

Doppelgänger

David O'Kane

Doppelgänger

David OKane

Published on the occasion
of the exhibitions:

Still,
Cavanacor Gallery,
Ballindrait, Lifford,
Donegal, Ireland
20th February - 31st March 2010

Dissection,
Filipp Rosbach Galerie,
Spinnereistraße 7, Halle 20 D,
04179 Leipzig, Germany
13th March - 25th April 2009

Doppelgänger,
Galerie Pierogi,
Spinnereistraße 7, Halle 10,
04179 Leipzig, Germany
27th January - 25th February 2009

www.davidokane.com

Published in 2010 by

David O'Kane,
Cavanacor Gallery,
Filipp Rosbach Galerie

Cavanacor Gallery,
Ballindrait, Lifford,
Donegal, Ireland

www.cavanacorgallery.ie

00353 74 914 1143

Filipp Rosbach Galerie
Spinnereistraße 7,
Halle 20 D,
04179 Leipzig,
Germany

www.filipprosbach.de

0049 34 1241 9462

Copyright the Artist, the
Authors, Cavanacor Gallery
and Filipp Rosbach Galerie

Edited by David O'Kane
Design by Fjord
Printed by Glennon Print
Photography by David
O'Kane, Jude Gilmartin,
Catherine O'Kane and
Matthew O'Kane

ISBN 978 0 9564872 0 9

All rights reserved. No
part of this publication
may be reproduced, stored
in a retrieval system or
transmitted in any form or
by any means electronic,
mechanical or otherwise
without first seeking the
permission of the copyright
owners and publishers.

Contents

Essay by Martin Germann	i
Interview with David	
O’Kane by Francis McKee	ix
Film	01
Animation	27
Painting	57
Graphics	89
Biographies	99

Babble, 2008
Production shot.



Palabras, 2008
Production shots.

The voice of your unknown (after Monsieur Teste, Paul Valery) Notes on the work of David O’Kane

Martin Germann



The Forbidden reproduction /
La Reproduction Interdite,
René Magritte, 1937



Cut, 2009 (pg.00)

In Georges Perec’s novel, *A Man Asleep* (1967), a sociology student spends several weeks in his studio flat under the roof of a Parisian apartment house without notifying his friends or family. He makes a radical break with the routines, which had hitherto dominated his life; he no longer opens the door and ignores all external obligations. Even though the entire time he is in the middle of the city - which from his perspective he perceives as no more than white noise - he seems to be absent, missing. However, he is present - in his flat. A reproduction of René Magritte’s painting *The Forbidden Reproduction (La reproduction interdite 1937)* hangs on the wall of the flat.

Without leaving the room he explores that other place, his imagination. In his self-imposed isolation he opens up to a stream of associations and imaginations, symbols, signs, and texts, which slowly but steadily float within his perception. He thus enters the spiral paths of thinking, winding their way further and further down into the depths of the alleged self,

where once they have reached the bottom, they undergo a reversal. Now, in the mode of crystal-clear self-observation he touches again on those borderlines where ideas and imaginations are transformed into plastic spaces, which can be experienced by the body, only this time he does so from the outside. He becomes a speaking part of the scenery of himself.

In his work, David O’Kane frequently utilizes places similar to Perec’s protagonist’s place of retreat- attics, staircases and cellars. They are the domestic and heterotopic areas of civilisation, which are rarely changed and therefore remain more or less invisible throughout daily life. They serve as zones of transit where things or stories, which seem useless in everyday life, are kept or hidden - things or stories that may be a threat to the identities we desire, and for this very reason might be of particular value. A recent series of paintings produced by O’Kane in 2009 is set within such places (*Dissection, Reflection* and *Cut*).

In *Cut* we see a huge, sparsely lit cellar vault filled with furniture, which is covered with white cloth. A male figure in military clothing is kneeling in front of a table on which a tropical *monstera deliciosa* is growing rampantly into the room. There is an air of tension in the figure and is holding an enormous pair of shears in his hands, the blades enclosing but not touching the plant's branches. In the background a number of objects covered with white linen can be seen, some of them connected through the loosely draped fabric. A vanishing point is barely discernable, as the randomly furnished room narrows into the indeterminate, distant darkening background.

The room appears to be filled with everyday objects, which have been temporarily cast aside. However, the symbolic value of these objects is not apparent: in the author's imagination their unveiling, could represent the basic cultural equipment of bourgeois society - chairs, tables, pianos, or paintings. The draped linen, as a classical motif in painting, symbolises the meaning of the objects. It therefore remains self-reflexive: it stands merely for the function of veiling something. In a similar fashion the implied cut, or rather the decision not to depict the cut: the act of violence against the plant - a symbol of the untamability, high adaptability and the extreme resistance of nature - remains concealed and if it takes place at all it is only in the observer's imagination. O'Kane obviously presents the moment prior to a decision, but not the moment itself. The cut through the artery of the rampant

plant remains no more than one of many possibilities and becomes contingent.

Cut is thus characterized by the aesthetics of an empty space. In its opulent composition the scenario remains enigmatic in the manner of the old masters. Further allusions by the artist which appear to provide access to a story are refuted by the painting itself: the melancholy atmosphere and the military-style clothes of the protagonist remind us of past times, possibly a war. However, such associations are negated by disparate signs such as the figure's likeness to the artist or the bright plastic-like handles of the shears, which might set the painting in the present.

The theme of the impossibility of an unbroken and complete identity indicated in *Cut* is further explored in different directions in *Dissection* (2009). *Dissection* is set in a spacious attic and shows a naked male figure lying on a table and apparently undergoing an operation, his head being held still by another person. Several identically dressed men are observing the scenario from the background, all of them displaying a likeness to the artist. The children in the foreground are not aware of the apparently brutal operation and are either playing or looking at the painter with a surprised expression. *Dissection* was conceived intentionally as a counter-image to *Cut* where the person resembling the artist is now replaced by multiple such persons. The scene of the dissection - or of the potential non-action, as in *Cut* - is transferred from



Dissection, 2009 (pg.00)



Cloud chamber, 2009 (pg.00)

downstairs to upstairs, into the daylight, which shines through large skylights.

Like many of O’Kane’s works, this scene explicitly contains aspects of theatricality in science. We see ritualised gestures of control, which always lead to conflict or excessive demands: this either becomes visible in the latent violence of the actions which are performed by and at the same on the alleged representations of the “self”, as in *Cut or Dissection*, or in the threatening streams of thought from the central figure in *Cloud Chamber* (2009), which are represented as ethereal and intangible clouds. So O’Kane’s work never shows concrete dissections or experiments. Rather life is presents itself as a series of performative tests, about the moments of collapse in a constant attempt at a control of communication – which permanently fails due to the impossibility of sharing certain experiences. The medium that serves us in this task, above all, is language.



Babble, 2008 (pg.00)

In his film *Babble* (2009) O’Kane exposes the restrictions within the possibilities of verbal communication, on which our culture is definitively based. This one-act play is an imaginary dialogue between the authors Jorge Luis Borges, Flann O’Brien and Franz Kafka. Despite the differing subject matter of their literary work and different motives, they share a deep interest in demonstrating the absurdity of the limits to our existence, so arbitrarily defined through science, by creating fantastic escapes into parallel universes. In Borges’ case it is an almost pataphysical science, as in his ideas of

infinite and indivisible worlds in *The Library of Babel*. In his short novel, *The Castle*, Kafka describes a laborious path towards a goal, but the goal disappears the moment before it is reached. Flann O’Brien plays satirically with ideas of “true” authorship, which he contradicts in his novel *At Swim Two Birds* by using only characters, and motifs from existing stories and legends – and therefore exposes the absurdity of concepts relating to artistic genius and authenticity. The conversation is held in the authors’ respective mother tongues, thus the allusion already inherent in the title, the legend of the *Tower of Babel*, is humorously repeated in this bourgeois back room. Since the performers quote only from original work by the authors they portray, the performance contains but a few short moments of formal conformity and corresponding gestures, before the languages in O’Kane’s time and sound sculpture of endless self-quotations dissolve once again.

O’Kane’s one-hour animated film, *Monument* (2009), starts with the view of a male statue which stands in the middle of a deserted idyllic landscape. In spite of its gigantic dimensions innumerable, fragile wooden supports surround it. The foundation of the statue is reflected in a lake in the foreground of the painting, yet the full figure cannot be seen within this reflection. Over the course of the animation the scaffolding slowly constructs itself around the statue. Once it is completely engulfed by the scaffolding, the sedimentation and fragmentation of the monument commences bit by bit, and the scaffolding begins to

disappear simultaneously. In the middle of the film an empty space with nothing but unspoilt nature is visible for a few minutes. The process is then repeated in reverse: slowly the statue and the scaffolding are rebuilt, followed by the disappearance of the latter. The initial situation is restored. The reflection of the figure in the water, however, remains static and unaffected by the above processes of construction and deconstruction - all the while it shows the same blurred motif of the statue's torso.

What seems to be an illusion thus becomes the only "true" moment in this whole scenario of construction and deconstruction. The reason behind this is O'Kane's deep reflection on the act of painting which, by presenting visual signs (just like the textual language) is nothing but an instrumental system used to refer to something, yet it can never depict the signified as such - 'Ceci n'est pas un monument' to paraphrase Magritte. But what is the meaning of the reflection? The monument is modelled on the figure of David O'Kane's father. A father is an authority which forms the contours of self-reflection for a life-time: nobody can ever evade their father's ideas and attitudes regarding the world, even though the images of these might be completely absent or disappear for a time. Certain (artistic) processes of deconstructing and re-establishing the world may create periods during which one has a clearer perception of the world, but even then one's view is always configured by underlying motives and patterns. In an accelerated culture full of powerful ideas, styles and signs it seems

impossible to conceive a way of evading what has already been thought, what already exists and is, therefore present. Literally caught in this network or web of quotations and their repetitions, it appears that, for O'Kane as an artist, it makes the most sense to simply accept the eternal multi-level clashes between appropriation and utter objectivity, as he represents them.

David O'Kane's pictorial worlds are places of "hypnagogy" - a description of those border areas of our perception where only fragments of our surrounding reality are indicated; yet visual traces of reality remain present and they mingle in a bizarre way with our internal activities. At the beginning of his *Search for Lost Time* Marcel Proust elaborately describes the slow passage into sleep on a temporally linear plane and the transitory stages through such states of consciousness that are described above. The external reality merges with the gentle flow of inner images and motifs. So an increasingly uncontrollable plateau of unpredictable image language - and linguistic imagery - is established. Yet, while Marcel Proust's narrator subsequently falls into a deep sleep, it is at precisely these moments that David O'Kane stays awake, moments that might allegorically stand for his existence as an artist: persevering in the self-observation before making a definitive cut, which would kill the artistic flow of images.



Monument, 2009 (pg.00)

Die Stimme deines Dir Unbekannten (Nach Monsieur Teste, Paul Valéry) Notizen zur Arbeit von David O’Kane

Martin Germann



The Forbidden reproduction /
La Reproduction Interdite,
René Magritte, 1937 (pg.00)



Ansicht:
Blackboard und Cut, 2009 (pg.00)

In dem 1967 von Georges Perec verfassten Roman *Ein Mann der schläft* verbringt ein Soziologiestudent mehrere Wochen in seiner unter dem Dach eines Pariser Mietshauses gelegenen Einzimmer-Wohnung, ohne sich zuvor bei seinen Freunden oder seiner Familie abgemeldet zu haben. Er bricht sein von Routinen geprägtes Leben radikal ab, öffnet nicht mehr die Tür und kommt keinen äußeren Verpflichtungen mehr nach. Obwohl er sich während des gesamten Zeitraums im Zentrum der Stadt befindet, die aus seiner Warte nur noch als weißes Rauschen wahrnehmbar ist, scheint er verschollen und abwesend. Und doch ist er anwesend - in seiner Wohnung, an deren Wand eine Reproduktion von René Magrittes Gemälde *Die verbotene Repräsentation* (1937) hängt. Ohne den Raum zu verlassen erkundet er den Ort seiner Vorstellungskraft. In selbst gewählter Isolation öffnet er sich dem Mahlstrom von Assoziationen und Imaginationen, von Symbolen, Zeichen und Texten, die seine Wahrnehmung langsam aber stetig fluten. So begibt er sich auf die spiralförmig verlaufende Pfade des Denkens, die ihn immer weiter

in die Tiefen des vermeintlichen Selbst führen und sich dann, an einem Nullpunkt angekommen, förmlich umkehren. Jetzt, im Modus kristallklarer Selbstbeobachtung, berührt er erneut jene Grenzlinien, an denen Ideen und Vorstellungen zu plastischen, körperlich erfahrbaren Räumen werden, jedoch von der äußeren Seite. Er wird sprechender Teil der Kulisse seiner selbst.

In David O’Kanes Werken werden häufig Orte abgebildet, die dem Rückzugsort der Romanfigur von Perec ähnlich sind - Speicher, Treppenhäuser, Keller. Es sind jene häuslich-heterotopischen Bereiche der Zivilisation, die nur äußerst selten verändert werden und gerade deshalb im Alltag weitestgehend unsichtbar bleiben. Sie dienen als Transitzonen, an denen Dinge oder Geschichten aufbewahrt oder auch verborgen werden, die für den Alltag nutzlos sind - Dinge oder Geschichten, die unsere Wunschidentitäten stören könnten und vielleicht deshalb besonders wertvoll sind. Eine Reihe neuer Gemälde, die O’Kane 2009 angefertigt hat, stellen sich an solchen

Orten dar (*Dissection, Reflection, Cut*).

In *Cut* sehen wir ein riesiges, spärlich erhelltes Kellergewölbe, das mit zahlreichen, durch Tücher verhüllten Möbelstücken verstellt ist. Vor einem Tisch, auf dem eine tropische *Monstera deliciosa* üppig in den Raum wuchert, kniet eine Männerfigur in militärisch anmutender Kleidung. Ihre Haltung erscheint leicht angespannt, sie hält eine gewaltige Schere in den Händen, deren Klinge den Ast der Pflanze umschließen, jedoch nicht berühren. Ein Fluchtpunkt ist kaum auszumachen, so verjüngt sich der unsystematisch zugestellte Raum bis er sich schließlich im Dunkel des Hintergrundes verliert. Der Raum scheint mit abgelegten alltäglichen Dingen gefüllt. Für deren tatsächlichen Zeichenwert als Objekte jedoch, die in einer hier nur vom Autor gedanklich vollzogenen Enthüllung eine kulturelle Grundausstattung bürgerlicher Bedürfnisse darstellen könnten - Stühle, Tische, Klaviere oder Gemälde - findet sich jedoch nirgends ein Beweis. Eher stehen die Tücher samt ihrer Faltenwürfe als klassisches Motiv der Malerei im Sinne von Objekten. Damit bleiben sie selbstreflexiv: Sie stehen lediglich für die Funktion des Verhüllens. Ähnlich ist es beim dem angedeuteten Schnitt - oder vielmehr der Tatsache, dass er nicht ausgeführt wird: Der Akt der Gewalt an der Pflanze, jenem Symbol einer unzählbaren, hochgradig adaptiven und extrem resistenten Natur, bleibt verborgen, und findet, wenn überhaupt, nur in der Vorstellung des Betrachters statt. Offenbar präsentiert O'Kane einen vor einer Entscheidung befindlichen Moment, nicht aber den Moment selbst. Der Schnitt durch

die Arterie des wuchernden Fensterblattes bleibt nur eine Möglichkeit von vielen und wird kontingent. *Cut* zeichnet sich so durch Ästhetiken der Leerstelle aus, denn das Szenario bleibt in seiner altmeisterlich und opulent wirkenden Gesamtkomposition enigmatisch. Auch weitere Anspielungen, mit denen der Künstler vermeintliche Zugänge in eine Geschichte verschafft, widerlegen sich im Bild: Die Atmosphäre der Melancholie und die militärisch wirkende Kleidung des Protagonisten erinnern uns an vergangene Zeiten, vielleicht an einen Krieg. Gebrochen aber werden derlei Assoziationen durch disparate Zeichen wie die dem Künstler ähnelnde Figur, oder die grellen, die Farbpalette sprengenden plastikartigen Griffe der Schere, die das Gezeigte in die Gegenwart verlegen könnten.

Die in *Cut* angedeuteten Themen der Unmöglichkeit ungebrochener und - beschnittener Identität entwickelt *Dissection* (2009) nach verschiedenen Richtungen hin aus. *Dissection*, das auf einem geräumigen Dachboden stattfindet, zeigt eine auf einem Tisch liegende nackte Männerfigur, an der offensichtlich eine Operation vorgenommen wird, während ihr Kopf von einer Person ruhig gehalten wird. Im Bildhintergrund beobachten identisch gekleidete Männer das Szenario, die ein dem Künstler ähnliches Antlitz tragen. Die Kinder im Bildvordergrund ignorieren den offenbar brutalen Eingriff entweder, spielend, oder schauen überrascht in Richtung des Malers. *Dissection* ist als ein dezidiertes Gegenbild zu *Cut* entworfen, da die dem Künstler ähnelnde Person hier durch deren Vielheit ersetzt wird.



Ansicht:
Dissection und Cloud Chamber, 2009 (pg.00)



Ansicht:
Reflection und Dissection, 2009 (pg.00)



Babble, 2008 (pg.00)



Palabras, 2008 (pg.00)

Der Schauplatz der Operation – oder wie bei *Cut* von deren möglichem Ausbleiben – wird nunmehr von unten nach oben verlegt, unter das Tageslicht, das durch breite Dachluken scheint. Wie in vielen Werken O’Kanes enthält auch dieses Geschehen explizit Aspekte einer theatralischen Wissenschaftlichkeit. Wir sehen ritualisierte Gesten der Kontrolle, die in stets in einem Konflikt oder in einer Überforderung münden: Entweder wird dies über die latente Gewalt in den Handlungen sichtbar, die von und zugleich an vermeintlichen Repräsentationen des „Selbst“ ausgeführt werden, wie in *Cut* oder *Dissection*, oder über die bedrohlich erscheinenden gedanklichen Flüsse der Hauptfigur in *Cloud Chamber* (2009), die sich als Wolken ätherisch und ungreifbar präsentieren. In David O’Kanes Arbeit werden also nie konkrete Eingriffe oder Experimente dargestellt. Eher präsentiert sich das Leben selbst als performative Versuchsanordnung, um Momente des Scheiterns im beständigen Versuch einer Herstellung von Kommunikation. Als Medium dazu dient uns dabei vor allem die Sprache.

Wie begrenzt die Möglichkeiten jener Sprachakte, auf denen unsere Kultur ganz maßgeblich fußt, sind, zeigt O’Kane in seiner filmischen Arbeit *Babble* (2009). In diesem Kammerstück treten die Autoren Jorge Luis Borges, Flann O’Brien und Franz Kafka in einen imaginären Dialog. Trotz der unterschiedlichen Sujets ihrer schriftstellerischen Arbeit eint sie ein tiefes, jeweils unterschiedlich motiviertes Interesse, die willkürlichen wissenschaftlich gesetzten Begrenzungen unseres Daseins

ad absurdum zu führen, indem sie eskapistische und fantastische Fluchten in Paralleluniversen inszenieren. So ist es bei Borges eine fast schon pataphysisch erscheinende Wissenschaftlichkeit, wie in seinen Ideen endloser und unteilbarer Welten in der *Bibliothek von Babel*. In Kafkas Novelle *Das Schloss* wiederum findet ein mühevoll Heranpirschen an ein Ziel statt, das im Moment der finalen Annäherung entzündet. Bei Flann O’Brien sind es seine parodistischen Spiele mit Konzepten von „wahrer“ Autorenschaft, die er etwa bei seinem Roman *At Swim Two Birds* konterkariert, in dem er sich ausschließlich der Charaktere und Motive vorhandener Erzählungen und Legenden bedient – damit zugleich Ideen künstlerischer Genialität und Authentizität ad absurdum führt. Die Unterhaltung findet in den jeweiligen Muttersprachen der Autoren statt, wodurch sich die im Titel angedeutete Legende des Turmbaus zu Babel in einem bürgerlichen Hinterzimmer auf amüsante Weise wiederholt. Da die Darsteller nur aus ihren eigenen Werken zitieren, entstehen während der Aufführung nur kurze, formale und gestische Momente der Übereinstimmung, bevor die Sprachen wieder in O’Kanes Zeit- und Klangskulptur endlosen Selbstzitierens versanden.

O’Kanes einstündiger Animationsfilm *Monument* (2009) schließlich startet mit einer Ansicht einer gigantischen Männerstatue, die im Zentrum einer menschenleeren Naturidylle steht. In einem Gewässer im Bildvordergrund spiegeln sich die Grundfesten der Statue, die vollständige Figur jedoch ist nicht zu sehen. Im zeitlichen Verlauf

der Animation wächst langsam ein Gerüst um die Statue. Nach dessen Fertigstellung beginnt die langsame Sedimentierung und Fragmentierung des nunmehr im inneren der Konstruktion befindlichen Monuments, parallel dazu verschwindet auch das Gerüst. In der Mitte des Filmes ist für einige Minuten eine Leerstelle unberührter Natur sichtbar, bevor sich der Prozess spiegelverkehrt wiederholt. Alles ist so wie zu Beginn. Die Spiegelung der Figur im Wasser aber bleibt statisch und von den Prozessen der Konstruktion und Dekonstruktion unberührt – sie zeigt in allen Phasen das gleiche verschwommene Motiv des Rumpfes der Statue. Damit wird das vermeintliche Trugbild zum einzig stabilen, zum einzig „wahren“ Moment im Gesamtszenario der Konstruktion und Dekonstruktion. Dahinter steckt eine tiefe Beschäftigung O’Kanes mit dem Akt des Malens, der, in seiner Darstellung bildnerischer Zeichen genau wie die Textsprache nur ein instrumentales System zum Verweis auf etwas ist, nie aber das Bedeutete selbst darstellt – Ceci n’est pas un monument, um Magritte zu zitieren. Was aber bedeutet das Spiegelbild? Als Vorbild für die Umriss des Monumentes diente David O’Kanes die Figur seines Vaters. Der Vater ist jene Instanz, die die Umriss der Selbstspiegelung für ein ganzes Leben formt: Dessen Ideen und Sichtweisen der Welt kann sich kein Mensch je entziehen, seien sie als Bilder auch zeitweilig völlig abwesend oder verschwunden. Zwar schaffen (künstlerische) Prozesse der Ab- und Umarbeitung von Welt zwischenzeitlich einen freien Blick, aber auch dieser ist stets von dahinter liegenden Motiven und Mustern konfiguriert.

Übertragen auf eine beschleunigte Kultur voller mächtiger Ideen, Stile und Zeichen scheint es unmöglich, dem bereits Gedachten, Vorhandenen und damit Präsenten auf irgendeine erdenkliche Weise zu entgehen. Sprichwörtlich gefangen im Netz aus Zitaten und deren Wiederholungen scheint für O’Kane derjenige künstlerische Weg am sinnvollsten, die ewigen, auf verschiedenen Ebenen stattfindenden Kämpfe zwischen Aneignung und Distanzierung schlichtweg anzuerkennen, indem er sie darstellt.

Die Bildwelten David O’Kanes sind Orte der „Hypnagogie“ – eine Bezeichnung derjenigen Grenzbereiche unserer Wahrnehmung, in dem sich die uns umgebende Realität nur noch in Fetzen und Fragmenten abbildet, als bildliche Spur aber noch vorhanden ist, und sich in bizarrer Weise mit unseren inneren Bewegungen vermengt. Auf einer zeitlich linearen Ebene beschreibt Marcel Proust zu Beginn seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* ausführlich den langsamen Weg in den Schlaf und seinen Durchgang durch eben solche Bewusstseinszustände. Die äußere Wirklichkeit verschmilzt mit dem sanften Fluss innerer Bilder und Motive. So stellt im Laufe der Zeit ein zunehmend unkontrollierbares Plateau unberechenbarer Bildsprachlichkeit – und Sprachbildlichkeit – her. Während der Ich-Erzähler bei Marcel Proust anschließend in einen tiefen Schlaf fällt, bleibt David O’Kane in genau jenen Momenten wach, die allegorisch für sein Dasein als Künstler selbst stehen könnten: In der Selbstbeobachtung vor dem Schnitt ausharrend, der eine Zuordnung und damit einen Tod bedeuten würde.



Ansicht:
Cloud Chamber und Monument, 2009 (pg.00)



Monument, 2009 (pg.00)

Interview with David O’Kane conducted by Francis McKee

10th January 2010



Jorge Luis Borges *Doppelgänger*, 2008 (pg.00)

Francis McKee: You have a very broad practice – photography, animation, film, painting and drawing. Can you comment on the relationship between these media in your work – did animation, for instance, grow out of drawing and painting? There is a constant to-and-fro movement between these media where for example a painting may become animated and circle back into painting again.

David O’Kane: The media have a symbiotic relationship. Working through one medium influences and affects the other. It is a kind of practical dialogue. I was already painting and drawing at a very early age, and the origins of my fascination with animation can be traced back to two important events that took place when I was about six years old. My eldest brother Eamon had done a course in animation in Derry and he brought back a video camera. He demonstrated how to make animation and helped all his younger siblings to make several short pieces. I was instantly addicted to the whole process. Animation is a strange alchemy that still surprises me. It is also very akin to a game and I still think

of the whole process in this way. Around the same time my father borrowed a video of Jan Švankmajer’s *Something of Alice (Neco z Alenky)*. I was completely enthralled by this film, and seeing it at such a young age had the most profound effect on me. It is an incredibly accurate portrayal of how a child experiences and negotiates with the bizarre phenomenon of reality. In that film there was no shielding from the terrifying, uncanny aspects of this reality like there are in many films made for children. This darkness has had a very deep resonance for me. So much so that the uncanny is now present in nearly every artwork I make, as an authentication of the alternate reality I am creating. I consider animation to be a distillation of real time, which hints at film’s fundamental deceptive illusion. These animated sequences are fractured thoughts or reflections on the paintings. It is a process of appropriation, authentication and destruction. The animated paintings, such as the *Doppelgänger* series, are influenced by William Kentridge’s short films, however Kentridge animates charcoal drawings that

leave a palimpsest history of every mark made on the paper. The way I animate my oil paintings actually achieves the opposite effect because it constantly erases its history. Animation enables me to go beyond the boundaries of painting, without negating painting itself. The paintings are no longer static; they move and become sculptural entities. After watching the animation the viewer's relationship with the physical object of the painting is fundamentally altered. The act of looking becomes infused with an uncanny undercurrent.

FMK: What role does absurdity play in your work? (I notice you wrote a dissertation on *Absurdity and the Game of Painting* discussing both Michaël Borremans and Neo Rauch).

DOK: Albert Camus wrote that the most absurd character is the creator. So I think absurdity is present in a variety of ways in the art and the daily practice of being an artist. For instance, I understand the uncanny as a subsidiary of the absurd that is tinged with fear. The very fact that making art is treated as a game (by myself and many other artists, such as Rauch or Borremans) highlights its absurdity. Essentially, what interests me is the presence of absurdity in the perspective of the viewer when they encounter the work. Although they can perceive an underlying logic and structure in the work they do not know the exact intention of the artist. So in effect they are in the absurd position of interpretation, where the range possibilities are made manifold as they are generated by their own imagination. In this moment of interpretation or

interaction a silent imperceptible exchange takes place that is saturated with absurdity, as images and ideas shift and mingle under the omnipotence of subjectivity.

FMK: There is a growing preoccupation in your work with figures such as Borges, Flann O'Brien and Kafka - all writers who play with ideas of the infinite, the circular and the labyrinthine - all thinkers interested in bending time... It seems that not only the ideas have importance in your work, but the presence of these writers too.

DOK: These concepts and writers have had an exponential fascination for me, particularly their ability to imbue fantastic surreal concepts with an everyday plausibility. I'm interested in the varied dimensions of temporality. There are vast differences in the stillness of the painting to the staccato movement of the animation or the apparent passage of time in reality. Condensing space and language temporally into a single discussion between these writers, as I did in *Babble*, was a way of formalizing the idea of how we unconsciously build something new from the multitude of influences we absorb. The film explores Roland Barthes theories about *The Death of the Author* and his postulation that literature and art are nothing but a spectrum of quotations.

O'Brien preceded Barthes hypothesis, stating, "The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required." (O'Brien, *At Swim Two Birds*, p 25, 1939)



Flann O'Brien Doppelgänger, 2008 (pg. 00)



Franz Kafka Doppelgänger, 2008 (pg.00)



Palabras, 2008 (pg.00)



Babble, 2008 (pg.00)



Kino, 2008 (pg. 00)

FMK: I'm interested in the emerging interest in theatre too. At times this is manifested as the Kino or cinema and at other times as the more traditional stage surrounded by theatre blacks. Is this the creation of a place beyond time (in *Babble* I think the protagonists debate their location, arguing for eternity, paradise or hell)?

DOK: Yes. They exist in eternity in a void of darkness in the recesses of the mind. It is quite literally a black box or chambre noire. Of course it is informed and influenced Samuel Beckett's work, such as *The Unnamable* or *Waiting for Godot*, hence the theatrical space.

FMK: How does the theatrical space you're creating relate to the basic issue of representation? In *Babble*, Flann O'Brien describes 'the whole monster procession of life ...as a sort of epiphenomenal magic lantern show, too dim, too dull, too intolerably indistinct... I am the shadow on the wall of the cave mentioned by Plato.' This takes us back to one of the founding statements on the nature of representation with Plato's *Cave*. Is the theatrical space surrounded by blacks a more contemporary version of this?

DOK: I actually made a short animation entitled *Kino*, which deals with Plato's *Allegory of the Cave* explicitly, but where the film projector replaces the fire in the casting of shadows. This reference is subtle in *Babble*. In effect the actors are merely shadows or vestiges of the identities of the writers they represent exactly as elucidated by Flann O'Brien. The theatrical space

communicates the distortion and illusion of any form of representation more honestly. The limits of understanding are hinted at through the structure of the conversation.

FMK: The focus on language in your most recent work and on the interaction of several languages (*Babble*) and the phenomenon of translation (*Palabras*). Is this another means of destabilizing a sense of self, as ideas and meaning move through various dialects? Another way of interrogating the accuracy or lack of it in representation?

DOK: *Babble* is structured as a verbal labyrinth that references that recurrent theme in all their literature. This is the precise reason why there are no subtitles. Although the conversation is complex and entirely coherent, to most viewers only one language is intelligible. The incomprehensibility of the other two languages highlights the fundamental musical beauty inherent in the structure and sound of each sentence. The film exposes the inherent confusions and limits to language. It emphasizes the fragility of self, or the illusion of self. *Babble* could be considered as a self-portrait generated from a multitude of extant appropriated material. A portrait built completely of influences, which have a particular resonance. *Babble* draws attention to the immortality of these writers through the infinite repetition and the consumption of their words.

FMK: Likewise it's possible to trace a persistent questioning of personal identity in the work, particularly the animation

and film work. At times, it seems as if the animation is employed as a means to destabilize the more settled identity in your portraits - of Beckett, Baudrillard, Borges and Wilde for instance.

DOK: I am interested in portraiture, not as a means of recording personality, but rather the opposite, the dissolution of personality through time and subjectivity. The people portrayed in the paintings are usually literary figures, who through the very act of writing have created a secondary persona running in tangent to the true personality but enduring for much longer. This series of installations take the form of stereoscopic mirror images each comprised of two oil paintings and one animation. The illusion of movement is created through the manipulation of wet oil paint until the painting becomes completely abstracted into a thick impasto. The animation highlights the fragility of the image and its constant metamorphosis through repeated viewing. It complicates the element of time in painting by merging it with the precepts of filmic time. This creates an interesting vacuum between movement and inertia, figuration and abstraction. I am especially interested in the idea of the doppelgänger because of its threat to the authenticity of the individual.¹ In a sense, within the animation, there are hundreds of paintings layered over one original, like layers of identity seemingly obliterating one another over time but remaining subtly present. The portraits are a kind of homage to the figures they portray, but they also play on the sheer remoteness of these artists

and their work. They are unknowable. The video literally reanimates the figures in a game of subjective projection, distorting and effacing the original image. I have taken this investigation of the failure of perception and representation further in the series of 24 paintings entitled, *Stills (Carol Anne)*, which I developed over the last three months during a residency at the British School at Rome. The illusion of movement created through the animation imbues the paintings with a sculptural quality that generates a spatial depth, making the succession of images appear three-dimensional. Therefore it is through the progression of time that the spatial element of the painting is revealed. I am interested in the failure inherent in any form of representation and the attempt to reconcile the discrepancies with a perceived reality. Again, the figure is shown represented in a void of darkness that links it more to a dream reality than any waking reality. I feel the difference between the animated video and the installation of paintings is similar to the contrast between a flat map of the world and a globe, in that, certain elements have been lost in translation so that other aspects can be distinguished with greater clarity. The linear display of the paintings inverts this inward gaze onto a single point. This transposes the reality depicted into a panoramic frieze, highlighting the impossibility of an overall view.

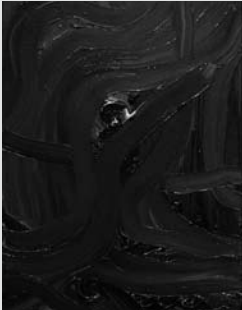
1. *Doppelgänger describes the sensation of having glimpsed oneself in peripheral vision, where there is no chance that it was a reflection. In some traditions seeing one's own doppelgänger is considered an omen of death.*



Installation View:
Stills (Carol Anne), 2009 (pg.00)

Interview mit David O’Kane geführt von Francis McKee

10. Januar 2010



Jorge Luis Borges Doppelgänger, 2008 (pg.00)



Francis McKee: Sie arbeiten sehr breit gefächert: Fotografie, Animation, Film, Malerei, Zeichnen. Können Sie etwas zum Verhältnis dieser Medien in Ihrem Werk sagen - ist zum Beispiel die Animation aus der Zeichnerei und Malerei heraus entstanden? Es gibt ein ständiges Hin und Her zwischen diesen Medien, so wird etwa ein Gemälde animiert, um dann doch wieder als Gemälde zu enden.

David O’Kane: Zwischen diesen Medien besteht ein symbiotisches Verhältnis. Wenn man mit einem Medium arbeitet, beeinflusst und betrifft es auch das andere. Es ist eine Art praktischer Dialog. Ich habe schon sehr früh zu malen und zu zeichnen begonnen, und meine Faszination für die Animation ist auf zwei wichtige Ereignisse im Alter von ungefähr sechs Jahren zurückzuführen. Mein großer Bruder Eamon hatte an einem Animationskurs in Derry teilgenommen und eine Videokamera mitgebracht. Er zeigte uns, wie man eine Animation vornimmt und half all seinen jüngeren Geschwistern dabei, eigene kurze Animationen zu

machen. Ich war von diesem Prozess sofort vollkommen eingenommen. Die Animation ist eine merkwürdige Art Alchemie, die mich noch immer überrascht. Sie steht auch dem Spiel sehr nah, was meine Einstellung zum Animationsprozess noch immer prägt. Etwa zu dieser Zeit hatte sich mein Vater den Film *Alice* von Jan Švankmajer (*Neco z Alenky*) ausgeliehen. Dieser Film fesselte mich total, und dadurch, dass ich ihn schon in so jungen Jahren sah, machte er einen umso größeren Eindruck auf mich. Der Film porträtiert außergewöhnlich zutreffend, wie ein Kind das seltsame Phänomen der Wirklichkeit erlebt und damit umgeht. Dieser Film versucht nicht, wie andere Filme für Kinder, furchterregende und unheimliche Aspekte der Realität zu verbergen. Das Düstere des Films hat mich tief geprägt. So sehr, dass das Unheimliche heute in beinahe jedem meiner Kunstwerke als Authentifizierung der von mir geschaffenen alternativen Wirklichkeit präsent ist. Für mich ist die Animation eine Destillierung der Echtzeit, was auch auf die grundsätzlich trügerische Illusion des Films verweist.

Diese animierten Sequenzen sind Fragmente von Gedanken und Reflektionen zu den Gemälden. Es ist ein Prozess der Aneignung, Authentifizierung und Zerstörung. Die animierten Bilder, wie etwa die *Doppelgänger-Reihe*, sind durch die Kurzfilme von William Kentridge beeinflusst, der allerdings Kohlezeichnungen animierte, bei denen jedes Zeichen eine palimpsestartige Spur auf dem Papier hinterlässt. Ich erziele bei der Animation meiner Ölgemälde den gegenteiligen Effekt, denn ich lösche die Geschichte ständig aus. Die Animation ermöglicht es mir, über die Grenzen der Malerei hinauszugehen, ohne mich von ihr abwenden zu müssen. Die Bilder sind nicht mehr statisch; sie bewegen sich und werden zu skulpturartigen Gebilden. Das Betrachten der Animation verändert das Verhältnis des Zuschauers zum Gemälde als physikalisches Objekt grundlegend. Das Betrachten wird mit einem unheimlichen Unterton unterlegt.

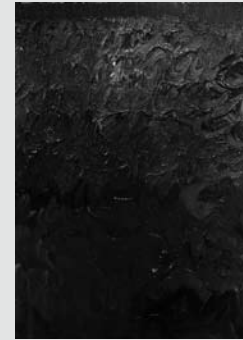
FMK: Welche Rolle spielt das Absurde in Ihrem Werk? (Ich sehe, Sie haben Ihre Abschlussarbeit über das Thema *Absurdität und das Spiel der Malerei* geschrieben und dabei Michaël Borremans und Neo Rauch besprochen.)

DOK: Albert Camus hat geschrieben, dass der absurdeste Charakter der Erschaffer ist. Ich denke, dass das Absurde auf vielerlei Weise in der Kunst und in der täglichen Arbeit eines Künstlers präsent ist. Für mich ist beispielsweise das Unheimliche eine Unterart des Absurden mit einer Spur von Angst. Die Tatsache, dass das Schaffen von Kunst selbst als Spiel aufgefasst wird

(von mir und vielen anderen Künstlern, wie beispielsweise Rauch oder Borremans) hebt das Absurde an ihr noch hervor. Mein Hauptinteresse liegt darin, inwiefern das Absurde im Blick des Betrachters auf ein Kunstwerk vorhanden ist. Zwar kann der Betrachter eine zugrunde liegende Logik und Struktur eines Werks wahrnehmen, die tatsächliche Intention des Künstlers kennt er jedoch nicht. So befindet sich der Betrachter in der absurden Position, eine Interpretation vorzunehmen, wobei durch dessen eigene Vorstellungskraft eine Vielfalt von Möglichkeiten erzeugt wird. In diesem Moment der Interpretation oder Interaktion findet ein stiller, nicht wahrnehmbarer Austausch statt, der voller Absurdität steckt, da sich Bilder und Gedanken in der allmächtigen Subjektivität verschieben und vermengen.

FMK: Sie beschäftigen sich in Ihrem Werk zunehmend mit Figuren wie Borges, Flann O'Brien und Kafka - allesamt Schriftsteller, die mit Konzepten der Unendlichkeit, des Zirkulären und des Labyrinths spielen - allesamt Denker, die die Zeit verstellen wollen... Es scheint, als seien nicht nur diese Konzepte in Ihrem Werk von Bedeutung, sondern auch die Präsenz dieser Schriftsteller.

DOK: Diese Konzepte und Schriftsteller haben mich immer mehr fasziniert, insbesondere in Bezug auf ihre Fähigkeiten, fantastische surreale Konzepte mit einer alltäglichen Plausibilität zu durchtränken. Ich interessiere mich für die verschiedenen Dimensionen von Temporalität. Es bestehen



Flann O'Brien Doppelgänger, 2008 (pg. 00)



Franz Kafka Doppelgänger, 2008 (pg.00)



Babble, 2008 (pg.00)

enorme Unterschiede zwischen der Stille des Gemäldes und den staccatoartigen Bewegungen der Animation oder dem scheinbaren Vergehen der Zeit in der Realität. Durch das vorübergehende Verdichten von Raum und Sprache in einer einzigen Diskussion zwischen diesen Schriftstellern, so wie ich es in Babble getan habe, konnte ich der Idee Form verleihen, dass wir unbewusst etwas Neues aus der Vielzahl der auf uns einströmenden Einflüsse aufbauen. Der Film setzt sich mit Roland Barthes Theorie vom *Tod des Autors* und seiner These, dass Literatur und Kunst nur ein Spektrum von Zitaten sind, auseinander.

O'Brien hat der Aussage Roland Barthes vorausgegangen: "The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required." (O'Brien, At Swim Two Birds, p 25, 1939)

FMK: Ich interessiere mich auch für das aufkommende Interesse am Theater. Dies wird von Zeit zu Zeit in Kino oder auch an der eher traditionellen, schwarz umrandeten Bühne deutlich. Wird hier ein Raum jenseits der Zeit geschaffen (in Babble diskutieren die Protagonisten über den Ort, an dem sie sich befinden, die Ewigkeit, das Paradies oder die Hölle)?

DOK: Ja. Sie existieren in einer dunklen Leere in einem verborgenen Winkel des Geistes. Es ist tatsächlich eine Black Box oder ein *chambre noir*. Dies ist selbstverständlich auf Werke von Samuel Beckett, wie *Der Namenlose*

oder *Warten auf Godot*, zurückzuführen; daher auch der theatralische Raum.

FMK: In welchem Zusammenhang steht der von Ihnen geschaffene theatralische Raum zum Grundthema der Repräsentation? In *Babble* beschreibt Flann O'Brien den „ganzen monsterhaften Zug des Lebens ... wie eine Art epiphänomenales Schattenspiel, zu dunkel, zu stumpfsinnig, zu unerträglich verschwommen... Ich bin der Schatten an der Wand in Platons Höhle.“ Dies führt uns zu einer der Grundaussagen bezüglich des Wesens der Repräsentation in Platons *Höhle*. Ist der theatralische, von Schwarz umgebene Raum eine zeitgenössische Version davon?

DOK: Ich habe eine kurze Animation, *Kino*, gemacht, die sich explizit mit Platons *Höhlengleichnis* befasst, bei der der Filmprojektor das Feuer zum Werfen der Schatten ersetzt. Dieser Bezug ist in *Babble* subtiler gehalten. Die Schauspieler sind tatsächlich nur Schatten oder Überreste der Identitäten der Schriftsteller, die sie darstellen, ganz genau wie Flann O'Brien erklärt. Der theatralische Raum vermittelt die Verzerrung und die Illusion einer jeden Form der Repräsentation auf ehrlichere Weise. Die Grenzen der Verständigung werden durch die Struktur der Konversation angedeutet.

FMK: Das Augenmerk liegt in Ihren neuesten Arbeiten auf der Sprache und dem Zusammenspiel verschiedener Sprachen (*Babble*) sowie auf dem Phänomen der Übersetzung (Palabras). Ist dies ein weiteres



Palabras, 2008 (pg.00)

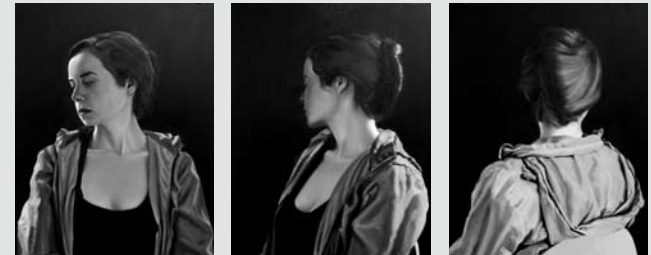
Mittel, um am Sinn für das Selbst zu rütteln, da sich Gedanken und Bedeutungen in verschiedenen Dialekten verschieben? Ein weitere Möglichkeit, zu untersuchen, wie zutreffend die Repräsentation ist?

DOK: *Babble* ist als verbales Labyrinth strukturiert, eine Anspielung auf dieses in ihrer gesamten Literatur immer wiederkehrende Thema. Dies ist der Grund dafür, dass es keine Untertitel gibt. Zwar ist das Gespräch vollkommen kohärent und komplex, doch verstehen die meisten Zuschauer nur eine der Sprachen. Die Unverständlichkeit der anderen beiden Sprachen unterstreicht die musikalische Schönheit, die in der Struktur und dem Klang eines jeden Satzes liegt. Der Film legt die ihr innewohnenden Verwirrungen und die Grenzen der Sprache offen. Er betont die Zerbrechlichkeit des Selbst, oder die Illusion des Selbst. Man könnte *Babble* als Selbstporträt betrachten, das aus einer Vielfalt vorhandenen und angeeigneten Materials erzeugt wurde. Ein Porträt, das vollständig aus Einflüssen von besonderer Resonanz geschaffen wurde. *Babble* lenkt die Aufmerksamkeit auf die Unsterblichkeit dieser Schriftsteller durch die endlose Wiederholung und den Gebrauch ihrer Wörter.

FMK: Ebenso kann man ein ständiges Infragestellen der persönlichen Identität erkennen, insbesondere in den Animations- und Filmarbeiten. Manchmal scheint es, als würde die Animation als Mittel zur Destabilisierung der gesetzteren Identitäten in Ihren

Porträts – Beckett, Baudrillard, Borges und Wilde beispielsweise – verwendet.

DOK: Ich interessiere mich für die Porträtmalerei, jedoch nicht als Mittel zum Festhalten einer Persönlichkeit, sondern im Gegenteil, zur Auflösung von Persönlichkeit durch Zeit und Subjektivität. Die in den Gemälden porträtierten Menschen sind meist literarische Persönlichkeiten, die durch den Akt des Schreibens einen zweiten Charakter geschaffen haben, der zusätzlich zur wahren Persönlichkeit existiert, aber viel länger fortbesteht. Diese Installationen haben die Form von stereoskopischen Spiegelbildern und bestehen aus jeweils zwei Ölgemälden und einer Animation. Die Illusion von Bewegung entsteht durch die Manipulation von feuchter Ölfarbe, bis das Gemälde in einem dicken Impasto vollkommen abstrahiert wird. Durch das wiederholte Sehen betont die Animation die Fragilität des Bildes und dessen ständige Metamorphose. Das Element der Zeit beim Malen wird dadurch thematisiert, dass die Malerei mit den Regeln der filmischen Zeit vereint wird. So entsteht ein interessantes Vakuum zwischen Bewegung und Stillstand, Verbildlichung und Abstraktion. Für den Doppelgänger-Gedanken interessiere ich mich besonders, weil er eine Bedrohung für die Authentizität des Individuums darstellt. In der Animation liegen gewissermaßen mehrere hundert Gemälde schichtartig über einem Original, so wie verschiedene Ebenen der Identität, die sich gegenseitig überdecken, dennoch auf subtile Weise präsent bleiben. Die Porträts sind eine Art Hommage an die Porträtierten, gleichzeitig



Stills (Carol Anne), 6 von 24, 2009 (pg.00)



spielen sie aber mit der Distanz zu den Künstlern und ihrer Arbeit. Es ist unmöglich, sie tatsächlich zu kennen. Das Video reanimiert die Figuren und spielt dabei mit einer subjektiven Projektion, wobei das Originalbild entstellt und ausgelöscht wird. Diese Überlegungen zur gescheiterten Wahrnehmung und Repräsentation habe ich in einer Reihe von 24 Gemälden mit dem Titel *Stills (Carol Anne)* weitergeführt. Die Reihe entstand in den letzten drei Monaten eines Aufenthalts an der British School at Rome. Die durch die Animation erzeugte Illusion der Bewegung verleiht den Gemälden eine skulpturhafte Qualität und somit eine räumliche Tiefe, die Aufeinanderfolge der Bilder erscheint dreidimensional. Das räumliche Element des Gemäldes wird also durch das Voranschreiten der Zeit sichtbar gemacht. Ich interessiere mich für das Scheitern, das einer jeden Form der Darstellung innewohnt, sowie den Versuch, diese Diskrepanzen mit einer vorgestellten Wirklichkeit zu versöhnen. Auch hier wird die Figur in einer dunklen Leere dargestellt, die sie eher mit einer Traumwirklichkeit als mit einer wachen Wirklichkeit in Verbindung bringt. Für mich ist der Unterschied zwischen einem Animationsvideo und der Installation der Gemälde mit dem Gegensatz zwischen einer flachen Weltkarte und einem Globus insofern vergleichbar, als dass bei der Übertragung einige Elemente verloren gehen, um wiederum andere deutlicher herausstellen zu können. Die lineare Anordnung der Gemälde lenkt diesen nach innen gerichteten Blick auf

einen einzelnen Punkt um. Dabei wird die Wirklichkeit als panoramischer Fries dargestellt und die Unmöglichkeit eines Gesamtblicks herausgestellt.

Film

Babble	oo
The Academic of no Academy	oo
Palabras	oo





Babble
Film, 2008
30 minutes 44 seconds
Production stills



Babble

Filmed at the Regional Cultural Centre,
Letterkenny, Donegal, Ireland

Franz Kafka: Sascha Tschorn
Jorge Luis Borges: Oscar Hernandez Rodriguez
Flann O'Brien: Myles Breen

Production Assistant: Jude Gilmartin





Babble

Running time 30mins 44 seconds
Excerpt from the script

Flann O'Brien
Jorge Luis Borges
Franz Kafka

(FOB) ...my presence here is a 'phenomenon' so completely outside and beyond the planes of existence which human thought is able to hypothesize into the structure of the universe that - considered in 'relation' to that presence - the whole monster procession of life can only be understood as a sort of epiphenomenal magic lantern show, too dim, too dull, too intolerably indistinct to amuse even the most backward, the most barbarous, of infants.¹

(JLB) ...but long ago the Greeks knew that we are the shadows of a dream.²

(JLB) ...pero ya los griegos sabian que somos las sombras de un sueño.³

(FOB) That is the picture. I am the shadow on the wall of the cave mentioned by Plato. I am the second one from the left in the grey frock and dundrearies. My wish is that I should not be disturbed. Please do not speak to me. I appear, perhaps, to make requests, to ask

favours, to issue commands? This is a misunderstanding, I ask for nothing. These be the merest of ghost imperatives - they are the expression not of the gross, unsublimated, merely human will, but of wisdom, humility, holiness, greatness, the projection temporally of qualities unfamiliar even to the dead and the unborn. (I have, I warn you, been both and speak on this difficult matter with authority.)⁴

(FK) And now that you are here, make yourself comfortable... You can trust me entirely. Just make yourself at home and don't be afraid. I won't compel you either to stay or to go away. Do I have to tell you that? Do you know me so little?⁵

(FK) Und jetzt machen Sie es sich nur behaglich, wenn Sie schon einmal da sind... Vertrauen Sie mir voellig. Machen Sie sich nur breit ohne Angst. Ich werde Sie weder zum Hierbleiben zwingen, noch zum Weggehn. Muss ich das erst sagen? Kennen Sie mich so schlecht?⁶

[.....]

But, look here I'm so pleased that you have come at last. I say 'at last' because it's already quite late. I can't understand why you've come so late.⁷

(FK) Aber ich bitte Sie. Ich bin ja so froh, dass Sie endlich hier sind. Ich sage 'endlich' weil es schon so spaet ist. Es ist mir unbegreiflich, warum Sie so spaet gekommen sind.⁸

(JLB) This has occurred once, and will occur again... These words I have spoken many times.⁹

(JLB) Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir... Esto lo dije muchas veces.¹⁰

(FOB) Are - are we in eternity yet?¹¹

(FK) One was astonished at how easily he went the way of the eternity...¹²

(FK) Einer staunte darüber, wie leicht er den Weg der Ewigkeit ging...¹³

(JLB) We are not in paradise...¹⁴

(JLB) No estamos en el Paraíso...¹⁵

"You don't even know that?"¹⁶

(FK) Sie wissen auch das nicht?¹⁷

(FK) Because of the impatience they have been expelled from the paradise, because of the casualness they do not return. Maybe,

however, there is only one main sin: the impatience. Because of the impatience they have been expelled, because of the impatience they do not return.¹⁸

(FK) Wegen der Ungeduld sind sie aus dem Paradiese vertrieben worden, wegen der Lässigkeit kehren sie nicht zurück. Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld. Wegen der Ungeduld sind sie vertrieben worden, wegen der Ungeduld kehren sie nicht zurück.¹⁹

(JLB) Where are we, then, if not in paradise? ...Do you believe that the deity is able to create a place that is not paradise? Do you believe that the Fall is something other than not realizing that we are in paradise.²⁰

(JLB) En qué otro sitio estamos? Crees que la divinidad puede crear un sitio que no sea el Paraíso? Crees que la Caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?²¹

(FK) If that what should have been destroyed in the paradise was destroyable, it was not vital; if it was indestructible, however, we live in a wrong belief.²²

(FK) Wenn das, was im Paradies zerstört worden sein soll, zerstörbar war, dann war es nicht entscheidend; war es aber unzerstörbar, dann leben wir in einem falschen Glauben.²³

> Pause <

(JLB) How strange. All this is like a dream.²⁴

1 (137, At War)

2 (59, The Other Death, The Aleph)

3 (90, La otra muerte, El Aleph)

4 (137, At War)

5 (392, Unhappiness, The complete short stories)

6 (1089, Unglueklichsein, Das Werk)

7 (392, Unhappiness, The complete short stories)

8 (1089, Unglueklichsein, Das Werk)

9 (29, The Theologians, The Aleph)

10 (45-46, Los teólogos, El Aleph)

11 (134, The Third Policeman)

12

13

14 (119, The Rose of Paracelsus, The Book of Sand)

15 (<http://webs.ono.com/libroteca/rosaparacelso.htm>)

16 (In the Penal Colony)

17 (1182, In der Strafkolonie, Das Werk)

18

19 (http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Aphorismen?k=Betrachtungen+%FCber+S%FCnde%2C+Leid%2C+Hoffnung+und+den+wahren+Weg)

20 (119, The Rose of Paracelsus, The Book of Sand)

21 (<http://webs.ono.com/libroteca/rosaparacelso.htm>)

22

23 (http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Aphorismen?k=Betrachtungen+%FCber+S%FCnde%2C+Leid%2C+Hoffnung+und+den+wahren+Weg)

24 (48, The Encounter, Brodies Report)

(JLB) Qué raro. Todo esto es como un sueño.²⁵

(FK) I don't understand. D'you have bad dreams?²⁶

Das verstehe ich nicht. Hast du schwere Träume?²⁷

(FK) No dreams - don't sleep.²⁸

Keine Träume - schlafe ja keine Nacht.²⁹

(JLB) Sleeping, as we all know, is the most secret thing we do.³⁰

Some people believe it is only an eclipse of wakefulness; others, a more complex state which embraces at once yesterday, the present, and tomorrow; still others see it as an uninterrupted series of dreams.³¹

(JLB) Dormir, según se sabe, es el más secreto de nuestros actos.³²

Para algunos no es otra cosa que un eclipse de la vigilia; para otros, un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana; para otros, una no interrumpida serie de sueños.³³

(FOB) When a man sleeps, he is steeped and lost in a limp toneless happiness: awake he is restless, tortured by his body and the illusion of existence. Why have men spent centuries seeking to overcome the awakened body?³⁴

If this morning and this encounter are

dreams... then each of us does have to think that he alone is the dreamer. Perhaps our dream will end, perhaps it won't. Meanwhile, our clear obligation is to accept the dream, as we have accepted the universe and our having been brought into it and the fact that we see with our eyes and that we breathe.³⁵

Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.³⁶

(FK) So it seems.³⁷

(FK) So scheint es.³⁸

But what if the dream should last?³⁹

Y si el sueño durara?⁴⁰

> Pause < Borges considers this idea.

(JLB) Don't you realize that the first thing to find out is whether there is only one man dreaming, or two men dreaming each other.⁴¹

No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan.⁴²

> Pause < O'Brien coughs into the silence.

(FOB) Have you read Kafka? (pronounced Kafker.)⁴³

25 (46, *El encuentro, El informe de Brodie*)

26 (208, *The Warden of the Tomb, The Complete Short Stories*)

27 (*Der Gruftwächter, www.digibib.org*)

28 (208, *The Warden of the Tomb, The Complete Short Stories*)

29 (*Der Gruftwächter, www.digibib.org*)

30

31 (61, *The Elderly Lady, Brodies Report*)

32

33 (64, *La señora mayor, El informe de Brodie*)

34 (98, *At Swim Two Birds*)

35 (5, *The Other, The Book of Sand*)

36 (5, *El otro, El libro de arena*)

37 (206, *The Warden of the Tomb, The Complete Short Stories*)

38 (*Der Gruftwächter, www.digibib.org*)

39 (5, *The Other, The Book of Sand*)

40 (5, *El otro, El libro de arena*)

41 (101, August 25 1983, *The Book of Sand*)

42 (<http://sololiteratura.com/bor/borveintitres.htm>)

43 (39, *At War*)

But, look here I'm so pleased that you have come at last. I say 'at last' because it's already quite late. I can't understand why you've come so late.⁷

(FK) Aber ich bitte Sie. Ich bin ja so froh, dass Sie endlich hier sind. Ich sage 'endlich' weil es schon so spaet ist. Es ist mir unbegreiflich, warum Sie so spaet gekommen sind.⁸

(JLB) This has occurred once, and will occur again... These words I have spoken many times.⁹

(JLB) Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir... Esto lo dije muchas veces.¹⁰

(FOB) Are - are we in eternity yet?¹¹

(FK) One was astonished at how easily he went the way of the eternity...¹²

(FK) Einer staunte darüber, wie leicht er den Weg der Ewigkeit ging...¹³

(JLB) We are not in paradise...¹⁴

(JLB) No estamos en el Paraíso...¹⁵

"You don't even know that?"¹⁶

(FK) Sie wissen auch das nicht?¹⁷

(FK) Because of the impatience they have been expelled from the paradise, because of the casualness they do not return. Maybe, however, there is only one main sin: the impatience. Because of the impatience they

have been expelled, because of the impatience they do not return.¹⁸

(FK) Wegen der Ungeduld sind sie aus dem Paradiese vertrieben worden, wegen der Lässigkeit kehren sie nicht zurück. Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld. Wegen der Ungeduld sind sie vertrieben worden, wegen der Ungeduld kehren sie nicht zurück.¹⁹

(JLB) Where are we, then, if not in paradise? ...Do you believe that the deity is able to create a place that is not paradise? Do you believe that the Fall is something other than not realizing that we are in paradise.²⁰

(JLB) En qué otro sitio estamos? Crees que la divinidad puede crear un sitio que no sea el Paraíso? Crees que la Caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?²¹

(FK) If that what should have been destroyed in the paradise was destroyable, it was not vital; if it was indestructible, however, we live in a wrong belief.²²

(FK) Wenn das, was im Paradies zerstört worden sein soll, zerstörbar war, dann war es nicht entscheidend; war es aber unzerstörbar, dann leben wir in einem falschen Glauben.²³

> Pause <

(JLB) How strange. All this is like a dream.²⁴

(JLB) Qué raro. Todo esto es como un sueño.²⁵

- 1 (137, At War)
- 2 (59, The Other Death, The Aleph)
- 3 (90, La otra muerte, El Aleph)
- 4 (137, At War)
- 5 (392, Unhappiness, The complete short stories)
- 6 (1089, Unglueklichsein, Das Werk)
- 7 (392, Unhappiness, The complete short stories)
- 8 (1089, Unglueklichsein, Das Werk)
- 9 (29, The Theologians, The Aleph)
- 10 (45-46, Los teólogos, El Aleph)
- 11 (134, The Third Policeman)
- 12
- 13
- 14 (119, The Rose of Paracelsus, The Book of Sand)
- 15 (<http://webs.ono.com/libroteca/rosaparacelso.htm>)
- 16 (In the Penal Colony)
- 17 (1182, In der Strafkolonie, Das Werk)
- 18
- 19 (http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Aphorismen?k=Betrachtungen+%FCber+S%FCnde%2C+Leid%2C+Hoffnung+und+den+wahren+Weg)
- 20 (119, The Rose of Paracelsus, The Book of Sand)
- 21 (<http://webs.ono.com/libroteca/rosaparacelso.htm>)
- 22
- 23 (http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Aphorismen?k=Betrachtungen+%FCber+S%FCnde%2C+Leid%2C+Hoffnung+und+den+wahren+Weg)
- 24 (48, The Encounter, Brodies Report)
- 25 (46, El encuentro, El informe de Brodie)

(FK) I don't understand. D'you have bad dreams?²⁶

Das verstehe ich nicht. Hast du schwere Träume?²⁷

(FK) No dreams - don't sleep.²⁸

Keine Träume - schlafe ja keine Nacht.²⁹

(JLB) Sleeping, as we all know, is the most secret thing we do.³⁰

Some people believe it is only an eclipse of wakefulness; others, a more complex state which embraces at once yesterday, the present, and tomorrow; still others see it as an uninterrupted series of dreams.³¹

(JLB) Dormir, según se sabe, es el más secreto de nuestros actos.³²

Para algunos no es otra cosa que un eclipse de la vigilia; para otros, un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana; para otros, una no interrumpida serie de sueños.³³

(FOB) When a man sleeps, he is steeped and lost in a limp toneless happiness: awake he is restless, tortured by his body and the illusion of existence. Why have men spent centuries seeking to overcome the awakened body?³⁴

If this morning and this encounter are dreams...then each of us does have to think that he alone is the dreamer. Perhaps our dream will end, perhaps it won't. Meanwhile,

our clear obligation is to accept the dream, as we have accepted the universe and our having been brought into it and the fact that we see with our eyes and that we breathe.³⁵

Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.³⁶

(FK) So it seems.³⁷

(FK) So scheint es.³⁸

But what if the dream should last?³⁹

Y si el sueño durara?⁴⁰

> Pause < Borges considers this idea.

(JLB) Don't you realize that the first thing to find out is whether there is only one man dreaming, or two men dreaming each other.⁴¹

No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan.⁴²

> Pause < O'Brien coughs into the silence.

(FOB) Have you read Kafka? (pronounced Kafker.)⁴³

(FOB) I fancy I met him in Berlin.⁴⁴

(JLB) I once premeditated making

26 (208, *The Warden of the Tomb*, *The Complete Short Stories*)
27 (*Der Gruftwächter*, www.digibib.org)
28 (208, *The Warden of the Tomb*, *The Complete Short Stories*)
29 (*Der Gruftwächter*, www.digibib.org)
30
31 (61, *The Elderly Lady*, *Brodies Report*)
32
33 (64, *La señora mayor*, *El informe de Brodie*)
34 (98, *At Swim Two Birds*)
35 (5, *The Other*, *The Book of Sand*)
36 (5, *El otro*, *El libro de arena*)
37 (206, *The Warden of the Tomb*, *The Complete Short Stories*)
38 (*Der Gruftwächter*, www.digibib.org)
39 (5, *The Other*, *The Book of Sand*)
40 (5, *El otro*, *El libro de arena*)
41 (101, August 25 1983, *The Book of Sand*)
42 (<http://sololiteratura.com/bor/borveintitres.htm>)
43 (39, *At War*)
44 (99, *At Swim Two Birds*)

(FOB) I fancy I met him in Berlin.⁴⁴

(JLB) I once premeditated making a study of Kafka's precursors. At first I had considered him to be as singular as the phoenix of rhetorical praise; after frequenting his pages a bit, I came to think I could recognize his voice, or his practices, in texts from diverse literatures and periods.⁴⁵

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas.⁴⁶

(FK) I write differently from the way I speak, I speak differently from the way I think, I think differently from the way I should think - and so it goes on into the darkest depths of infinit.⁴⁷

(FK) Ich schreibe anders als ich rede, ich rede anders als ich denke, ich denke anders als ichdenken soll und geht es weiter bis ins tiefste Dunkel.⁴⁸

(JLB) I live upon texts, and I get quite hopelessly muddled; in you, however, the fascinating past quite literally lives.⁴⁹

(JLB) Yo me nutro de textos y me trabuco; en usted vive el interesante pasado.⁵⁰

(FOB) D'you like his work? (how intense are those velvet eyes!)⁵¹

(JLB) The fact is, I am unique. I am not

interested in what a man can publish abroad to other men; like a philosopher, I think that nothing can be communicated by the art of writing... I have never grasped for long the difference between one letter and another.⁵²

(JLB) El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura... jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra.⁵³

(FOB) I'm not terribly surprised, really. Kafka is too sweet and tenuous for you, I'm sure. He somehow lacks that tough metaphysical quality that is so typically Irish.⁵⁴

(JLB) The Irish have always been famous for being the iconoclasts of the British Isles. Less sensitive to verbal decorum than their detested Lords, Less inclined to pour their eyes upon the smooth moon or to decipher the impermanence of rivers in long free-verse laments, they made deep incursions into the territory of English letters, pruning all rhetorical exuberance with frank impiety.⁵⁵

(JLB) Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura de Inglaterra. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embotar su mirada en la lisura de la luna y a descifrar en largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron hondas incursiones en las letras inglesas, talando toda exuberancia retórica con desengañada impiedad.⁵⁶

44 (99, *At Swim Two Birds*)

45 (234, *Kafka and his Precursors, Labyrinths*)

46 (<http://www.galeon.com/kafka/borges2.htm>)

47 (Letter to Ottla, July 10, 1914)

48 (1100, *Brief an Ottla, Die Briefe*)

49 (79, *Guayaquil, Brodie's Report*)

50 (91, *Guayaquil, El informe de Brodie*)

51 (39, *At War*)

52 (52, *The House of Asterion, The Aleph*)

53 (78, *La Casa de Asterión, El Aleph*)

54 (39, *At War*)

55 (12, *Joyce's Ulysses, The Total Library*)

56 (23, *El "Ulises" de Joyce, Inquisiciones*)

(FOB) Our native language is the best language in the world and better than any other language ever spoken by that wayward biped, man.

...the Spanish majestic but fulsome running too much on the 'O'...⁵⁷

[.....]

(FOB) This is a high-class literary discussion.⁵⁸

(JLB) Words, words, words taken out of place and mutilated, words from other men – those were the alms left him by the hours and centuries.⁵⁹

(JLB) Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.⁶⁰

(FOB) The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should largely be a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before – usually said much better. A wealth of references to existing works would acquaint the reader instantaneously with the nature of each character...⁶¹

(JLB) Is that a quotation?⁶²

Of Course. There is nothing but quotations

left for us. Our language is a system of quotations.⁶³

(JLB) Se trata de una cita?⁶⁴
Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.⁶⁵

(JLB) The silence was hostile, and virtually perfect...⁶⁶

(JLB) El silencio era hostil y casi perfecto...⁶⁷

(FK) That's my opinion, too.⁶⁸

Das ist auch meine Ansicht.⁶⁹

57 (95, *At War*)

58 (44, *At War*)

59 (19, *The immortal, The Aleph*)

60 (31, *El inmortal, El Aleph*)

61 (25, *At Swim Two Birds*)

62

63 (69, *A Weary Mans Utopia, The Book of Sand*)

64

65 (102, *El Libro de Arena*)

66 (8, *The immortal, The Aleph*)

67 (15, *El inmortal, El Aleph*)

68 (206, *The Warden of the Tomb,*

The Complete Short Stories)

69 (*Der Gruftwächter, www.digibib.org*)



The Academic of no Academy
Film, 2010
30 minutes 17 seconds
Production stills

Christopher Smith
Jacopo Benci





The Academic of no Academy
Film, 2010
30 minutes 17 seconds
Production stills



The Academic of no Academy
Film, 2010
30 minutes 17 seconds
Production stills

Hilary Gatti
Ingrid Rowland





Palabras
Film, 2008
18 minutes 19 seconds
Production stills

Palabras

*Filmed at the Regional Cultural Centre,
Letterkenny, Donegal, Ireland*

*Jorge Luis Borges and his Doppelgänger:
Oscar Hernandez Rodriguez*

Production Assistant: Jude Gilmartin







Palabras

Running time 18mins 19 seconds

Excerpt from the script

Jorge Luis Borges
His Doppelgänger

(JLB) Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.

Francis Bacon¹

(D) How odd... we are two yet we are one. But then nothing is odd in dreams.²

Qué raro -decía- somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños.

(JLB) Then... all this is a dream?³

Entonces, ¿todo esto es un sueño?

(D) It is, I am sure, my last dream.⁴

You however shall have much to dream, before you come to this night.

Es, estoy seguro, mi último sueño.
Vos tendrás mucho que soñar, sin embargo, antes de llegar a esta noche.

(JLB) All I dream about now is dead men.⁵

Ya no sueño más que con muertos.

(D) Maybe I'm not cut out to be dead, but this place and this conversation seem like a dream to me, and not a dream that I am dreaming, either. More like a dream dreamed by somebody else, somebody that's not born yet.⁶

Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.

(JLB) And if he let off dreaming about you...

Through the Looking Glass⁷

(D) Your name is Jorge Luis Borges. I too am Jorge Luis Borges.

Usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges.

(JLB) What dreadful bondage, the bondage of my face-or one of my former faces. Its odious fate makes me odious as well...⁸

...like David, who sits in judgement on a stranger and sentences him to death, and then hears the revelation: Thou art that man.⁹

Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también...

... a David que juzga a un desconocida y lo condena a muerte y oye después la revelación: Tú eres aquel hombre.

(D) ...at any moment I may fade into that which is unknown to me, and still I dream these dreams of my double...that tiresome subject I got from Stevenson and mirrors.¹⁰

En cualquier momento puedo morir, puedo perderme en lo que no sé y sigo soñando con el doble. El fatigado tema que me dieron los espejos y Stevenson.

(JLB) ...mirrors have something monstrous about them... mirrors and copulation are abominable, because they increase the number of me¹¹

...los espejos tienen algo monstruoso... los espejos y la copula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

(D) Oh destiny of Borges... to have grown old in so many mirrors...to have seen

things that men see, death, the sluggish dawn, the plains, and the delicate stars, and to have seen nothing, or almost nothing...Oh destiny of Borges, perhaps no stranger than your own.¹²

Oh destino el de Borges... haber envejecido en tantos espejos... haber visto las cosas que ven los hombres, c... la muerte, el torpe amanecer, la llanura... y las delicadas estrellas... y no haber visto nada o casi nada... Oh destino de Borges... tal vez no más extraño que el tuyo.

(JLB) The least things in the universe must be secret mirrors to the greatest. ¹³

...las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de los mayores.

(D) The Pleasures of this world would be the torments of Hell, seen backwards, in a mirror.¹⁴

Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos al revés, en un espejo.

(JLB) That's why I'm here¹⁵

Por eso estoy aquí.

(D) Here? We've always been here.¹⁶

¿Aquí? Siempre estamos aquí.

1 (7, *El inmortal*, *El Aleph*)
3 (*August 25*, 1983)
5 (*Brodies report*, 60)
7 (*Labyrinths*, 72)
8 (*Covered mirrors*, *Aleph* 147)
9 (*68*, *Deutsches Requiem*, *The Aleph*)
11 (*Labyrinths*, 27)
13 (*Labyrinths*, 244)
15 (*August 25*, 1983)

2 (*August 25*, 1983)
4 (*August 25*, 1983)
6 (*The Aleph*, 156)
10 (*August 25*, 1983)
12 (*Labyrinths*, 287)
14 (*Labyrinths*, 246)
16 (*August 25*, 1983)

Animation

Forest -Jorge Luis Borges	00
Jean Baudrillard Doppelgänger	00
Edgar Allan Poe Doppelgänger	00
Joanna Doppelgänger	00
Gaseous Exchange	00
Blackboard	00
Samuel Beckett Doppelgänger	00
Monument	00
Defragmented Thoughts	00



Forest (Jorge Luis Borges)
Animated video, 2009
Edition of 3 + artist's proof
Oil on linen, 70 x 50 cm





Jean Baudrillard Doppelgänger

Animated video, 2009

Edition of 3 + artist's proof

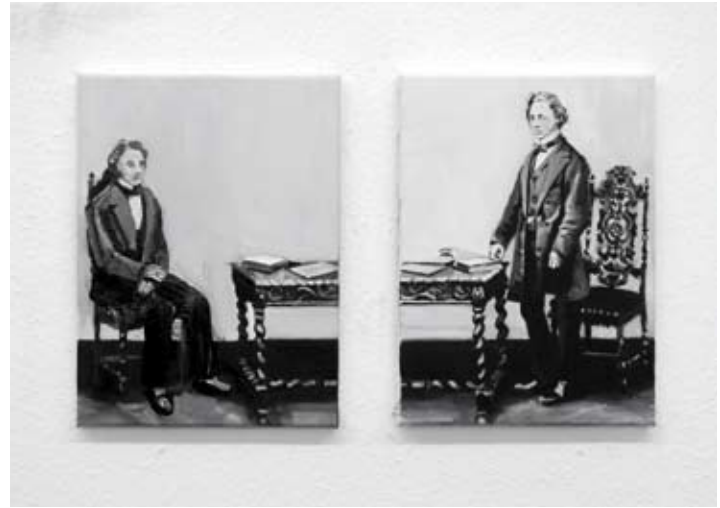
Oil on canvas, 40 x 30 cm (x2)

(The Trapaga-Fonalledas family collection, Puerto Rico)

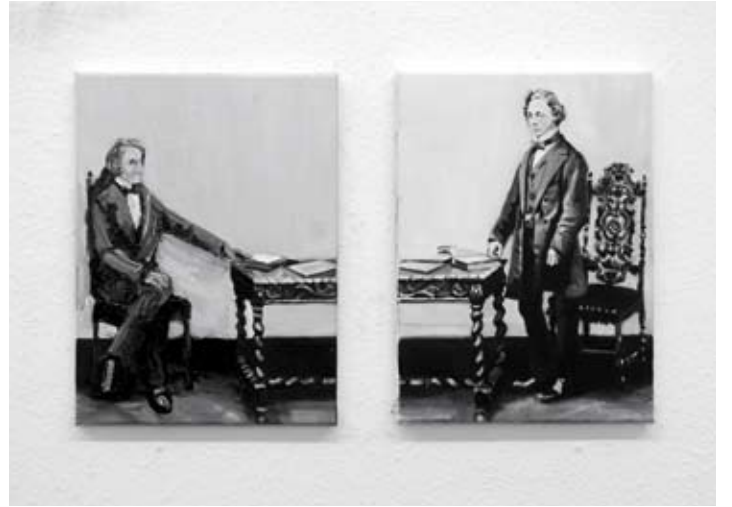
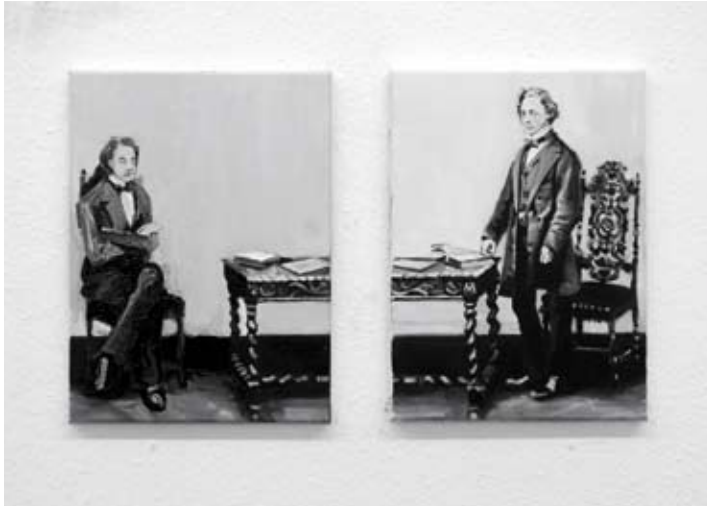








Lewis Carroll Doppelgänger
Animated video, 2009
Edition of 3 + artist's proof
Oil on canvas, 40 x 30 cm (x2)







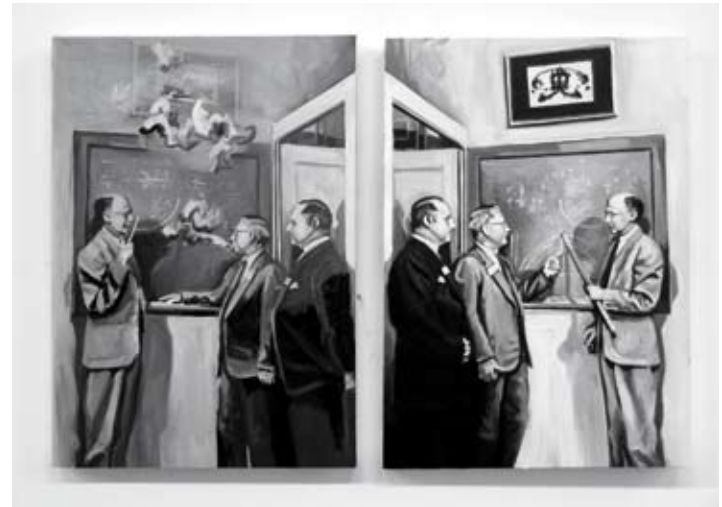
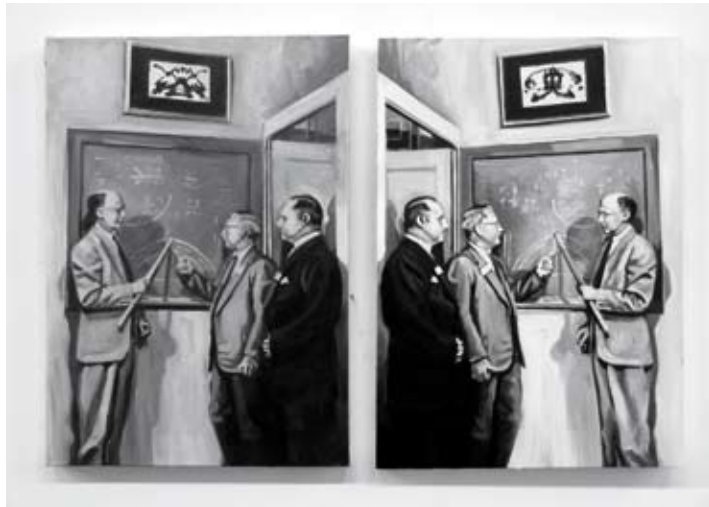


Joanna Doppelgänger
Animated video, 2008
Edition of 3 + artist's proof
Oil on canvas, 40 x 50 cm (x2)

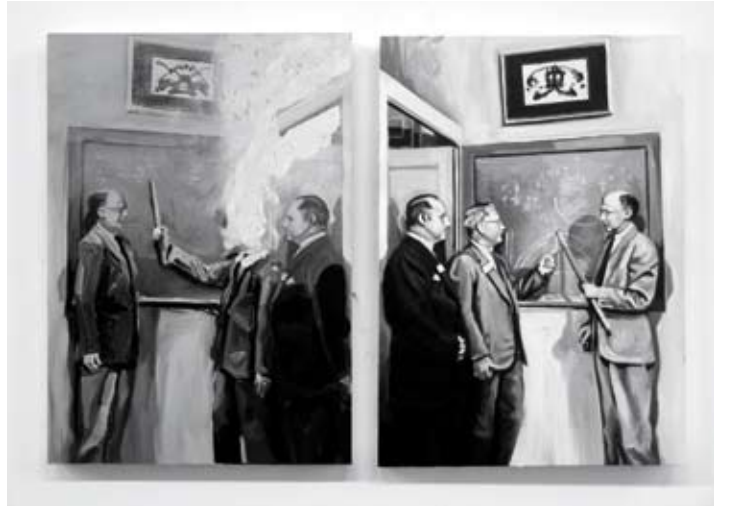


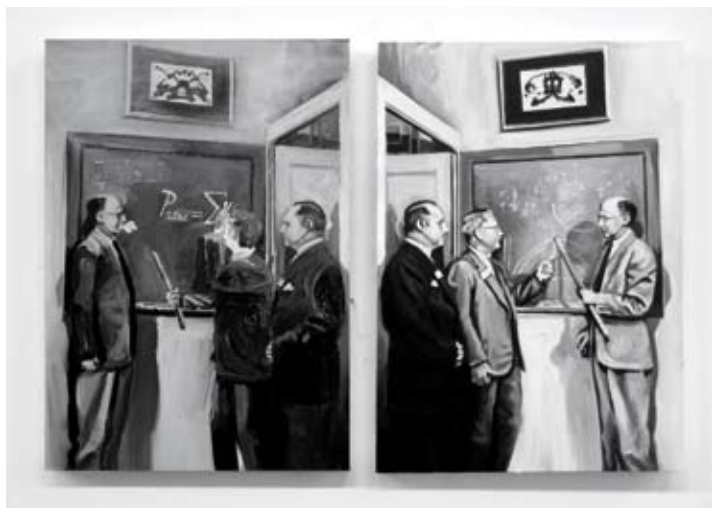


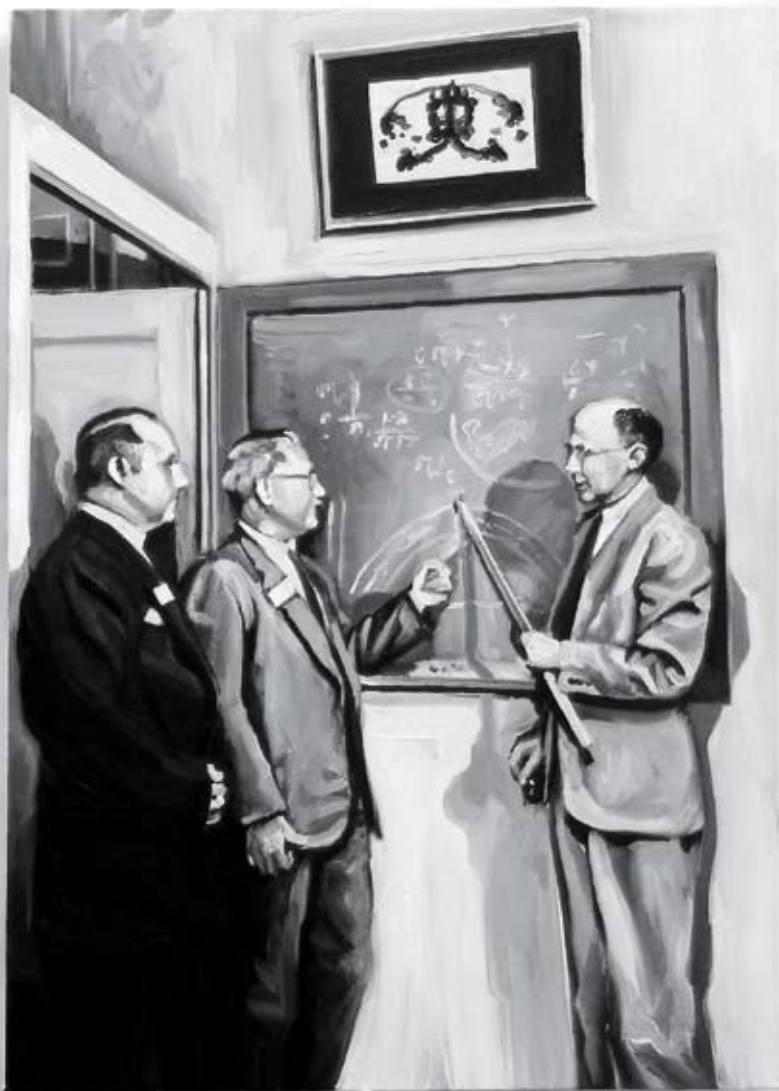




Gaseous Exchange
Animated video, 2008
Edition of 3 + artist's proof
Oil on canvas, 70 x 50 cm (x2)









Blackboard

Animated video, 2008

Edition of 3 + artist's proof

Oil on canvas, 50 x 60 cm

(Private collection, Germany)





Samuel Becket Doppelgänger
Animated video, 2009
Edition of 3 + artist's proof
Oil on canvas, 40 x 30 cm (x2)
(The Zabudowicz Collection, England)





Edgar Allan Poe Doppelgänger
Animated video, 2009
Edition of 3 + artist's proof
Oil on canvas, 40 x 30 cm (x2)





Monument,
Animated video, 2008
Edition of 3 + artist's proof
Oil on canvas, 300 x 210 cm





Defragmented Thoughts

Animated video, 2008

12 minutes 14 seconds

*(The CAP Foundation collection
and various private collections, Ireland)*

Production stills

(Current and following pages)





Painting

Optics	00
Arrangement 3	00
Abacus	00
Waves	00
Gas Chamber	00
Twine	00
Arrangement	00
Dermot Trellis	00
Endgame	00
Gloves and ink	00
Jude	00
Untitled (Heads)	00
Cabinet	00
Reflection	00
Cloud Chamber	00
Keys and Door	00
Dissection	00

Tinkering

Oil on linen, 2009
40 x 30 cm
(previous page)

Optics

Oil on canvas, 2009
70 x 50 cm
(private collection, Italy)

Arrangement 3

Oil on canvas, 2009
70 x 50 cm
(private collection, Ireland)



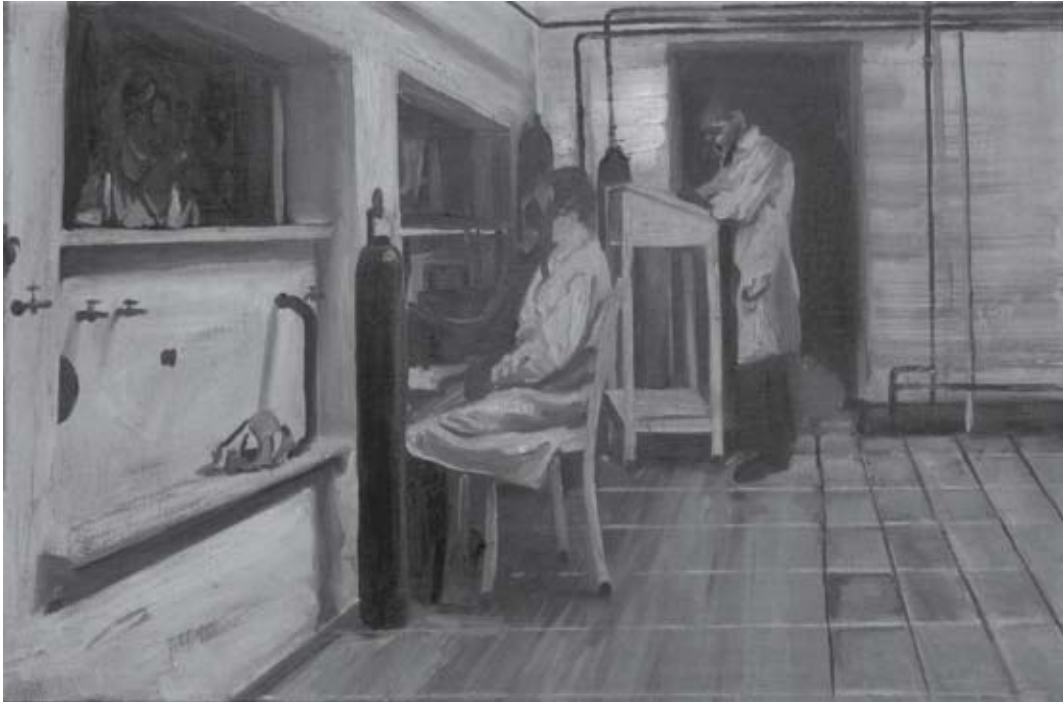




Abacus
Oil on canvas, 2009
70 x 50 cm

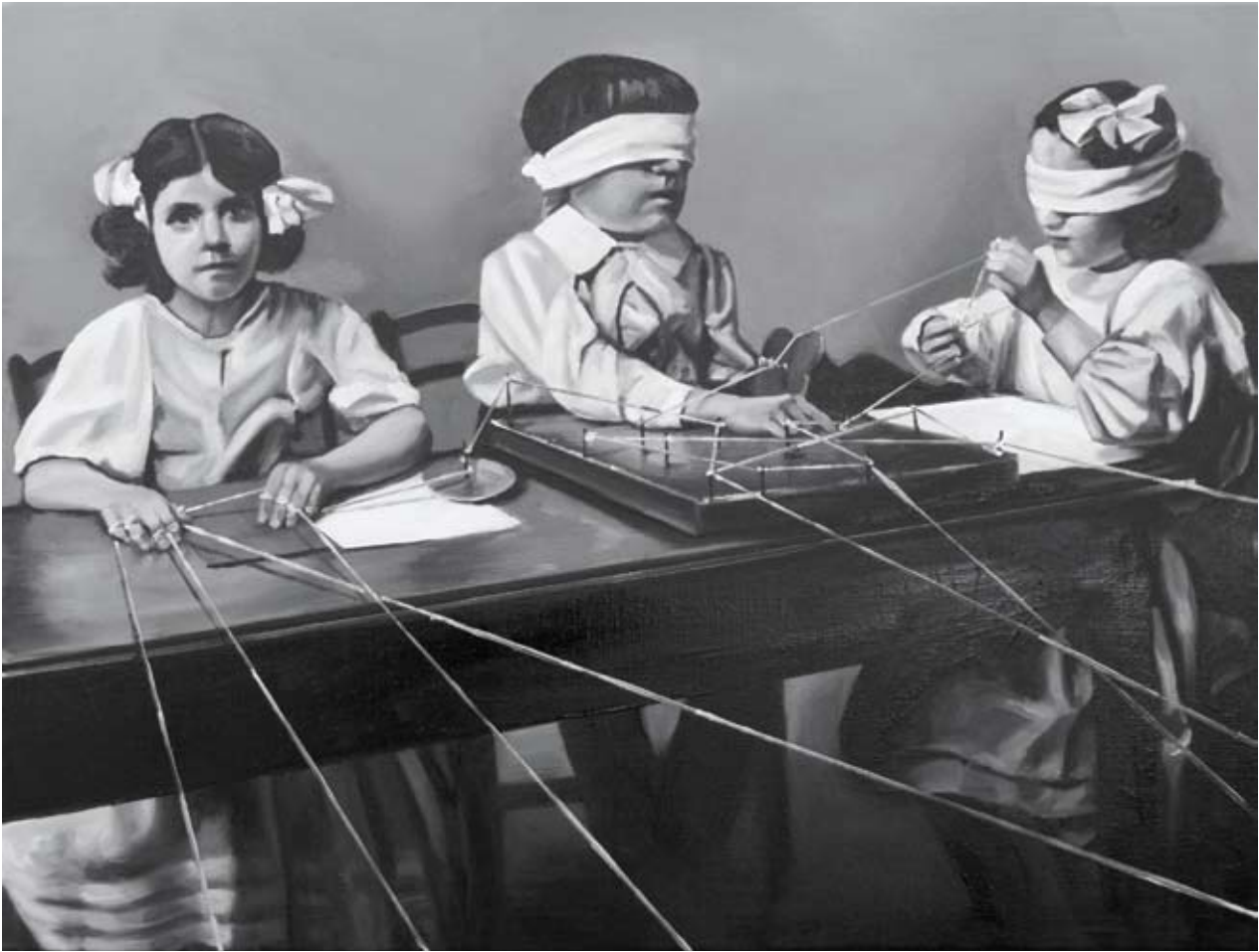
Waves
Oil on canvas, 2009
70 x 50 cm





Gas Chamber,
Oil on canvas, 2008
40 x 60 cm

Twine
Oil on canvas, 2009
60 x 80 cm





Arrangement

Oil on canvas, 2009
80 x 60 cm

(private collection, Germany)

Dermot Trellis

Oil on linen, 2007
(private collection, Ireland)
50 x 40 cm



Wittgenstein
oil on canvas, 2010
40 x 50 cm





Endgame
Diptych
Oil on canvas, 2009
100 x 95 cm (x2)



Stills (Nadja)

Animated video, 2010

Edition of 3 + artist's proof.

Oil on canvas, 50 x 40 cm each

1 painting from a series of 24





Stills (Carol Anne)
Animated video, 2010
Edition of 3 + artist's proof,
Oil on canvas, 50 x 40 cm each
12 paintings from a series of 24













Untitled (Heads)

Diptych

Oil on canvas, 2009

40 x 40 cm (x2)

Cabinet

Oil on canvas, 2009

200 x 300 cm

(private collection, Germany)



Cut
oil on canvas, 2009
210 x 300 cm





Reflection
Oil on canvas, 2009
300 x 210 cm
(private collection, Ireland)

Cloud Chamber
Oil on canvas, 2008
200 x 150 cm





Keys and Door

Oil on linen, 2009

80 x 100 cm.

(private collection, Germany)

Dissection

Oil on canvas, 2009

210 x 300 cm.

(private collection, Germany)

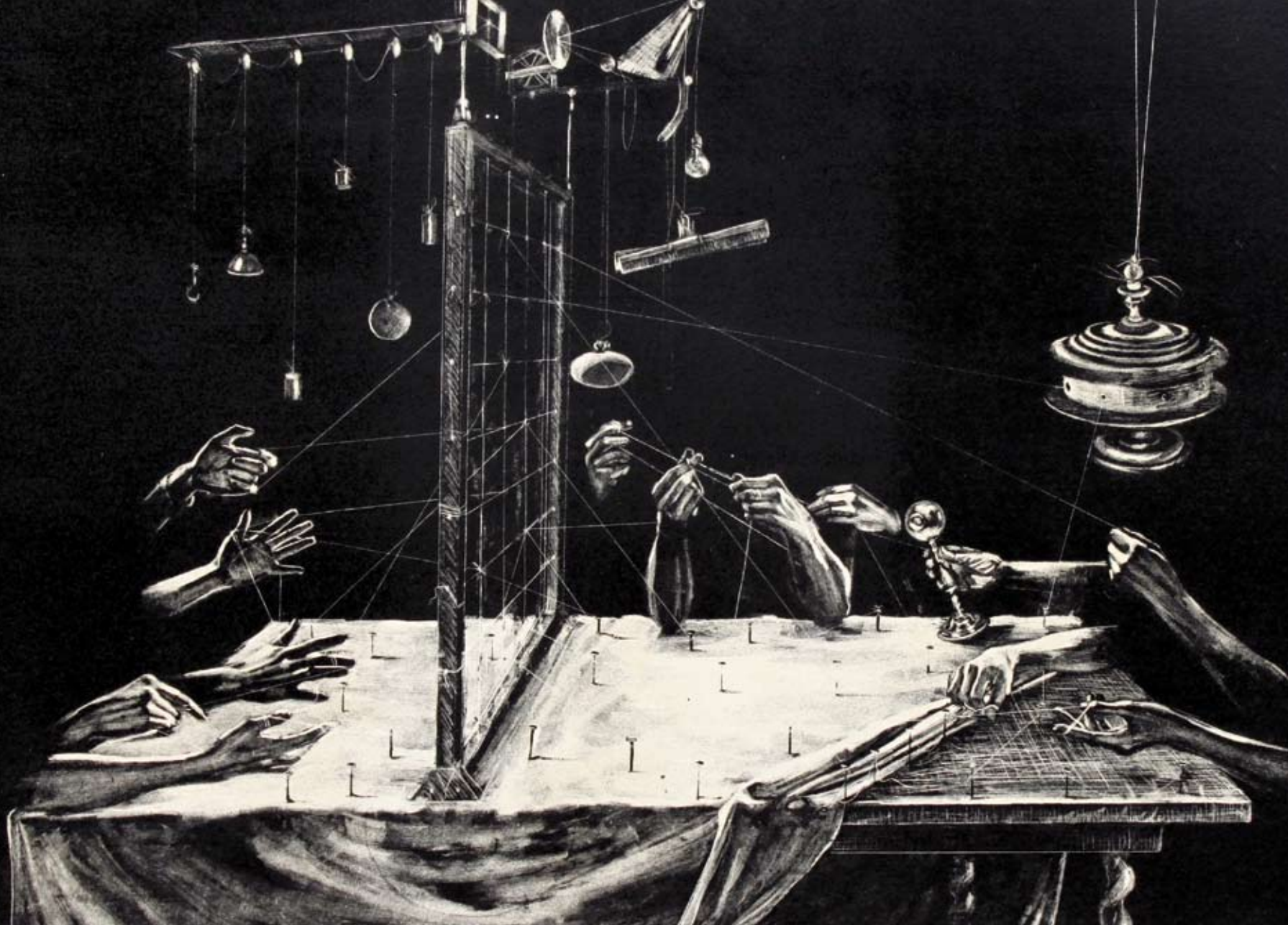




Vanishing Lines
oil on canvas, 2010
100 x 150 cm

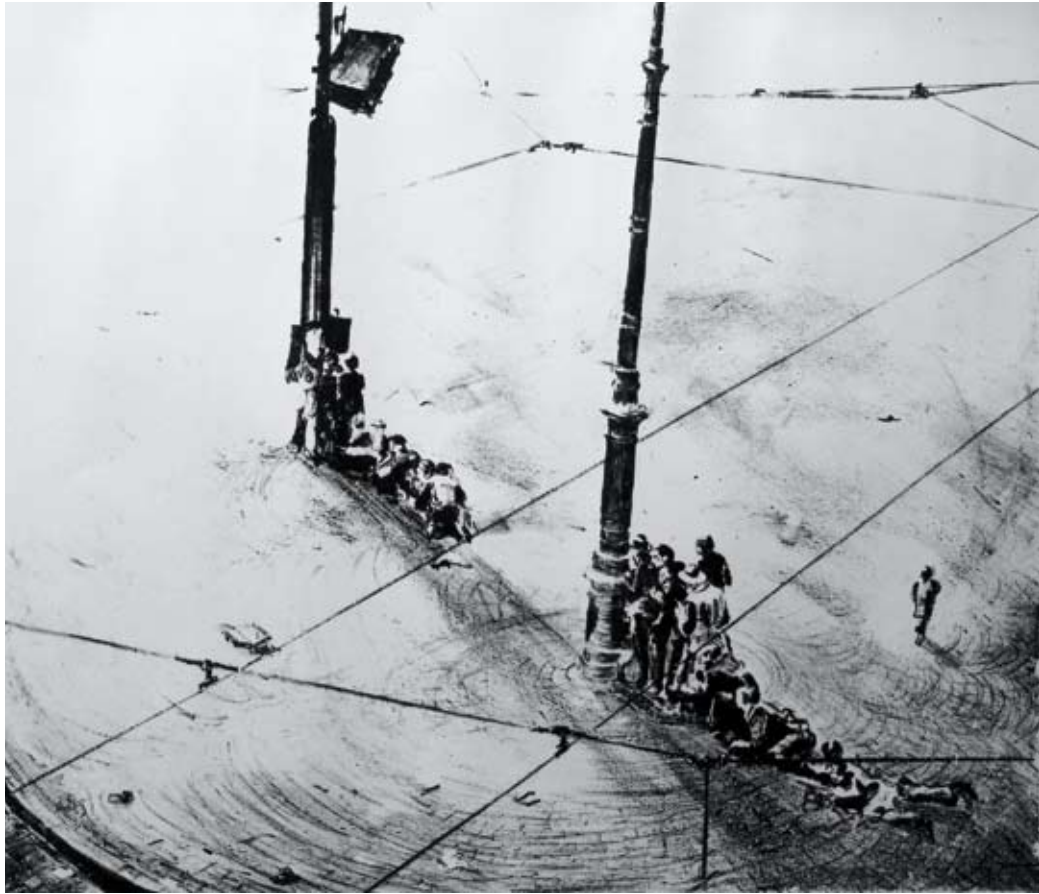
Fork Line
oil on canvas, 2010
100 x 150 cm





Graphics

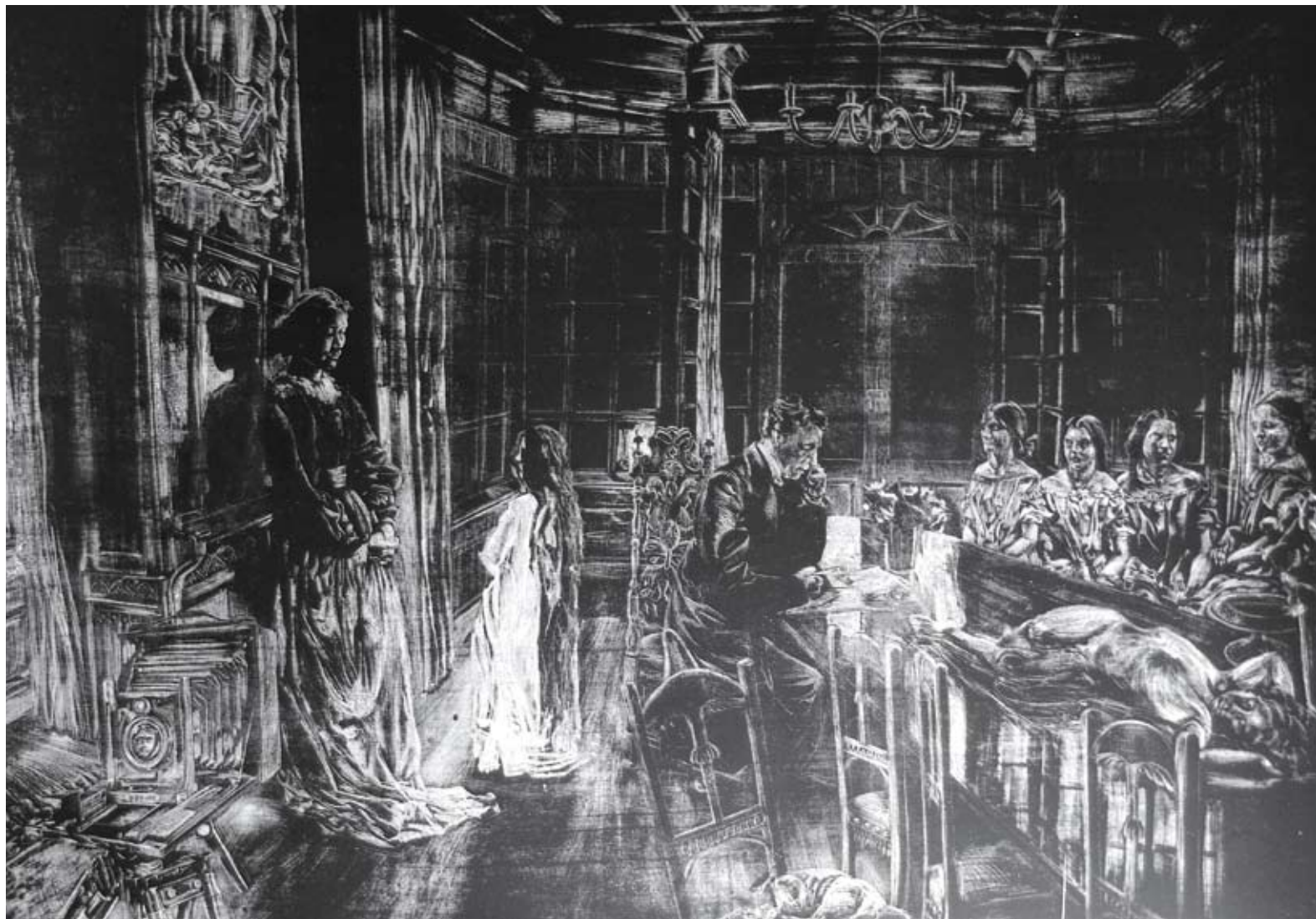
Burning Line	00
Damsquare 2	00
Camera Lucida	00
Cloud Chambers	00
Thought Experiment	00
Optics	00

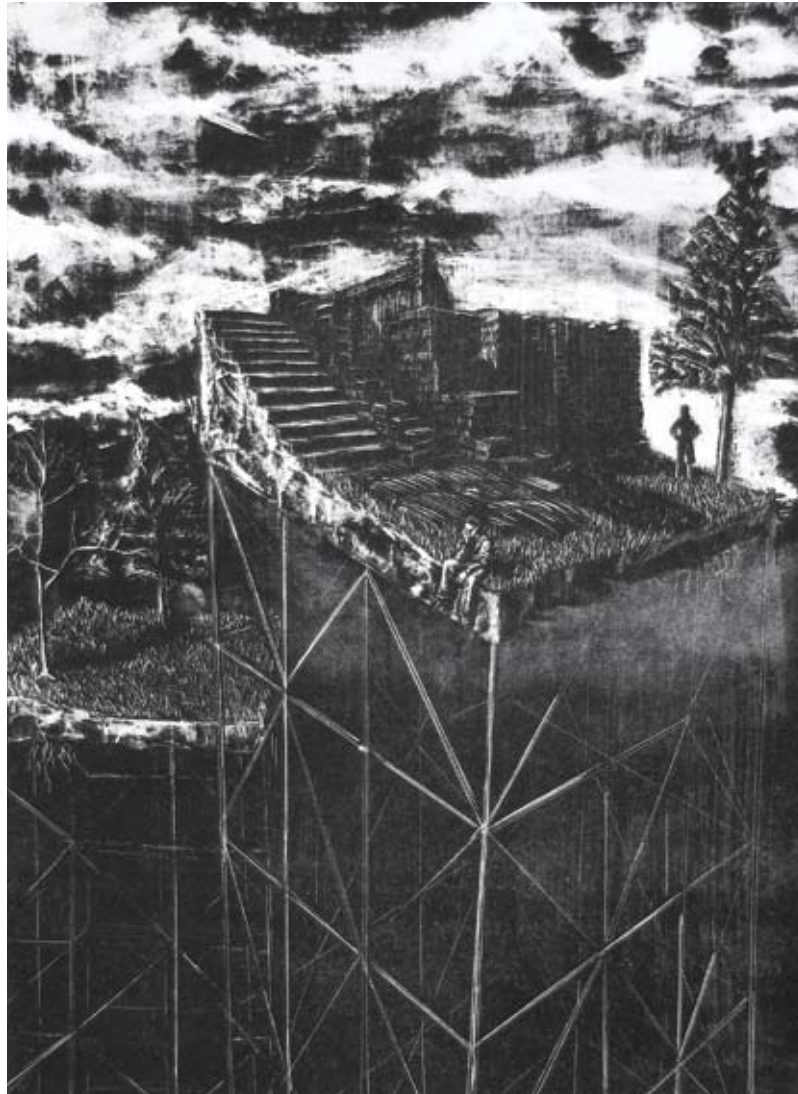


Burning Line
Lithograph, 2009
33,5 x 48 cm
edition of 8
(previous page)
(various private collections)

Damsquare 2
Lithograph, 2005
35 x 41 cm
edition of 10
(various private collections)

Camera Lucida
Lithograph, 2005
63 x 94 cm
edition of 8
(various private collections)





Supported Landscapes

Lithograph, 2007
40 x 29 cm
edition of 5

Thought Experiment

Lithograph, 2007
41 x 30 cm
edition of 5

(Various private collections)

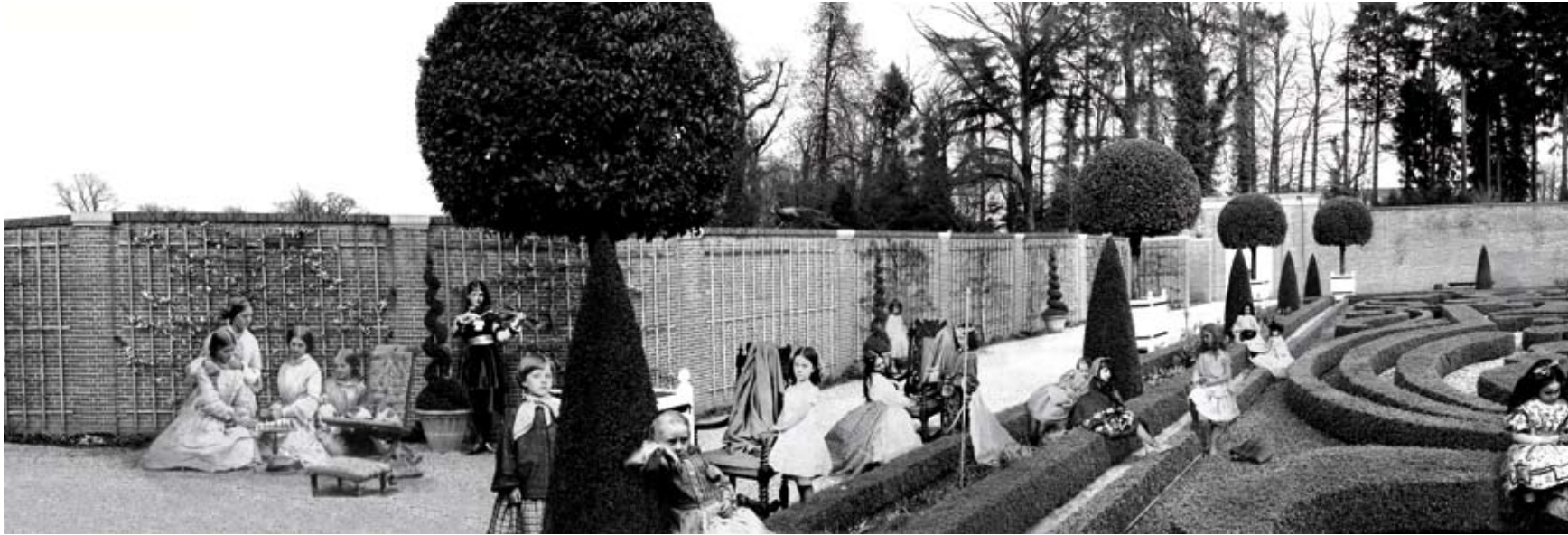


Optics
Lithograph, 2009
66.5 x 48 cm
edition of 8
(Various private collections)

Cloud Chambers
Lithograph, 2009
50 x 40 cm
edition of 8
(Various private collections)







Walled Garden
Digital Collage, 2005
57 x 500 cm
edition of 10
(Collection of Academy Minerva,
Groningen, The Netherlands)





Martin Germann

Biography / Biografie



Martin Germann has been a curator at the Kestner Gesellschaft in Hanover since 2008. He has curated exhibitions with Michaël Borremans and Elke Krystufek. He is currently working on extensive solo presentations by Joachim Koester, Michael Sailstorfer and Larry Sultan. In the past he worked for the Berlin biennial of contemporary art at the KW Institute for Contemporary Art. In 2005 and 2006 he organised the exhibition programme of the Gagosian Gallery, Berlin, a project by the Wrong Gallery. He lives and works in Berlin and Hanover.

Martin Germann ist seit 2008 als Kurator bei der Kestner-Gesellschaft in Hannover tätig. Dort hat er Ausstellungen mit Michaël Borremans und Elke Krystufek kuratiert. Aktuell ist er mit Solopräsentationen von Joachim Koester, Michael Sailstorfer und Larry Sultan beschäftigt. Zuvor hat er mehrfach für die Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst im KW Institute for Contemporary Art gearbeitet und war dabei 2005 und 2006 für das Programm der „Gagosian Gallery, Berlin“ verantwortlich. Martin Germann lebt und arbeitet in Berlin und Hannover.

Dissection

Installation views, 2009

Filipp Rosbach Galerie, The Spinnerei, Leipzig

Francis McKee

Biography / Biografie

Francis McKee is an Irish writer and curator working in Glasgow. In 2003 McKee curated the Scottish participation at the Venice Biennale with Kay Pallister. From 2005 - 2008 he was director of Glasgow International. Since 2006 he has been the director of the Centre for Contemporary Arts, Glasgow. He is also lecturer and research fellow at Glasgow School of Art, working on the development of open source ideologies. McKee has written extensively on the work of Scottish artists such as Christine Borland, Ross Sinclair, Douglas Gordon, Michelle Hannah, Abraham Cruzvillegas, Simon Starling and other international artists including William Kentridge, Matthew Barney, Pipilotti Rist, Willie Doherty, Joao Penalva. He has co-published books on the Icelandic Love Corporation and Salla Tykkä in collaboration with NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art). Francis McKee worked previously as an historian of medicine for the Wellcome Trust.

Francis McKee ist ein irischer Schriftsteller und Kurator, der in Glasgow lebt und arbeitet. 2003 kuratierte McKee den schottischen Beitrag für die Biennale in Venedig mit Kay Pallister. Von 2005 - 2008 war er Direktor des Glasgow International und seit 2006 ist er Direktor des Centre for Contemporary Arts, Glasgow. Als Dozent und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Glasgow School of Art arbeitet er an der Entwicklung von Open-Source-Ideologien. McKee hat ausführlich die Werke schottischer Künstler wie Christine Borland, Ross Sinclair, Douglas Gordon, Michelle Hannah, Abraham Cruzvillegas, Simon Starling sowie internationaler Künstler wie William Kentridge, Matthew Barney, Pipilotti Rist, Willie Doherty und Joao Penalva beschrieben. In Zusammenarbeit mit NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art) hat er als Mitherausgeber Publikationen über die isländische Love Corporation und Salla Tykkä veröffentlicht. Zuvor war Francis McKee als Medizinhistoriker für den Wellcome Trust tätig.



David O’Kane

Curriculum Vitae



Biography / Biografie

1985
Born/Geboren in Lifford, Donegal, Ireland

Lives and works in Berlin and Leipzig in
Germany and Donegal in Ireland

Lebt und arbeitet im Berlin und Leipzig in
Deutschland und im Donegal in Irland

Still
Installation view, 2010
Cavanacor Gallery, Donegal, Ireland

Education / Ausbildung

2007 - 2009
Academy of Visual Arts (HGB) Leipzig,
Germany under professor Neo Rauch
(Graduation with Distinction)
*(Thesis: Absurdity and the Game of Painting
- A Critical evaluation of the work of
Michaël Borremans and Neo Rauch)*

2002 - 2006
Bachelor of Art Joint Honours Degree in
History of Art and Fine Art Painting,
(First Class Honours) The National College of
Art and Design, Dublin
*(Thesis: Seeking Svankmajer - Illuminating
the Dark Unconscious)*

Awards (Selecton) / Auszeichnungen (Auswahl)

2009
*Derek Hill Foundation
Scholarship and
Residency, The British
School at Rome, Italy.*

*Claremorris Open
Exhibition Award,
Mayo, Ireland
(Awarded by the
Curator Tom Morton).*

*Lithography Residency,
Obelisk Studio,
Uithuizermeeden,
The Netherlands.*

*Residency at the Royal
Hibernian Academy,
Dublin, Ireland.*

2008
*Honorary Award for
Video, 1st Montijo
International
Biennial- IX Vespeira
Prize, Portugal.*

*Honorary Award
for Installation,
1st Montijo
International
Biennial- IX Vespeira
Prize, Portugal.*

*Winner of the
artistic projects
tender, Serralves
em Festa, Oporto,
Portugal (Awarded
by the curator
Regina Guimarães).*

*DAAD Scholarship
Extension, Deutscher
Akademischer
Austauschdienst,
Berlin, Germany.*

*e v+ a Open Award,
Limerick, Ireland
(Awarded by the
Curator Hou Hanru).*

*Leipzig International
Art Programme (LIA),
The Spinnerei,
Leipzig, Germany.*

2007
*Travel and Mobility
Award, Arts
Council of Ireland,
Dublin, Ireland.*

*DAAD Scholarship,
Deutscher
Akademischer
Austauschdienst,
Bonn, Germany.*

2006
*Travel and Mobility
Award, Arts
Council of Ireland,
Dublin, Ireland.*

*R.C. Lewis-Crosby
Award for Painting
at the Royal Dublin
Society, Dublin,
Ireland.*

*CAP Foundation
Residency Award,
Dublin, Ireland
(Selected by Linda
Pilaro, Luke
Clancy, Duncan
McClaren and Neil
Burke Kennedy).*

*Short-listed for
Hennessy Craig
Scholarship,
Royal Hibernian
Academy, Dublin,
Ireland.*

*O'Sullivan Award for
Graphic Art,
Royal Hibernian
Academy, Dublin,
Ireland.*

2005
*Emerging Artist Award,
Portrait Ireland,
Wexford, Ireland.*

*Erasmus Exchange,
Academie Minerva,
Groningen, The
Netherlands.*

2004
*Semi Finalist in
Channel Five Big Art
Challenge, England.*

*Henry Higgins
Travel Award, Royal
Dublin Society,
Dublin, Ireland.*

*Thomas Dammann
Travel Scholarship,
Royal Hibernian
Academy, Dublin,
Ireland.*

*Markevicz Gold Medal
Competition -
Highly Commended,
Dublin, Ireland.*

2003
*First Prize - 'Art of
Can', Royal Hibernian
Academy, Dublin,
Ireland.*

Solo Exhibitions / Einzelausstellungen

2010
*Still, Cavancor
Gallery, Donegal,
Ireland.*

2009
*Animare, Schuster
Gallery, Berlin,
Germany.
Dissection, Filipp
Rosbach Gallery,
Leipzig, Germany.
Doppelgänger,
Pierogi Gallery,
Leipzig, Germany.*

2007
*Scriptorium,
CAP Foundation
Exhibition,
Dublin, Ireland.*

2006
*Camera Lucida,
Gallery Sign,
Groningen, The
Netherlands.*



Studio view
*The Spinnerei, Leipzig, Germany 2008
and at The British School at Rome, Italy 2009
The Royal Hibernian Academy, Dublin, Ireland 2009*

Group Exhibitions (Selecton) / Gruppenausstellungen (Auswahl)

2010 New Bottle, Old Wine, Filipp Rosbach Gallery, Leipzig, Germany.	Baluster, Columbus Art Foundation, Leipzig, Germany.	Circa Art Fair with Walter Otero Gallery, Puerto Rico.	Claremorris Open Exhibition, Mayo, Ireland (Curated by Lizzie Carey Thomas).	Open e v+ a – Too early for vacation, Limerick, Ireland (Selected and curated by Hou Hanru).	Fear Not – Iontas, Sligo Art Galley, Sligo, Ireland (Curated by Patrick Dempsey).
BAF - Bergamo Art Fair with Gallery Perlini, Italy.	Werkschau 2009, 125th SPINNEREI anniversary exhibition, Leipzig, Germany (Officially opened by the German Chancellor, Dr. Angela Merkel).	Doppelgänger, Haus des Buches, Leipzig, Germany.	1st Montijo International Plastic Arts Biennial- IX Vespeira Prize, Montijo, Portugal.	Film screenings, Vastavirta, Tampere, Finland.	Platform 059 – Eigse, Invited Artists, Carlow, Ireland (Curated by Francis McKee) (Selected by Garret Phelan and Maeve Butler).
2009 The things I did and the money I spent, The British School at Rome Gallery, Rome, Italy.	Open e v+ a – Reading the City, Exhibition of Visual Art, Limerick, Ireland (Selected and Curated by Angelika Nollert and Yilmaz Dziewior).	Rundgang, Annual exhibition, Academy of Visual Arts (HGB), Leipzig, Germany.	Leipzig International Art exhibition, Cavanacor Gallery, Donegal, Ireland.	2007 Defragmented Thoughts, Gallery Schuster, Frankfurt, Germany.	Paper illusions, film screening, Växhuset, Västerås, Sweden.
CAP Foundation Exhibition, NCAD Gallery, Dublin, Ireland.		2008 Impressions, Galway Arts Centre, Galway, Ireland.	Serralves em Festa, Oporto, Portugal (Selected by the curator Regina Guimarães).	Paper illusions, FIKE – Evora International Short Film Festival, Portugal.	2006 Christmas group exhibition, Talbot Gallery, Dublin, Ireland.
Neun Neue, Lindenau Museum, Altenburg Germany.	Babble, Haus des Buches, Leipzig, Germany.	Winter Salon, Temple Bar Gallery, Dublin, Ireland.	Rundgang, Leipzig International Art Programme, Spinnerei, Leipzig, Germany.	Three Person Exhibition, Dublin, Ireland (Officially opened by Christian Pauls, the German Ambassador to Ireland).	Impressions, Galway Arts Centre, Galway, Ireland.
ObART, Kirschau, Germany.	179th RHA Annual Exhibition, Dublin, Ireland.	Video Screening, Leipzig International Art Programme (LIAP), Spinnerei, Leipzig, Germany.	Rundgang, Annual exhibition, Academy of Visual Arts (HGB), Leipzig, Germany.	Summer Group Exhibition, Cavanacor Gallery, Donegal, Ireland.	Projected Weekends, The Digital Hub, Dublin, Ireland.
Verona Art Fair with Gallery Perlini, Italy.	Group Exhibition, Filipp Rosbach Gallery, Leipzig, Germany.	Dreams Reoccurring, Leipzig, Germany.	500 x X, Academy of Visual Arts Leipzig, Germany.		Fear Not – Iontas, Sligo Art Galley, Sligo, Ireland (Curated by Patrick Dempsey).
Claremorris Open Exhibition, Mayo, Ireland (Curated by Tom Morton).					

Bibliography (Selecton) / Bibliografie (Auswahl)

<i>Platform 059 - Eigse, Invited Artists, Carlow, Ireland (Curated by Francis McKee) (Selected by Garret Phelan and Maeve Butler).</i>	<i>Artisit?, Galway, Ireland.</i>	<i>Iontas, Sligo Art Galley, Sligo, Ireland.</i>	<i>Markevicz Medal Group Exhibition, Dublin, Ireland.</i>	2010 <i>The British school at Rome, catalogue, Rome, Italy.</i>	2008 Mckee, Francis, <i>Emerging Artists, Issue 112, Frieze Art Magazine, January-February, England.</i>
<i>Paper illusions, film screening, Växhuset, Västerås, Sweden.</i>	<i>Student Art Awards traveling exhibition, Royal Dublin Society, Dublin, Ireland.</i>	<i>Student Art Awards Exhibition, Royal Dublin Society, Dublin, Ireland.</i>	<i>Royal Hibernian Academy 174th Annual Exhibition, Dublin, Ireland.</i>	Germann, Martin + McKee, Francis. <i>Doppelgänger, Ireland.</i>	Carrey-Thomas, Lizzie, <i>Claremorris Open Exhibition Catalogue, Mayo, Ireland.</i>
<i>2006 Christmas group exhibition, Talbot Gallery, Dublin, Ireland.</i>	<i>Two-Person Graduate Exhibition, Cavanacor Gallery, Donegal, Ireland.</i>	<i>Portrait Ireland, Newtonbarry House, Wexford, Ireland.</i>	<i>Ballyfermot Civic Centre Anti-war Exhibition, Dublin, Ireland.</i>	2009 Morton, Tom, <i>Claremorris Open Exhibition, Catalogue, Ireland.</i>	<i>1st Montijo International Plastic Arts Biennial- IX Vespeira Prize, catalogue, Montijo, Portugal.</i>
<i>Impressions, Galway Arts Centre, Galway, Ireland.</i>	<i>Worldwide Short Film Festival, Canadian Film Centre, Toronto, Canada.</i>	<i>Group Exhibition, Academie Minerva, Groningen, The Netherlands.</i>	2003 <i>Red Bull 'Art of Can' National Exhibition, Royal Hibernian Academy, Dublin, Ireland.</i>	<i>Werkschau 2009, 125th SPINNEREI anniversary Catalogue, Leipzig, Germany.</i>	<i>Leipzig International Art Programme Documentary, (Broadcast July, Leipzig, Germany).</i>
<i>Projected Weekends, The Digital Hub, Dublin, Ireland.</i>	<i>Degree Show Exhibition, National College of Art and Design, Dublin, Ireland.</i>	<i>2004 Reference, Cavanacor Gallery, Donegal, Ireland.</i>	<i>Three-Person Exhibition, Galerie Schuster, Frankfurt, Germany.</i>	<i>Spinnerei Report 2009, Leipzig, Germany. Nollert, Angelika + Dziewior, Yilmaz, Open e v+ a - Reading the City, catalogue, Limerick, Ireland.</i>	<i>Hanru, Hou, Open e v+ a - Too early for vacation, catalogue, Limerick, Ireland.</i>
<i>Royal Hibernian Academy Annual Gala Banquet exhibition, Dublin, Ireland.</i>	<i>Royal Hibernian Academy 176th Annual Exhibition, Dublin, Ireland.</i>	<i>Group exhibition, 137 Rathmines, Dublin, Ireland (Curated by David O'Kane).</i>	<i>Two-Person Exhibition, Cavanacor Gallery, Donegal, Ireland.</i>	Diesel, Stephan, David O'Kane: <i>Doppelgänger, Februar, (www.jaquesjuergen.wordpress.com).</i>	<i>Dunne, Aidan, Utopias and Other Lands in Limerick, The Irish Times, 19 March, Ireland.</i>
<i>Wildbeam, Groningen, The Netherlands (Curated by Marie Jeanne Ameln).</i>	<i>2005 New Irish Painting, Context Galleries, Derry, Northern Ireland (Curated by Marianne O'Kane Boal).</i>	<i>Canto I - VII, Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, England.</i>	2002 <i>Markevicz Medal Group Exhibition, Dublin, Ireland.</i>	<i>Brief Encounters Film Festival, England</i>	

2007
O'Kane, David, *Generating New Perspectives*, Visual Artists Newsletter, November, Ireland.

Dunne, Aidan, *Experiments with the symbolic power of nature*, The Irish Times, 20 June, Ireland.

Dempsey, Patrick, *Fear Not*, Iontas Catalogue, Sligo Art Galley, Ireland.

O'Brien, Paul, *New-media art: An Irish context*, CIRCA 120, Summer 2007, Ireland.

Clancy, Luke, *CAP Foundation Catalogue*, Ireland.

2006
O'Kane, David, *John Kindness Retrospective 1986 - 2006*, Internet Catalogue.

Royal Dublin Society Student Art Awards Catalogue, Ireland.

Dunne, Aidan, *Students pile the metaphors high*, The Irish Times, 9 June, Ireland.

McKeith, Eimear, *Academic or just old-fashioned*, Sunday Tribune, 4 June, Ireland.

Dunne, Aidan, *Portraits of the artists*, The Irish Times, 1 June, Ireland.

RHA Prize giving ceremony, Donegal Democrat, 1 June, Ireland.

Royal Hibernian Academy 176th Annual Exhibition Catalogue, Dublin, Ireland.

Nederkoorn, Eric, *Camera Lucida - David O'Kane*, *Dagblad van het Noorden*, 27 February, Groningen, The Netherlands.

2005
Armstrong, Robert and O'Kane Marianne, *New Irish Painting*, catalogue, Derry, Northern Ireland.

Royal Dublin Society Student Art Awards Catalogue, Ireland.

2004
Depict! 2004, Brief Encounters, DVD, England.

Royal Dublin Society Student Art Awards Catalogue, Ireland.

Royal Hibernian Academy 174th Annual Exhibition Catalogue, Ireland.

2003
Baer-Bogenschütz, Dorothee, *O'Kane and his accomplices*, *Culture the Rhine / Main*, Frankfurter Allgemeine, 12 August, Germany.

Collections (Selecton) / Sammlungen (Auswahl)

The Zabłudowicz Collection, England.

The CAP Foundation Collection, Dublin, Ireland.

The Trapaga-Fonalledas family collection, Puerto Rico.

The Office of Public Works, Dublin, Ireland.

Bank of Ireland, Dublin, Ireland.

Academie Minerva, Groningen, The Netherlands.

AXA Insurance, Dublin, Ireland.

Gerry Robinson, Former Chairman of the Arts Council of England.

Barry Murphy, Former Chairman of the OPW, Dublin, Ireland.

Francis McKee, Director of the Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Scotland.

Robert Armstrong, Head of Painting, the National College of Art and Design, Dublin, Ireland.

Works in various private collections in Ireland, Germany, The Netherlands, Italy, Russia, England, Finland, Denmark and the USA.





Doppelgänger
Installation views, 2009
Pierogi Galerie, The Spinnerei, Leipzig





Dissection
Installation views, 2009
Filipp Rosbach Galerie, The Spinnerei, Leipzig



The Things I did and the Money I spent -
Res gestae et impensae
Installation views, 2009
The British School at Rome, Italy