rigorously decentred (her birthdate, for example, shifts with every new show's CV), all of this serves as a counterpoint to the Hamburg-born, New York-based artist's solo painting activity, which in itself complicates myths of the singular creator and autonomous artwork.

Brätsch has sometimes designated her paintings on Mylar (begun in 2008) and big, fragile, unframed sheets of paper, which often feature wavering, free-floating polychrome stripes, as 'ghosts' of her earlier ones; setting the starting point further back, they suggest formalist melanges of (mostly) modernist painting styles. Are they, at least, definably abstract? Outwardly, yes, though her lines and shapes frequently arrange themselves into suggestions of bodies, just as the painting-as-body is a trope Brätsch pursues throughout her work. As in this case, most aspects of her practice tend to infer their opposite, or beg for a counter-read: I can't even pen this text on Brätsch's most recent show at the time of writing, because there are two – a solo, *Pele's Curse*, at the Arts Club of Chicago, and the latest extension of KAYA, *KAYA V*, at Meyer Kainer, Vienna. Toss a coin.

So, OK: *KAYA V*, which features plenty of coins (of which more shortly), is the latest result of an alliance that began when Brätsch and the Texas-born Eilers, who studied with her, had a 2010 show at 179 Canal, New York. They decided to include the then 13-year-old Kaya, daughter of one



2  
KAYA V (Kerstin Brätsch / Debo Eilers)  
Installation view  
Meyer Kainer, Vienna  
2015

3  
Kerstin Brätsch  
*Ka Wahine Ai Honua / Witchfinger /  
The Earth-eating Woman*, 2015  
Enamel, lustre, sliced agates, leadline  
on baked antique glass  
90 x 60 cm

4  
KAYA (Kerstin Brätsch / Debo Eilers)  
*Town Burial*  
Performance documentation  
Paramount Ranch, Los Angeles  
2015

Überhaupt, die Vorstellung einer „Malerei-Körper“ zieht sich durch das gesamte Schaffen von Brätsch. Viele Aspekte ihres Werks führen ihr Gegenteil gleich mit. Sie verlangen förmlich danach, gegen den Strich gelesen zu werden. Und so kann ich noch nicht einmal diesen Text an so etwas wie „Brätschs aktueller Ausstellung“ festmachen – denn Ausstellungen gibt es zum Zeitpunkt des Verfassens zwei: die Einzelausstellung *Pele's Curse* im Arts Club of Chicago und die jüngste Erweiterung von *KAYA, KAYA V* bei Meyer Kainer in Wien. Bleibt nur, die Münze zu werfen.

Nun gut, also *KAYA V*: eine Ausstellung mit einer Menge von Münzen (dazu gleich mehr), das neueste Ergebnis jener eingangs erwähnten Allianz zwischen Brätsch und dem in Texas geborenen Eilers. Beide hatten zusammen studiert und 2010 gemeinsam bei 179 Canal in New York ausgestellt. Dazu nahmen sie die damals 13-jährige Kaya, die Tochter einer Jugendfreundin von Eilers, mit an Bord, als – wie Brätsch es im Gespräch nennt – „Variable“, die mit dem Projekt groß werden sollte und so notwendigerweise auf eine nicht vorhersehbare Art und Weise intervenieren würde. Ihren potenziellen „Content“ zog diese Ausstellung (wie viele, die danach folgen sollten) aus der unmittelbaren Reaktion auf die Ausstellungssituation: Margaret Lees Non-Profit-Projekttraum 179 Canal hatte damals Probleme, das Geld für die Miete zusammenzubekommen, und so machten die Künstler aus ihrer Ausstellung eine Benefizveranstaltung, auf der Eilers unter einer selbstgebauten Bühne malte, auf der Kaya performte, an den



4

*Most aspects of Brätsch's practice tend to infer their opposites, or beg for a counterread.*



3

4 courtesy: the artists; Gio Marconi, Milan; Gavin Brown's Enterprise, New York; Meyer Kainer, Vienna; and Freedman Fitzpatrick, Los Angeles; Photograph © Viola Yeşilbac, New York

of Eilers's childhood friends, as a 'variable' (as Brätsch describes it in conversation) who would literally grow with the developing project and unpredictably, unavoidably, interfere with it. This show, like much of what has followed, additionally rerouted its potential content by directly responding to its exhibition situation: Margaret Lee's nonprofit was short of rent so the artists turned their presence into a benefit; Eilers painted underneath a self-built stage while Kaya performed upon it – fiddling with the art, making music. Fuzzy complication transpired. Eilers placed his sculptures in front of Brätsch's paintings of hovering stripes on plastic, while Brätsch signed what he made. They raised a couple hundred dollars, giving it to Lee. Here already, amid sociability, materiality and alternative financial strategizing, one might discern *KAYA*'s syncretic critical contours. Like so much of Brätsch's hydra-headed art, it responds simultaneously to multiple contemporary deprecations: the market (and its sustaining clichés about how artists work), social atomization, virtualization and disembodiment.

In the intervening years *KAYA* has continually mutated, feeding on itself, creating a 'third body' in more or less literal ways: just prior to the Vienna show, for example, it took the form of *KAMP KAYA* (2015), a summer camp involving performances, screenings and talks at the Kunsthau Bregenz. Formally, though, the sculptural works have gained some coherence, even a recognizable if

hybrid style. By *KAYA III*, at 47 Canal in 2013, Eilers's and Brätsch's work had merged into its current incarnation: 'body bags', with her colourful paintings on Mylar – their looping lines splitting the difference between graffiti tags and sampled details from a Fernand Léger painting, collectively anthropomorphic – snipped up, stitched back together and suspended, in vaguely S&M manner, from black straps and steel handles.

The physical works, nevertheless, are only one part of these shows' formal and fiscal economy. Just prior to the 47 Canal exhibition, the Monnaie de Paris – the ancient mint that has collaborated with, among others, Salvador Dalí, Yves Klein, Rob Pruitt and Andy Warhol – invited Brätsch to work with their engravers. She wanted this to be a *KAYA* collaboration; they refused, wanting her name only. Frustrated, for *KAYA III* the artists made bootleg, US-printed, Paris Mint-style coins anyway, using them in a luck-and-endurance-based betting game whose winner could choose one of the works on show. Someone won a 'Body Bag' work for \$80, and the proceeds from the game, some \$900, were given to Kaya, who had now finished school, for her college fund.

The Monnaie de Paris, meanwhile, their arms twisted, agreed to let Brätsch and Eilers use their coin design officially for *KAYA V*. The artists placed the resultant currency inside body-bag works hung on the walls, and scattered it among horizontal painting/sculptures – bed-like structures layered with



5

Arbeiten herumfummelte und Musik machte. Heraus kam eine Konstellation von flirrender Komplexität: Eilers platzierte seine Skulpturen vor Brätschs Gemälden aus schwebenden, auf Plastik gemalten Streifen, Brätsch signierte, was er gemacht hatte. Der Abend brachte ein paar hundert Dollar für Lee und ihren Raum. Allein an diesem Beispiel – die Mischung aus sozialer Interaktion, Materialität und alternativen Finanzierungsmodellen – lassen sich die Grundzüge jener synkretistisch-kritischen Haltung ablesen, auf der KAYA beruht. Wie so oft in Brätschs hydraköpfiger Kunst, bezieht sich das Projekt gleich auf eine Vielzahl gegenwärtiger Problemlagen: den Markt (und seine hartnäckigen Klischees über die künstlerische Arbeit), gesellschaftliche Vereinzelung, Virtualisierung und den Verlust von Körperlichkeit. In den Jahren seither hat KAYA sich permanent verändert, hat sich selbst gespeist, einen „dritten Körper“ geschaffen – und dies fast schon im Wortsinn. So nahm das Projekt kurz vor der Wiener Ausstellung etwa die Form eines Sommercamps im Kunsthaus Bregenz an, mit Performances, Filmvorführungen und Gesprächen (*KAMP KAYA*, 2015). In formaler Hinsicht haben die skulpturalen Arbeiten an Kohärenz gewonnen und sogar einen hybriden, aber doch wiedererkennbaren Stil entwickelt. Mit *KAYA III* bei 47 Canal hatte das Werk von Eilers und Brätsch 2013 seine aktuelle Verkörperung angenommen: „Body bags“, bunte Maleereien auf Mylar-Folie, mit kreisenden Linien, halb Graffiti-Tag, halb Details aus einem Fernand-Léger-Gemälde, in der Summe anthropomorph, aufgeschnitten und wieder zusammengenäht, schließlich an schwarzen Bändern und stählernen Griffen so aufgehängt, dass man entfernt an S&M-Praktiken denken muss.

Die physischen Werke sind aber nur ein Teil der formalen und finanziellen Ökonomie dieser Ausstellung. Unmittelbar vor der Schau bei 47 Canal hatte die Monnaie de Paris – die ehemalige Münzerei, die bereits mit Künstlern wie Salvador Dalí, Yves Klein, Rob Pruitt oder Andy Warhol kooperiert hatte – Brätsch eingeladen, mit ihren Münzschneidern zu arbeiten. Nachdem der Plan für eine KAYA-Kollaboration am Widerstand der Münzerei scheiterte (nur Brätschs Name sollte auftauchen), entschloss sich die gefrustete Künstlerin, für *KAYA III* falsche, in den USA geprägte Münzen im Stil der Monnaie anzufertigen. Bei 47 Canal dienten sie als Einsatz in einem Spiel, bei dem man mit etwas Glück und Ausdauer eines der Werke in der Ausstellung gewinnen konnte. Eine der „Body Bag“-Arbeiten wurde so beispielsweise für 80 US-Dollar erspielt. Die etwa 900 US-Dollar, die so zusammenkamen, gingen direkt an Kaya, die inzwischen ihren Schulabschluss gemacht hatte und das Geld für die Finanzierung ihres Studiums verwendete.

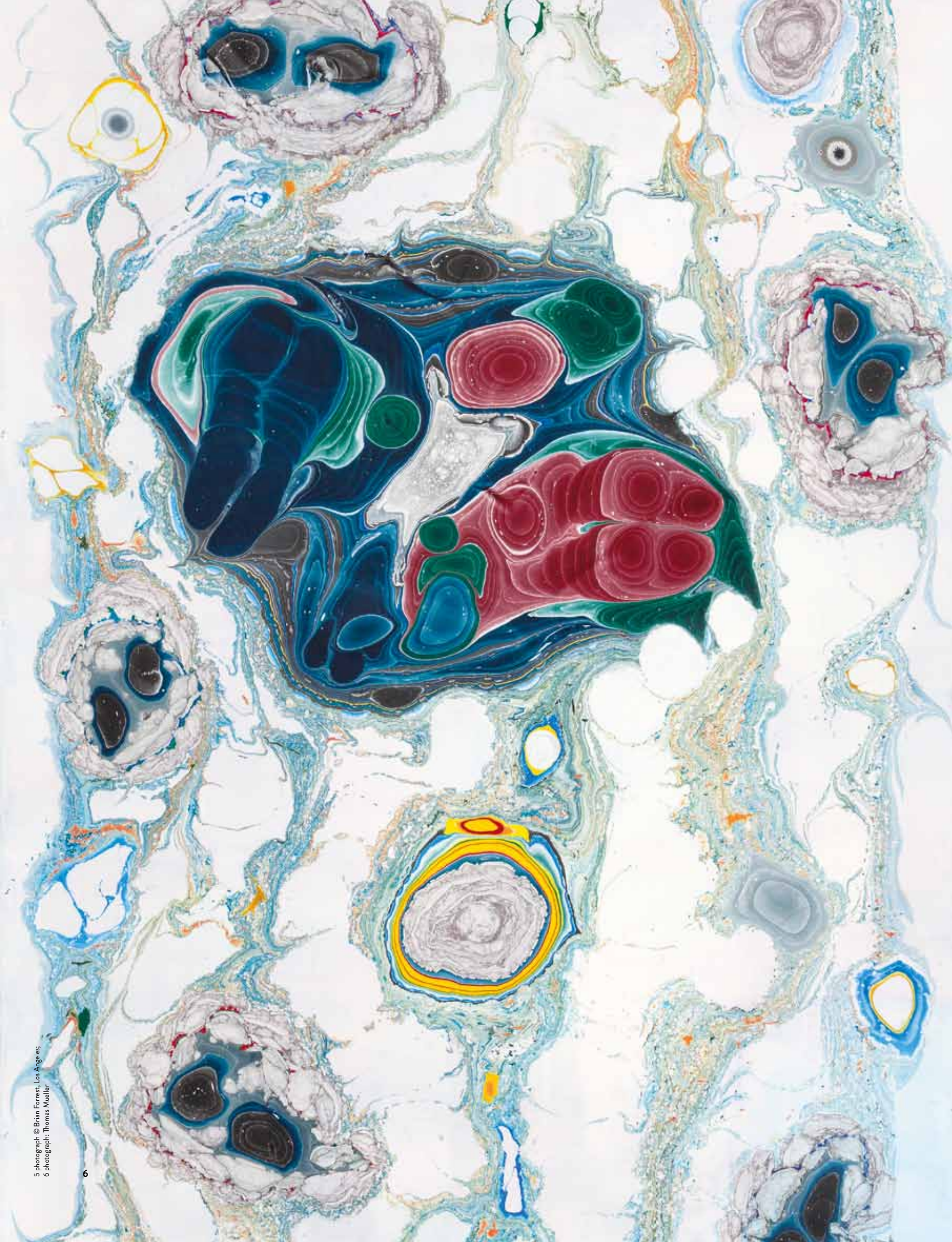
In der Zwischenzeit hat die Monnaie de Paris eingelenkt. Für ihre Ausstellung *KAYA V* in der Wiener Galerie Meyer Kainer durften Brätsch und Eilers ihr Münzdesign offiziell verwenden. In der Ausstellung finden sich die Münzen in an der Wand hängenden Body-Bag-Arbeiten oder verstreut zwischen horizontalen Gemälden/Skulpturen – bettartige Gestelle, bezogen mit von Brätsch bemaltem Plastik und, darunter, Teile einer halb zerstückelten Kunstharz-Abformung von Kaya, die, entstanden kurz vor ihrem 18. Geburtstag, Jugendlichkeit selbst zu konservieren schien. Außerdem produzierten sie mit dem 3D-Drucker großformatige, galvanisierte Repliken der Münzen – ein „Tumor“ dieser Währungen, wie Brätsch es formuliert,

*Brätsch has rarely seen a classification she didn't want to destabilize.*

Brätsch-painted plastic and, behind them, parts of a half-dismembered resin cast of Kaya made before she turned 18, perfect youth preserved. They also made large-scale, 3D-printed, galvanized replicas of the coins – creating a 'tumour' from the currency, as Brätsch puts it, a dangerous thing inside an allegorical larger body – and invited two people to scrawl reviews of the show upon them. The show, part of Vienna's annual 'curated by vienna' season, was officially curated by Brätsch's brother, a graffiti artist called N. O. Madski, who also sprayed silvery tags on the walls. The result was a stem-twisting hybrid of the commodified and ungraspable: witness, too, KAYA's decision, when they made *KAYA IV* for the Fridericianum Kassel's 2013 exhibition *Speculations on Anonymous Materials*, to gift a work to the Fridericianum, which does not yet have a

5  
DAS INSTITUT  
(Kerstin Brätsch & Adele Röder)  
Installation View, MOCA, Los Angeles,  
2012

6  
Kerstin Brätsch  
*Unstable Talismanic Rendering 24*  
(with gratitude to master marbler Dirk Lange)  
2014  
Ink and solvent on paper  
2.8 × 1.8 m



ein Gefahrenherd in einem größeren allegorischen Körper – und baten zwei Personen, Kritiken zur Ausstellung darauf zu kritzeln. Als offizieller Kurator der Ausstellung, die Teil der jährlichen Veranstaltung *curated by vienna* war, fungierte Brätschs Bruder, ein Graffiti-Künstler namens N. O. Madski, der darüber hinaus silbrige Tags an den Wänden beisteuerte. Heraus kam ein wilder Hybrid irgendwo zwischen Kommerzialisierung und Verflüchtigung. Ein weiteres Beispiel für diese Attitüde findet sich in der Entscheidung, während sie an *KAYA IV* für die Ausstellung *Speculations on Anonymous Materials* im Kasseler Fridericianum arbeiteten, dieser Institution, die zu diesem Zeitpunkt gar keine Kunstsammlung hatte, ein Werk zu stiften. Es wurde dann in einer Grube vor dem Gebäude begraben, dort, wo Joseph Beuys 1982 zur Documenta 7 unter anderem seine *7000 Eichen* gepflanzt hatte. (Die Schaufeln, die dabei verwendet wurden, tauchen – getreu einer von *KAYA* praktizierten Logik des Weitergebens – in *KAYA V* als geschwärzte Skulpturen wieder auf, eine Referenz an Marcel Brodthaers.) Bei all diesen Aktionen wird deutlich, wie es hier immer wieder gelingt, im produktorientierten Verwertungssystem der Kunstwelt kleine Inseln der Freiheit (oder des lebensweltlichen Miteinanders im digitalen Kontext) zu finden. Dem entspricht eine zweigleisige Vermarktung, die es erlaubt, Werke – wenn für notwendig erachtet – für fast nichts zu veräußern.

Aber auch das ist wieder nur ein Strang der vielschichtigen Arbeitsweise von Brätsch. Wenn diese ein Zentrum hat, dann die Malerei, beginnend 2006 mit der Serie *Psychic* – großformatige Arbeiten auf Papier, die mystische Abstraktionen auf ambivalente Art und Weise kanalisieren und übersät sind von aufkeimenden Gesichtern und Figuren. In *Untitled 2* (2006) etwa hält ein alberner, aber doch unheilvoll wirkender, geschwärzter, aus seinem Innern rot hervorglühender Proto-Minion gerade so viel Abstand von konkreter Figuration, dass einem die eigenen Assoziationen als bloße Projektionen erscheinen. Kurz danach begann Brätsch ihren gerade erst erlangten Stand als Künstlerin wieder zu verkomplizieren: Mit Adele Röder, mit der sie in Berlin studiert hatte, gründete sie DAS INSTITUT. Für DAS INSTITUT produzierte Brätsch – neben Regalen, computergestrickten Hosenzügen etc. – Gemälde nach Mustern, die Röder am Computer ausgearbeitet hatte. Wenig später begann Brätsch mit ihren sogenannten „Gespenster“-Arbeiten auf schlappriger Mylar-Folie, deren abstrakte Malgesten explizit als Wiedergänger von Motiven ihrer früheren Papierarbeiten begriffen werden – auch dies ein Aufgehen gegen das Konzept des autonomen Kunstobjekts (und Luxusguts), auch wenn hier einmal nicht im Kollektiv gearbeitet wird.

Überhaupt gibt es nur wenige Kategorisierungen, die Brätsch nicht gleich wieder

7  
Kerstin Brätsch  
Installation View  
Kunstverein Arnberg, 2015

8  
KAMP KAYA, KUB Arena Bregenz  
Yachtclub Bregenz, 2015

collection, and bury it in the hallowed ground in front of the institution, site of Joseph Beuys's 1982 *7,000 Oaks* at Documenta 7 and more. (The shovels used, as per *KAYA*'s logic of dissemination, reappeared as blackened sculptures, nodding to Marcel Brodthaers, in *KAYA V*.) All of this demonstrates *KAYA*'s, and Brätsch's, ability to find pockets of freedom in the product-driven circulatory system of the art world (and IRL sociability within the digital context). As does the dual economy that allows their works to be sold for virtually nothing when they see fit.

Again, though, this is only one strand of Brätsch's multiform practice, which centres on painting and began in 2006 with the *Psychic* series of large works on paper, ambivalently channelling mystical abstraction and seeded with inchoate faces and figures. See, for example, *Untitled 2* (2006), in which a goofy yet ominous proto-Minion character, blackened but with a glowing red core, nevertheless sits far enough from figuration that associations feel strongly projective. Almost immediately after making them Brätsch complicated her own solo position by cofounding DAS INSTITUT with Röder, with whom she'd studied in Berlin, and for which – alongside shelving units, digitally knitted trouser suits etc. – paintings would be made by Brätsch based on designs worked up on a computer by Röder. Soon after this, Brätsch began making so-called 'ghost' works on floppy sheets of Mylar, explicitly situating her abstracted marks as revenants of imagery from previous works on paper, again kicking against the autonomous (and luxury) art object even when working on her own.

Brätsch has rarely seen a classification she didn't want to destabilize. Accordingly, after DAS INSTITUT came a questioning of where 'painting' itself reaches a categorical limit. After becoming interested in confluences of painting, glass and light via a 2011 DAS INSTITUT collaboration with United Brothers – Ei and Tomoo Arakawa, the latter of whom runs a tanning salon in Fukushima – she began working with Zurich master glassmaker Urs Rickenbach. In works from 2012, paint strokes were laboriously 'translated' into glowing glass, playing persuasively with occult signifiers while making clear that playing was, indeed, going on. In 2014 works entitled *Unstable Talismanic Renderings* – made with master German paper marbler Dirk Lange – Brätsch expanded marbling to huge scales, compositions based on the chancy drop of ink from a great height: 'I want to break apart the brush stroke... I am drawn to the occult power of the misunderstood,' the catalogue text read. It sounded like Brätsch's voice; it was, in fact, ventiloquized by artist Allison Katz (with whom Brätsch has also

*Will man sich als Künstler wenigstens die halbe Freiheit  
bewahren, muss man sein Schaffen in ein widersprüchliches  
Kaleidoskop verwandeln.*





8

aus den Angeln hebt. So folgte auf DAS INSTITUT die Frage, wo „die Malerei“ selbst an eine kategoriale Grenze stößt. Nachdem DAS INSTITUT 2010 mit United Brothers – Ei und Tomoo Arakawa (Letzterer betreibt in Fukushima ein Sonnenstudio) – kooperiert hatte, begann sie, mit dem Zürcher Glasmalermeister Urs Rickenbach zusammenzuarbeiten. In einer 2012 beginnenden Serie von Werken wurden Pinselstriche aufwendig in leuchtendes Glas „übersetzt“, zum einen ein funktionierendes Spiel mit einem Verbergen von Bedeutung – zum anderen das bewusste Zeigen darauf, dass es sich um ein Spiel handelte. In den 2014 mit dem Papiermarmorierer Dirk Lange entstandenen Arbeiten der Serie *Unstable Talismanic Renderings* erweiterte Brätsch die Marmorierung in großformatige Kompositionen, die sich aus den zufälligen Mustern ergeben, die entstehen, wenn Tinte aus großer Höhe herabtröpft. „Ich will den Pinselstrich aufbrechen ... Ich fühle mich hingezogen zur verborgenen Macht des Unverstandenen“, heißt es im Katalog. Was wie Brätschs Stimme klingt, stammt aber aus der Feder der Künstlerin Allisont Katz (mit der Brätsch in der Performance-Gruppe *It's Our Pleasure to Serve You* ebenfalls zusammenarbeitet).

Es so *und* auch anders zu machen (oder auch auf noch mehr Arten) ist ein zentrales Moment in Brätschs künstlerischer Praxis – eine Praxis, die ebenso sehr ein Prozess des reflexiven Machens wie des Rückgängigmachens ist. Da kommt einem eine durchaus pragmatische Überlegung in den Sinn:

Wenn Künstler heute gehalten sind, dauernd neuen Content zu produzieren, so kann es eigentlich nichts Besseres geben als ewige Kollaboration, ein Prozess, der Funken schlägt und Volatilität erzeugt. Genau das gelingt Brätsch mit ihrem Werk. Und doch mutet das eher wie der Nebeneffekt eines größer angelegten Vorhabens an: sich für immer etwas Unfassbares und Reversibles zu bewahren – den Gegenwert eines Kunstwerks von vornherein offenzulegen, aber weiter damit zu handeln (mal zu Tiefpreisen, mal gratis, mal teuer). Kurz: Mit und ohne Autorschaft, Teil des Systems und gegen das System. Bezieht man eine feste – und sei es eine konträre – Position, so kann man der symbolischen Vereinnahmung nicht entgehen. Will man sich als Künstler wenigstens die halbe Freiheit bewahren, muss man sein Schaffen in ein widersprüchliches Kaleidoskop verwandeln. Und ebenso wie die Kritik schimmert in diesem Sinne auch der Aspekt der Körperlichkeit in ihrem Werk auf – wobei Körper hier ebenso expansiv wie zerbrechlich sind: Die eigene Hand greift wie durch einen Geist hindurch ins Leere. Wie analysiert man, ohne dabei eine Situation zu schaffen, in der man verstanden wird und damit eingegrenzt, also kontrolliert? Gib es einfach weg: einem Teenager, dem Bruder, einem zufälligen Tintenstrudel, dem Wurf einer Münze, einem Freund. Und übernehm beim Weggeben die Kontrolle.

*Übersetzt von Michael Müller*

*Martin Herbert ist Autor und Kritiker. Er lebt in Berlin.*

collaborated in the performance group *It's Our Pleasure to Serve You*).

Having it both ways (or more ways than that) is central to Brätsch's practice, which is as much a process of reflexive undoing as of doing. A pragmatic rationale might suggest itself: that since artists are now encouraged to pump out content, nothing might be more desirable than perpetual collaboration, a process of creating sparks and volatility.

Brätsch's work achieves as much; and yet this feels like a side effect to a larger agenda, which is to remain forever uncontained and reversible – to expose in advance an artwork's exchange value, yet to continue circulating (sometimes at rock-bottom prices, sometimes for free, sometimes expensively); in short, to be authored and not, of the system and against it. For one cannot evade symbolic capture if one espouses a fixed position, even if that position is contrarian. The artist who remains at least semi-free, Brätsch suggests, must make her entire practice a kaleidoscopic contradiction. As such, the critique in her work glimmers just as corporeality does – the body, here, being both expansive and breakable – or, like a ghost, your hand might pass right through. How to analyze it without creating a situation in which you are understood and thus delimited and hence controlled? Give it away: to a teenager, your brother, the contingent swirl of ink, the toss of a coin, a friend. And in giving it away, take control.

*Martin Herbert is an author and critic based in Berlin.*