

—
Wissen
der
Künste
—

Annika Haas
Maximilian Haas
Hanna Magauer
Dennis Pohl
(Hg.)

Wissen —
Künste —
Praktiken —

— Knowledge
— Arts
— Practices

[transcript]

h
o
w
t
o
r
e
l
a
t
e

How to Relate
Wissen, Künste, Praktiken
Knowledge, Arts, Practices

Annika Haas

Maximilian Haas

Hanna Magauer

Dennis Pohl

(Hg. / eds.)

Zur Schriftenreihe „Wissen der Künste“

Vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die sogenannte Wissensgesellschaft widmet sich die Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ den Bedingungen, Effekten und kritischen Potenzialen einer spezifisch künstlerischen Wissensgenerierung. Dabei gehen wir von der These aus, dass die Künste entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus anderen sozialen und kulturellen Feldern haben und darüber hinaus selbst eigene Formen des Wissens hervorbringen.

Im 20. und 21. Jahrhundert wird dieser Konnex in besonderem Maße wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler_innen einen zentralen Stellenwert ein. Andererseits führen der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken. Schließlich entsteht mit dem ‚Imperativ der Innovation‘ ein politischer Zusammenschluss von Künsten, Wissenschaften und Wertschöpfungsdiskursen, in dem die Figur des kreativen Künstlers zum Vorbild moderner Subjektivität avanciert.

Mit dem Fokus auf die Künste öffnet sich ein Forschungsfeld, das in den traditionellen Ansätzen der Wissenssoziologie, der Wissenschaftsgeschichte oder der Kulturwissenschaften ein Desiderat darstellt. Unser Ziel ist es, die ästhetische Perspektive auf die Künste durch eine epistemische Perspektive zu ergänzen.

Die vorliegende Schriftenreihe versammelt zu dieser Fragestellung neben künstlerischen Positionen Beiträge aus der Kunst- und Kulturwissenschaft, der Theater-, Film-, Musik- und Medienwissenschaft sowie der Philosophie, Architekturtheorie und der Pädagogik. In dieser transdisziplinären Perspektive werden die Aushandlungsprozesse erkennbar, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert.

Barbara Gronau und Kathrin Peters

Annika Haas
Maximilian Haas
Hanna Magauer
Dennis Pohl
(Hg./eds.)

how ot etaler

**Wissen–
Künste–
Praktiken–**
– Knowledge
– Arts
– Practices

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Dieser Band wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Universität der Künste Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0
Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namens-
nennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung
des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wieder-
verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie
z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgeneh-
migungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Annika Haas, Maximilian Haas, Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

Gestaltung: Jenny Baese, Berlin

Lektorat: Ulf Heidel, Michael Taylor

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5765-4

PDF-ISBN 978-3-8394-5765-8

<https://doi.org/10.14361/9783839457658>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

- 9 Annika Haas, Maximilian Haas, Hanna Magauer, Dennis Pohl
Beziehungsfragen. Eine Einleitung
Relational Issues. An Introduction
- 18 Melanie Sehgal
Techniques as Modes of Relating: Thinking with
a Transdisciplinary Experiment
- 31 Sibylle Peters
How to Relate Differently: Scenes of Shared
Research from the Programs “Performing Citizenship”
and “Assemblies & Participation”
- 44 Tom Holert
Verkomplizierung der Möglichkeiten: Gegenwartskunst,
Epistemologie, Wissenspolitik
- 58 Amy Lien and Enzo Camacho
The Angry Christ
- 73 Maximilian Haas
Über die praktischen Bedingungen von Forschung
zwischen Theorie und Praxis, Wissenschaften
und Künsten
On the Practical Conditions of Research between
Theory and Practice, the Sciences and the Arts
- 79 Bini Adamczak und Nora Sternfeld im Gespräch
Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken,
imaginative Gegengeschichten und Institutionen
als Beziehungsweisen

- 94 Maurício Liesen
Becoming Common: Remarks on
the (Im)Possibilities of Sharing
- 108 Annika Haas
Relationalität elliptisch gedacht
Elliptic Relationality
- 116 Mirjam Schaub
Offen und entschieden: die idiosynkratische
Radikalität der Kunst
- 133 Ghassan Salhab und Michaela Ott im Gespräch
Film als Gegenverwirklichung
- 144 Annika Haas with Emily Apter
Translation: A Relational Practice
- 159 Hanna Magauer
Situierete Formen: Kunst, Sprache
und die Frage nach ihren Eigenlogiken
Situated Forms: Thoughts on Arts,
Language, and their Intrinsic Logics
- 166 Brigitte Weingart
„Fame Is the Name of the Game“:
Aneignung und *celebrity culture*

- 186 Beatriz Colomina
The 24/7 Bed: Privacy and Publicity
in the Age of Social Media
- 200 Dennis Pohl
Tools, Infrastrukturen und Räume
des relationalen Forschens
Tools, Infrastructures, and Spaces
of Relational Research
- 206 Maximilian Haas in conversation with
Alice Chauchat, Grading / Schubot and Jeremy Wade
How to Relate in Contemporary Dance?
- 229 Kathrin Thiele
Figuration and/as Critique in Relational Matters
- 243 Possible Bodies (Helen Pritchard, Jara Rocha,
Femke Snelting)
We Have Always Been Geohackers
- 257 Orit Halpern
Der planetare Test
- 268 Rückblick und Dank
272 Autor_innen Contributors
287 Bildnachweise Image Credits

Annika Haas, Maximilian Haas,
Hanna Magauer, Dennis Pohl

Beziehungsfragen.
Eine Einleitung
Relational Issues.
An Introduction

How to Relate: Wissen, Künste, Praktiken. Der Titel des vorliegenden Bandes kann auf mindestens zwei Weisen verstanden werden. Als Frage, wie sich Künste, Wissen und Praktiken miteinander in Beziehung setzen lassen, wie man sich selbst zu ihnen verhält und wie sich zwischen ihnen Verbindungen schaffen und erkennen lassen. Oder als Titel eines Handbuchs, als Aufforderung, Wissen, Künste und Praktiken auf eine *bestimmte* Art und Weise miteinander zu verknüpfen oder zu verstehen. Beide Lesarten erscheinen uns so richtig wie unzulänglich. Während diese Einleitung tatsächlich den Charakter eines *how to* hat und durch Gedanken zur Struktur des Bandes und zu seiner Entstehung eine Idee davon vermitteln soll, wie er genutzt und gelesen werden kann, sind es erst die Beiträge dieses Bandes, die die Frage nach notwendigerweise pluralen Relationalitäten stellen können: Sie untersuchen Relationen als prozessual auszuhandelnde Verhältnisse zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen gebautem Raum und sozialem Körper, zwischen theoretischem und poetisch-künstlerischem Schreiben und Sprechen – zwischen (ästhetischer) Form und (politischer) Handlung. Im Gegensatz zu einem Handbuch berichtet der Band zwar von sich überschneidenden Praktiken des künstlerischen und akademischen Forschens und Gestaltens in Bereichen wie bildender Kunst, Architektur, Design, Tanz, Performance sowie akademischer Geisteswissenschaft im weitesten Sinne. Doch zugleich gesteht er aus unserer Sicht auch ein, dass durch Lektüre allein nicht erlernt werden kann, wie Disziplinengrenzen verschoben und überschritten werden können. Das ist schon den hier porträtierten konkreten Konstellationen geschuldet, in denen die Aufmerksamkeit immer wieder auf *Praktiken* gelenkt wird und aus denen Stellungnahmen zur Rolle des Relationalen hervorgehen.

Welches Wissen findet also auf welche Weise Eingang in künstlerische Arbeiten, welches geht wie aus ihnen hervor? Inwiefern ist auch das wissenschaftliche Erkenntnishandeln durch ästhetische Fragestellungen und Methoden geprägt? Wie verhalten sich neuere Ansätze einer künstlerischen Forschung dazu? Und wie lassen sich ausgehend von Fragen

des Relationalen – des In-Beziehung-Setzens von Akteur_innen, Institutionen und Material – neue Wissenspolitiken entwickeln?

Im Juli 2018 stellten wir diese Fragen auf der Jahrestagung des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“,¹ aus der dieser Band hervorgegangen ist und die er um Beiträge ergänzt, die 2018 und 2019 verfasst wurden. Dabei standen von Anfang an weniger Gegenstände und Bestände des Wissens im Mittelpunkt als eben Wissenspraktiken, ihre Formen und ihre jeweiligen situativen Bedingungen. Entlang der Frage nach der Relationalität eines Wissens der Künste wurden in Vorträgen und Diskussionen Symmetrien und Asymmetrien verschiedener Konstellationen von Alterität diskutiert, Machtverhältnisse in Bezugnahmen in und zwischen den Künsten, akademischen Forschungszusammenhängen und gesellschaftspolitischen Dringlichkeiten analysiert sowie Funktionsmechanismen technischer, urbaner und institutioneller Infrastrukturen thematisiert – und des Weiteren überlegt, wie mit all dem anders umgegangen werden könnte. Die drei titelgebenden Begriffe der Tagung „How to Relate: Aneignen, Vermitteln, Figurieren“ dienten dabei als Anker für das Denken von relationalen Praktiken: In der Rede vom Aneignen von Wissen, von Werkzeugen, von Codes und von Bildwelten wurde das In-Beziehung-Treten an Eigentum, Ermächtigung und auch an die Geste des Übergriffs geknüpft; der Begriff des Vermittelns stellte grundsätzliche Fragen an die gesellschaftlichen und politischen Potenziale künstlerisch-forschenden Handelns im Geflecht unterschiedlicher Akteur_innen, Institutionen, Ausstellungs- oder Bühnensituationen; und schließlich fragte der Begriff des Figurierens nach Formationen des Relationalen in ästhetischen Verfahren, nach Formen und Begegnungen, Denkbildern und Verwandtschaften, die von heterogenen, menschlichen und nichtmenschlichen Akteur_innen, Materialien und Quellen mitgestaltet werden. Wie bereits im Laufe der Konferenz deutlich wurde, sind diese drei Modi der Bezugnahme jedoch auf vielfältige Weise miteinander verstrickt: Es gibt keine Vermittlung, keine Übertragung von Wissen ohne Prozesse des Aneignens; es gibt keine Aneignung, in der sich nicht bestimmte Figurationen materialisieren; es gibt keine Figuration, die nicht von Vermittlungsvorgängen innerhalb der technologischen, sozialen, institutionellen

¹ How to Relate: Aneignen, Vermitteln, Figurieren, 05.–07.07.2018, Universität der Künste Berlin. Siehe auch Tagungsprogramm: hdl.handle.net/11346/HJU1 (10.12.2019).

und medialen Infrastrukturen lebt. Der relationale Fokus brachte zudem ein sich stets erweiterndes Netz von Begrifflichkeiten mit sich; eine Erweiterung über die drei ursprünglichen Begriffe hinaus, der wir in diesem Band Rechnung tragen, wenn von Übersetzung, Verstrickung und Entanglement, von Teilen und Commoning, von Faszination und Begehren, von Instituieren und Unterwandern, von Migrationen und Transaktionen die Rede ist. Das Interesse verlagert sich so auf *gemeinsame* Praktiken in Kunst, Wissenschaft und politischem/kulturellem Engagement. Konkret geht es dabei etwa um die Recherche und Neuordnung von Archivmaterial, um eine (andere) Narration von Geschichte, um die Intervention in etablierte Workflows, um Strategien der Vermittlung von Wissen oder um ökosoziale Beziehungen, in denen das Anthropozän zum Beziehungsproblem wird. Was daraus folgt, ist ein Plädoyer für die radikale Verstricktheit kultureller und gesellschaftlicher Praktiken, Techniken und Perspektiven, von der ausgehen muss, wer heute eine Wissenspolitik der Künste entwickeln will. Denn welches Wissen überhaupt produziert und rezipiert werden kann, ins Blickfeld der westlichen Institutionenlandschaft gerät oder an deren Ränder gedrängt wird, ist in den Künsten stets abhängig vom Gelingen oder Misslingen von Beziehungen. Ein Fokus auf Relationen (statt auf Relata) bedeutet damit, künstlerische Praxis als kontextbasiert zu verstehen und diesen Kontext von spezifischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen produziert zu wissen. Im Vergleich mit der Begegnung von Forscher_innen auf der Tagung, die nicht nur in Form akademischer Vorträge, sondern auch im Rahmen von Lecture-Performances, Künstler_innengesprächen und experimentellen Konzerten stattfand, erscheint die Buchform in ihrer Beschränkung auf schriftliche und grafische Darstellungen limitiert, und doch bietet diese Beschränkung ein ganzes Register an gestalterischen Möglichkeiten: So umfassen die Texte essayistische Strategien, teils inszenierte oder imaginierte Dialoge, deskriptive Praxis-Reflexionen, Argumentationen mit und durch Artefakte. Eigens für den Band geführte Gespräche sowie verschiedene kollaborative Beiträge spiegeln ebenfalls unsere Suche nach einer relationalen Wissenspolitik und deren praktische Erprobung wider. Häufig stellten sich dabei auf den ersten Blick gemeinsame Fragestellungen vielmehr als Differenzen in den Ansätzen der Beteiligten heraus, was wiederum Bezüge und Beziehungen schuf.

Das Einbeziehen solcher Formate ging nicht zuletzt auf die Entscheidung zurück, Mehrsprachigkeit im linguistischen wie fachlichen Sinne zu ermöglichen. Durch eine Vielfalt der Textformen wollen wir daher nicht nur für jene Punkte sensibilisieren, an denen sich Diskurse ineinander verfangen, sondern damit auch einer konzeptuellen Opposition von ‚Kunst und Wissenschaft‘ entgegenarbeiten. Dies geschieht, indem Alternativen zur Hierarchisierung und Institutionalisierung von Wissen in den Beiträgen aufgezeigt und erprobt werden. Nicht nur auf fachlicher Ebene ist der Band damit mehrsprachig: Die Artikel aus verschiedenen Feldern der Forschung erscheinen entweder auf Deutsch oder auf Englisch. Während die Einleitung und die essayistischen Einschübe von uns Herausgeber_innen sowie die biografischen Angaben in beiden Sprachen im Buch erscheinen, hoffen wir, dass auch ohne Übersetzung der einzelnen Aufsätze nicht zuletzt visuell und durch das Netz an geteilten und einander unbekanntem Referenzen zum Relationalen ein „Blick von der Seite“² möglich wird. Inmitten dieses Gefüges stellen die erwähnten essayistischen Einschübe weitere Bezüge her; statt einleitend einen ausführlichen und zugleich kursorischen Überblick über das Buch zu liefern, vertiefen diese Kurztexzte einzelne Aspekte der Frage nach dem Relationalen aus unseren Forschungsperspektiven der Kunst-, Medien-, Performance- und Architekturtheorie. Sie sind Knotenpunkte, in denen sich Stränge wie Zugkräfte aus den einzelnen Beiträgen auf abstrakte Weise verdichten sollen. Auf formaler wie gestalterischer Ebene hat der Band somit eine Architektur, bei deren Betreten für die Leser_innen erfahrbar werden soll, dass die Rolle relationaler Praktiken für das Wissen der Künste nicht als *view from nowhere*³ erfassbar ist. Teil dieser Architektur ist außerdem der Arbeitskontext, der in den Inhalt und die Form dieses Buchs hineinreicht: Das

- 2 Dieter Mersch beschreibt mit dieser Metapher in Anlehnung an Roland Barthes' Umwendung der Anamorphose (Bilder, die erst aus bestimmten Blickwinkeln erkennbar sind) zur Textstrategie der Kritik, wie sich das Mediale nur in Effekten zu zeigen vermag. „Vorzugsweise“ praktiziere den entsprechenden Blick „die Kunst“. Mersch, Dieter: „Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung“, in: *Jahrbuch für Medienphilosophie*, Bd. 1, 2015, S. 13–47, hier: S. 40.
- 3 Donna Haraway entlarvt mit diesem widersprüchlichen Bild den „gaze from nowhere“, der den sinnlichen Aspekt der ‚Sicht auf die Dinge‘, die sich doch immer als partielle Perspektive „markierter“ Körper aktualisiert, übergeht und zugleich universalen Gültigkeitsanspruch erhebt. Dabei sei jede Betrachtung immer ein „view from somewhere“. Haraway, Donna: „Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599, hier: S. 581, 584, 590.

Buch ist ein Ergebnis unseres interdisziplinären Arbeitens in einem Graduiertenkolleg an einer Kunstuniversität und steht im Dialog mit weiteren Projekten des Kollegs. Dazu zählen auch folgende Publikationen: der Band *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*,⁴ der wie auch dieser Band Donna Haraways Theoriepraxis für den Umgang mit dem Wissen der Künste fruchtbar macht, und der Band *Das Ästhetisch-Spekulative*,⁵ in dem die Frage nach dem Relationalen unter anderem eine nach der Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und möglichen Zukünften ist; weiter auch die Ringvorlesung *Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens*,⁶ die 2017/18 nicht nur das Etablieren neuer, sondern auch das Auflösen alter Bezüge zur Destabilisierung kolonialer Wissenshierarchien zum Thema hatte.

Wie sich also beziehen aufeinander, auf etwas? Wissend um den eigenen Anteil an institutionellen Strukturen und Infrastrukturen wollen wir mit diesem Band anregen, Wissen einerseits als relationalen Prozess zu betrachten, in den die eigene Involviertheit immer mit hineinspielt, und andererseits zu reflektieren, welche Beziehungsgeflechte wir dabei selbst stiften oder schaffen können: Beziehungsgeflechte der Entscheidungsfindung, des inhaltlichen Austauschs und der Zusammenarbeit, der Entwicklung von Dokumentationen, Verbreitung/Weitergabe und Figurationen von Wissen, das für die Aneignung und Vermittlung durch andere offengehalten wird. Gegen einen Formalismus der Beziehung, der Relationalität an sich als Wert künstlerisch-wissenschaftlicher Praxis begreift, verstehen wir die Beiträge somit als in sich pluralen (Leit-)Faden für eine multidirektionale Arbeit am Politischen.

In diesem Sinne sei abschließend noch ein Aspekt erwähnt, der in verschiedenen Beiträgen implizit oder explizit anklingt: der der Zukunft. Welche anderen Zukünfte können durch andere Relationalitäten imaginiert und geschaffen werden? Die Thematik des Relationalen endet schließlich nicht in

4 Busch, Kathrin / Dörfling, Christina / Peters, Kathrin / Szántó, Ildikó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018 (Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“).

5 Busch, Kathrin / Dickmann, Georg / Figge, Maja / Laubscher, Felix (Hg.): *Das Ästhetisch-Spekulative*, Paderborn 2020 (Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“).

6 Im Anschluss daran erscheint: Bauer, Julian / Figge, Maja / Großmann, Lisa / Lukatsch, Wilma (Hg.): *Künste dekolonisieren? Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens*, Bielefeld 2020.

der Frage des *how to*, sondern schließt gleich eine weitere an: die des *what for*.

How to Relate: Knowledge, Arts, Practices – the title of this volume can be understood in at least two ways. First, as a question of how arts, knowledge, and practices can be related to each other and how one relates to them. And second, as the title of a manual, as an invitation to connect or conceive of knowledge, arts, and practices in a certain way. To us, both readings seem as correct as they are inadequate. While this introduction indeed has the character of a “how to” in that it is intended to convey an idea, through thoughts on the structure and the creation of the book, of how the book can be read and used, it is only its contributions that can pose the question of relationalities in their necessary plurality: the articles examine relations as processually negotiable connections between arts and sciences, between built space and the social body, between theoretical and poetic writing and speaking, between (aesthetic) form and (political) action. The volume reports on overlapping practices of artistic and academic research and creation in areas such as fine arts, architecture, design, dance, performance, and academic humanities in the broadest sense. It also admits that reading alone cannot teach how to shift and cross disciplinary boundaries. This is rather owed to the concrete constellations portrayed here, from which statements on modes of relating emerge.

So what forms and practices of knowledge find their place in artistic works in what way? What forms and practices emerge from them and how? To what extent is theoretical knowledge also influenced by aesthetic questions and methods? How do recent approaches to artistic research relate to this theoretical knowledge? And how can new knowledge politics be developed through the relationality of actors, institutions, and materials?

In July 2018, we asked these questions at the annual conference of the DFG Research Training Group “Knowledge in the Arts.”⁷ This volume documents the conference in parts and supplements it with contributions that were written in 2018 and 2019. From the outset, the focus was less on objects and archives of knowledge than on knowledge practices, their forms and situational conditions. Alongside the

7 “How to Relate: Appropriation, Mediation, Figuration,” July 5–7, 2018, Berlin University of the Arts. See also the conference program: hdl.handle.net/11346/Y76T (last access: December 10, 2019).

question of the relationality of knowledge in the arts, the lectures and panels discussed symmetries and asymmetries of various constellations of alterity; they analyzed power relations in and between the arts; they debated academic research contexts and sociopolitical urgencies; and they examined the functional mechanisms of technical, urban and institutional infrastructures – as well as the question of how all this could be dealt with differently.

How to Relate: Appropriation, Mediation, Figuration – the conference title contains three terms that served as anchors for the inquiry of relational practices. The appropriation of knowledge, tools, codes, and imagery was connected with such issues as ownership, empowerment, or gestures of invasion. The concept of mediation posed fundamental questions about the social and political potentials of artistic research practices and interactions between diverse actors, institutions, and exhibition or stage situations. And finally, the concept of figuration asked about formations of the relational in aesthetic processes – about forms and encounters, modes of thought and kinships that are co-created by heterogeneous actors (human and nonhuman), materials, and sources. As became clear during the conference, however, these three modes of reference are always already interwoven in manifold ways: there is no mediation, no transmission of knowledge without processes of appropriation; there is no appropriation without the materialization of specific figurations; there is no figuration that is not based on mediation processes within technological, social, institutional, and media infrastructures. The relational focus also brought with it an ever-expanding web of concepts beyond the three original terms – an extension this volume takes into account by speaking of translation or entanglement, of sharing and commoning, of fascination and desire, of instituting and infiltrating, of migrations and transactions. Interest thus shifts to *common* practices in art, scholarship, and political action. In concrete terms, the contributions address the research and rearrangement of archival material, a (different) narration of history, interventions in established workflows, strategies for sharing knowledge, or ecosocial connections in which even the Anthropocene becomes a relational issue. What follows from this is a plea to understand cultural and social practices, techniques, and perspectives as radically entangled. A political epistemology of the arts today must take such a position as its starting point. For it is the success

or failure of relations that define what kinds of knowledge can be produced and received, as well as recognized by the Western institutional landscape or pushed to its margins. Concentrating on these relations (instead of their respective relata) thus means conceiving of artistic practice as context based while acknowledging that this context is produced by specific human and nonhuman actors in particular historical situations.

In comparison with the encounter of researchers at the conference, which took place not only in the form of academic lectures but also as lecture performances, artist talks, and experimental concerts, the book form appears restricted in its limitation to written and graphic representations. And yet this limitation offers a whole register of creative potentials: the texts of this volume employ essayistic strategies, partly staged or imagined dialogues, descriptive reflections of practices, argumentations with and through artefacts. Conversations conducted specifically for the volume together with various collaborative contributions furthermore reflect our search for a relational politics of knowledge and the testing of this knowledge in practice. In the approaches of the contributors, what appeared as shared questions at first often turned into an exploration of differences, which in turn established new references and relations between them. The inclusion of such alternative formats was not least owed to the decision to enable a plurality of languages – in both a linguistic and a disciplinary sense. Through a variety of text forms, we aim to not only call attention to those points where discourses become entangled but also to counteract a conceptional opposition of art and scholarship. The contributions to the book show and test alternatives to the common hierarchization and institutionalization of knowledge. Not only in the sense of its interdisciplinary approach, the volume avoids speaking in a monolingual voice: the articles from various fields of research appear either in German or in English, while the introduction and essayistic inserts of the editors as well as the biographical information appear in both languages. We hope that even without translation of the individual essays, the network of shared (or disparate) references to the relational and especially the visual elements of this book, will facilitate at least a “sideways view” on contributions in unknown languages.⁸ In the midst of this

8 Following Roland Barthes' reading of the anamorphosis, Dieter Mersch describes with this metaphor how the medial only appears through its effects. This sideways

structure, the aforementioned essayistic inserts create further connections; instead of providing an introductory, detailed, and at the same time cursory overview of the book, these short texts aim to deepen individual aspects of the question of relationality from our respective research perspectives of art history, media and performance studies, and architectural theory. They are nodes in which strands and dynamics from the individual contributions condense conceptually. Thus, on a formal and design level, the volume's architecture is intended to mirror that the role of relational practices for the question of knowledge in the arts is something that cannot be grasped as a view from nowhere.⁹ Part of this architecture also stems from our working context, which extends into the content and form of this book: the volume is a result of our interdisciplinary work in a research group at an art university. As such, it is in dialogue with other projects of this group, including two other publications: the volume *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*,¹⁰ which, like this publication, employs Donna Haraway's theoretical practice for thinking about knowledge in the arts; and the volume *Das Ästhetisch-Spekulative*,¹¹ in which the question of relating is presented, among other perspectives, as a question of the tension between the past, the present, and possible futures. It also stands in dialogue with the lecture series *Decolonizing the Arts: Practices of Learning and Unlearning*¹² in 2017/18 that not only dealt with the establishment of new references but also with the dissolution of old ones in order to destabilize colonial knowledge hierarchies.

view however is particularly practiced in the arts. Mersch, Dieter: "Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung," in *Jahrbuch für Medienphilosophie*, vol. 1, pp. 13–47, here p. 40.

- 9 With this contradictory image, Donna Haraway exposes a "gaze from nowhere" that claims universal validity and ignores the sensual aspect of the "view of things," the latter being, after all, always a partial perspective of "marked" bodies: every view is always a "view from somewhere." Haraway, Donna, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," in *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575–599, here p. 581, 584, 590.
- 10 Busch, Kathrin, Dörfling, Christina, Peters, Kathrin, and Szántó, Ildikó (eds.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018 (Series of the DFG Research Training Group "Knowledge in the Arts").
- 11 Busch, Kathrin, Dickmann, Georg, Figge, Maja, and Laubscher, Felix (eds.), *Das Ästhetisch-Spekulative*, Paderborn 2020 (Series of the DFG Research Training Group "Knowledge in the Arts").
- 12 Forthcoming: Bauer, Julian, Figge, Maja, Großmann, Lisa, and Lukatsch, Wilma (eds.): *Künste dekolonisieren? Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens*, Bielefeld 2020.

So *how to relate* – to each other, to something? Cognizant of our own entanglement with institutional structures and infrastructures, with this volume we want to suggest, on the one hand, that we understand knowledge as a relational process in which our *own* involvement always plays a part; and, on the other hand, to reflect on which networks of relations we ourselves can initiate or create: relations of decision making, of exchange and cooperation, of devising documentation, distributions, and figurations of knowledge, and on how to keep them open for appropriation and mediation by others. Against a formalism of relation that presents relationality of artistic-academic practice as a value in and of itself, we thus understand the contributions as a plural guiding thread or line of flight for a multidirectional work on the political.

In this sense, we would like to conclude by mentioning another aspect that is implicitly or explicitly echoed in various contributions: that of futurity. What other futures can be imagined and created through different relationalities? Because eventually, relational issues do not conclude with the question of *how to* but immediately lead to another: that of *what for*.

Melanie Sehgal

Techniques as Modes of Relating:

Thinking with a Transdisciplinary Experiment

“How to relate?” Posed as a question, this could be read either as an epistemological problem concerning something that needs to be clarified before it is possible to relate. Or it could be read as praxeological problem, such as can be found in a manual or a recipe: “How to ...” – in this case – “relate?” The question thus poses a problem either to theory or to practice. Both options place us firmly in a modern, Western framework, because it is within this modern framework that relating has become a problem. This trajectory of thought, broadly construed, is marked by a metaphysics of individualism: individuals are thought of as self-containing entities without intrinsic relations. Within this frame of thought, relationality is therefore something that comes after individuals have already been constituted (or have constituted

themselves) – hence the urgency of the question “How to relate?” Relating requires explanation.

This question has prompted many attempts to construct relational ontologies – for example, in recent feminist science studies (Donna Haraway, Karen Barad, Isabelle Stengers) and in early twentieth-century process philosophies from Henri Bergson, William James, and Alfred North Whitehead, to name the resources I am thinking with here.¹ However, in my view, we still cannot avoid inheriting this modern frame of thought today, no matter what field we are in, because these dominant modes of thought have sedimented into our common sense, our language, and into the material-semiotic dispositives in which we work, think, live, and feel. The crucial question in my view is thus precisely how to inherit this troubled legacy today. The question of inheritance – understood as something active and creative that can be tackled in various ways – is what seems to be at stake when we inquire into how heterogeneous participants can relate within practices of knowledge production.

But even if both options – the epistemological and what one could call the praxeological response to a modern negligence of relationality – force us to inherit a modern legacy, they do so in decisively different ways. The first option, the epistemological phrasing, remains firmly within a modern framework because modern epistemology from René Descartes and Immanuel Kant onwards is precisely marked by the question of how a subject can relate to its object – even when those other objects are subjects, understood as (self)conscious human beings. It starts with, or posits, the subject and then asks: how can the relation to an object be achieved? how is it structured? This is very schematic, of course, but what I wish to emphasize is that within this frame of thought the relation is not given; it is problematic and fragile (hence the constant threat of being duped that haunts modern epistemology). Furthermore, the relation only figures as a relation between two already constituted things, subject and object(s). Addressing the question “How to relate?” in this first sense therefore necessitates looking at its presuppositions: why is relating a problem in the modern framework, specifically when it comes to knowledge?

Within my toolbox I would go to the philosophy of Alfred North Whitehead and his critique of the “subjectivist principle” that Descartes and Kant have firmly settled into our modern philosophical framework. Within a frame of

1 See, for example, Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC / London 2016; Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham NC and London 2007. For process philosophy, see James, William, *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge, MA / London 1976; Whitehead, Alfred North, *Science and the Modern World*, New York 1967; Whitehead, Alfred North, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, New York 1985. Isabelle Stengers connects these two fields, science and technology studies (STS) and process philosophy, for example in Stengers, Isabelle, *Thinking with Whitehead*, Cambridge, MA / London 2011.

thought governed by the “subjectivist principle,” subjectivity is conceived of according to a substance-quality mode of thought: a subject is a substance that has predicates or qualities, and it can only ever be a subject, never a predicate.² The outcome of these assumptions – which remain mostly implicit even within philosophy – is a notion of a solipsistic self for which relating is precisely a problem, something that needs explanation rather than being a given. In contrast, I would like to spell out a pragmatist conception of knowing, because from a pragmatist perspective, relating is not a problem at all: relations abound that are given in experience and hence form the starting point of thought. William James has most prominently insisted on taking relations seriously in philosophy, pointing to a whole universe, or rather a “pluriverse,” of relations that can be classified in degrees of intimacy: from the relations of “mere witness in a universe of discourse,” to the most intimate relations, which he defines as the relations within the mind and for which he coined the term “stream of consciousness.”

Relations are of different degrees of intimacy. Merely to be “with” one another in a universe of discourse is the most external relation that terms can have, and seems to involve nothing whatever as to farther consequences. Simultaneity and time-interval come next, and then space-adjacency and distance. After them, similarity and difference, carrying the possibility of many inferences. Then relations of activity, tying terms into series involving change, tendency, resistance, and the causal order generally. Finally, the relation experienced between terms that form states of mind, and are immediately conscious of continuing each other. The organization of the self as a system of memories, purposes, strivings, fulfilments or disappointments, is incidental to this most intimate of all relations, the terms of which seem in many cases actually to compenetrates and suffuse each other’s being.³

Thus, for James, the question is not whether there are relations or not but rather which type of relationality we are dealing with. Even an apparent non-relatedness is in fact a specific type of relation in his relational process philosophy: a disjunctive relation. And, crucially for James, the psychologist, consciousness, the most intimate part of the human mind, is relational too, not a self-contained individual. Hence, not even what we commonly call the subject is simply a substance, present to itself – it’s relations all the way down. What counts for the stream of consciousness, counts all the more for knowledge.

2 “The subjectivist principle follows from three premises: (i) The acceptance of the ‘substance-quality’ concept as expressing the ultimate ontological principle. (ii) The acceptance of Aristotle’s definition of a primary substance, as always a subject and never a predicate. (iii) The assumption that the experient subject is a primary substance.” See Whitehead 1985, p. 157.

3 James 1976, p. 23.

Knowledge for the pragmatists is relation. It is about making connections between all kinds of parts of experience, understood in James's metaphysical sense, and agents, human or not.⁴ It is about drawing inferences, conclusions, and speculating – and precisely *not* about creating mirror images or reflections between two distinct relata, two solipsistic individuals. In a pragmatist vein, then, subject and object are outcomes of these pluralistic ways of relating, not their starting point. From this perspective, relating is a problem only of theory – of a particular tradition of philosophy, which has notoriously overvalued a particular kind of relation, the “disjunctive relation” – and not of practice and experience. This manifests in everyday life where no one would or could deny relationality unless they were in a pathological condition. Hence James points out that not taking into account relations, or more precisely in his words the continuous relation, is “the strategic point, the position through which, if a hole be made, all the corruptions of dialectics and all the metaphysical fictions pour into our philosophy.”⁵

Departing from this general outline of the epistemological reading of the question “How to relate?” I will now continue along the line of the second reading of the title: the praxeological sense of a manual, or recipe: “How to do this thing, to relate – practically?” If we accept the presupposition that relations are everywhere – they are what we start from rather than the relata in a metaphysics of individualism – the question “How to relate?” is not redundant, but simply shifts slightly. The *mode* of relating comes into focus: how *do* we relate? Which ways of relating do we want to continue, repeat, experiment with, and which ones do we seek to avoid? Within a relational ontology that, too, involves the question: who do we want to become? An ethics and pragmatics of relating unfolds because relating is, of course, not *per se* a good thing: some relations in some contexts are poisonous and destructive, in others they might be a remedy. Hence, far from becoming redundant, the question of “How to relate?” is, in this second perspective, rephrased as a practical and historical problem rather than being an epistemological and theoretical one. However, the question remains: why did relating – between different practices, different modes of knowledge production – become a problem at all within a modern framework that we still inherit today?

Experimenting with Modes of Relating

I would like to think about this question with and through a project that I have been engaged with for a couple of years now: the transversal and multidisciplinary working group FORMATIONS, which consists of practitioners from various disciplines, including the arts, philosophy, human geography,

4 James coins the term “pure experience” to denote a realm that precedes individual or phenomenological experience: a world of pure experience that marks the starting point for thought and the cornerstone of his empiricism. See James, William, “Does ‘Consciousness’ Exist?” in James 1976, pp. 3–19.

5 James 1976, p. 25.

computational biology, yoga, urban design, cultural and literary studies, and political activism, initiated and led by the artist Alex Martinis Roe and myself.⁶ And, in fact, “How to relate?” was precisely the question we started from: could we relate, across our differences, across our training in the different departments of the modern constitution, in different specializations that are perhaps not meant, and definitely not trained, to relate? And if this were possible, how? What I want to do in the following is create an interference pattern between this project, FORMATIONS, and some theoretical and historical reflections that stem from my own practice as a philosopher. I’ll go back and forth between the two and will spell out some aspects that have been implicit in our work as a group, which didn’t start from a set agenda but simply from the insistent question: could we relate?⁷ In doing so, I would like to explore the idea of knowledge production as a (set of) *technique(s)*. And techniques, as I will show, are inherently relational. What I want to suggest is that looking at knowledge production – in the widest sense, including non-academic forms of knowledge production – as a set of techniques might be an interesting perspective today, when the problematic repercussions of modern conceptions of knowledge have become increasingly hard to ignore. In the face of what has come to be called the Anthropocene (or Capitolocene or Cthuluocene),⁸ it seems clear that we need to rethink our *modes*, and not only the content of knowledge production – could that work through considering knowledge as relational techniques? What does that imply? What could be the particular relevance and gain of thinking about knowledge as techniques, and of techniques as modes of relating?

FORMATIONS approached these questions first on the level of format: how to facilitate and enable a truly transdisciplinary encounter? In 2015, the first year of the project, we met as a closed group for daylong workshops that were meticulously prepared and curated by Alex and myself, because our attempt was to take into account everything that goes into such an encounter: the spatial setup, the temporal framing, the modes of documentation. This was important to us because in our experience, in inter- and transdisciplinary settings and events, people from different disciplines were often brought together in a way that already makes a number of assumptions and implicitly privileges some of the practices present. For example, gathering practitioners around a table to discuss a topic confers a primacy to the spoken word as

6 FORMATIONS began in 2015 with a series of workshops in the Berlin Haus der Kulturen der Welt and has been hosted by various cultural institutions since then as well as developed into collateral events in resonance with the workshops. See www.formations.link (last access: October 4, 2019).

7 I should add that what follows is my personal perspective on the collective experience of FORMATIONS; I think and hope each of us will tell a slightly different story.

8 For an exemplary treatment, see Haraway 2016, who offers a problematization of the term “Anthropocene” as well as Tsing, Anna, Swanson, Heather, Gan, Elaine, and Bubandt, Nils (eds.), *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis 2017.

well as to the panel format – both are tacitly presumed by, but most likely are not part of, the represented practices in the same way, thereby creating an asymmetric and restricted starting point for the encounter.

Each of these initial FORMATIONS workshops specifically centered around an encounter between two of our practices while engaging the other practices from this vantage point. For example, we paired the computational biologist Roman Brinzanik with the musician Hendrik Weber (aka Pantha du Prince) around the topic of “patterns”: we conducted listening experiments, watched both of them working with specific but visibly comparable computer programs, and got involved in a long discussion on the role of the sense of hearing in the sciences and for knowledge production at large, as well as on the hierarchy of the senses in the arts and sciences. During the period of preparation and as a physical manifestation (instead of documenting the process), we created what we call a “diffraction,” a record of an interference pattern between two practices.⁹ In the case of Brinzanik and Weber, the diffraction pattern consisted of a sonification of data from the computational biologist’s research with cancer patients in a New Jersey clinic, created using the software and the sounds of the musician. This sonification was not meant to be a product; instead, it crystallized our previous discussions, held over weeks, and made them tangible – by auditory means – to the larger group. It sparked and oriented the common discussion in very interesting and rich ways and became a placeholder for, and reminder of, the discussions afterwards.¹⁰

9 We worked with the term “diffraction” in Haraway’s sense in order to replace the notion of reflection and representation that seems inherent to the idea of documentation: “Diffraction patterns record the history of interaction, interference, reinforcement, difference. Diffraction is about heterogeneous history, not about originals. Unlike reflections, diffractions do not displace the same elsewhere, in more or less distorted form, thereby giving rise to the industries of metaphysics. Rather, diffraction is a metaphor for another kind of critical consciousness at the end of this rather painful Christian millennium, one committed to making a difference and not to repeating the Sacred Image of the Same. ... Diffraction is a narrative, graphic, psychological, spiritual, and political technology for making consequential meanings.” See Haraway, Donna, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*, New York 1997, p. 273. See also Barad 2007, p. 73 for a more ontological and quantum-based understanding of the physical phenomenon of diffraction, as well as Sehgal, Melanie, “Diffractive Propositions: Reading Alfred North Whitehead with Donna Haraway and Karen Barad” in *Parallax*, vol. 20, no. 3, 2014, pp. 188–201 for a further exploration of the term for the production of theory.

10 For an excerpt of the sonification, see *FORMATIONS: Propositions, Stories and Sketches for Transdisciplinary Encounter*, lecture performance with Alex Martinis Roe, Melanie Sehgal, Roman Brinzanik, Deborah Haaksman, Rebekka Ladewig, Julian Schubert, and Hendrik Weber at *Wisdom Techniques* as part of *Technosphere X Knowledge*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, April 16, 2016, www.hkw.de/en/app/mediathek/video/69808 (last access: October 3, 2019).

In the Groove of Modern Bifurcations

FORMATIONS thus started out from a concern that today seems more and more widely shared – a sense that the ways in which knowledge is preponderantly produced no longer seem adequate to contemporary problems and issues. The climate crisis, the depletion of the earth being regarded as a resource, and the massive destruction of life forms seem, by their very nature, to call for transdisciplinary responses. In fact, one could stipulate that specialization as it came to mark the academic landscape since the nineteenth century is not wholly innocent in bringing about this situation. Specialization, of course, has generated a wealth of in-depth knowledge, but at the same time it forecloses a look at the wider consequences of one's knowledge production. Specialization creates, in Whitehead's words "minds in a groove" that are blind to the wider ethicopolitical repercussions of their specific way of knowledge production. In *Science and the Modern World*, a work that preceded and prepared Whitehead's opus magnum of speculative philosophy, *Process and Reality*, Whitehead writes:

Each profession makes progress, but it is progress in its own groove. Now to be mentally in a groove is to live in contemplating a given set of abstractions. The groove prevents straying across country, and the abstraction abstracts from something to which no further attention is paid ... The remainder of life is treated superficially, with the imperfect categories of thought derived from one profession.¹¹

In this book, Whitehead remarks that the most important invention of the nineteenth century was the method of training professionals in the sciences – a statement that seems striking in view of the wealth of knowledge, new disciplines, and technologies that the nineteenth century brought on. However, it resonates with what recent scholars in the field of science and technology studies (STS), such as Lorraine Daston and Peter Galison, John Tresch, or even someone as early as Ludwik Fleck, have pointed to: that knowledge, even in the sciences, is much less about propositional, rational knowledge than we commonly think or are made to think, but that it is rather much more about bodily and mental habits of perceiving, of intuiting, about implicit or tacit knowledge as Michael Polanyi put it.¹² Hence, knowledge production is addressed here as a praxeological, not merely an epistemological, problem.

¹¹ Whitehead 1967, p. 197.

¹² Fleck, Ludwik, *Genesis and Development of a Scientific Fact*, Chicago 1979; Fleck, *Erfahrung und Tatsache: Gesammelte Aufsätze*, ed. Lothar Schäfer, Frankfurt/M. 1983; Polanyi, Michael, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*, London 1958; Polanyi, *The Tacit Dimension*, London 1966; Daston, Lorraine, and Galison, Peter, *Objectivity*, New York 2007; Tresch, John, "Anthropotechnics for the Anthropocene," in *Technosphere Magazine*, 2016. This latter text was originally an introduction to the event *Wisdom Techniques* at the Berlin Haus der Kulturen der Welt, during which FORMATIONS presented their work.

Fleck, for example, draws on Gestalt psychology to show how professional training in the experimental sciences is about learning to see certain things and not others, to pay attention to certain things and not to others.¹³ One thereby unlearns the capacity to see or perceive what the layman or what the same person before her training as, say, a bacteriologist would have actually seen. One could even widen this focus towards the apparatuses of knowledge production because techniques are not restricted to human actors: the experimental dispositive, for example, would then appear as a technique for excluding the multifariousness of the world, and for carving out a box, for materially reducing the elements that come into play, for paying attention to what is inside the frame, not outside of it. One might think that this is a much broader topic for science and technology studies than it actually is, but the field was constituted precisely in opposition to the heroic narratives that would tell the history of the sciences as histories of its human actors, of important men and their “discoveries.” In contrast, STS set out to focus on the materiality, the apparatuses of knowledge production, pointing out that agentiality is not limited to human actors but lies in the entanglement of a multitude of actants, which are material, discursive, human, technological. Consequently, there was less focus on the people who produced knowledge, on their bodily, affective, and cognitive training. It is important to note that thinking about the importance of techniques as one factor within the process of knowledge production, as I propose to do here, does not imply reverting to the grand narratives of the history of science but precisely aims to take into account the transindividual relations between people, apparatuses, and non-human actors *in the making*.

If one thinks of disciplines not only as specific contents or specific bodies of knowledge, but as specific techniques of paying attention and of forgetting, of including and excluding, and as ways of habitualizing these ways of paying attention or not, then it becomes apparent that historically, since the nineteenth century, a great deal of training went into *not* relating, into isolating and specializing. This is not per se problematic because only through marking off a field can we come to stabilize an object of knowledge at all. But there are problematic side effects if this reduction of a field becomes reified, rather than being understood as what it was: a pragmatic reduction. In consequence, it is no longer possible for the practitioners to see outside this box, i.e., to fathom the limits of their inquiry and its relations to other fields of experience and knowledge.

The references to FORMATIONS have been eliminated in the published version but remain in the video of Tresch's talk: *There Are No Religions and Science Is One of Them*, April 16, 2016, www.hkw.de/en/app/mediathek/video/50395 (last access: October 4, 2019).

- 13 See in particular Fleck, Ludwik, “Schauen, Sehen, Wissen” in Fleck, *Denkstile und Tatsachen: Gesammelte Schriften und Zeugnisse*, ed. Sylwia Werner and Claus Zittel, Berlin 2011.

The history of specialization that has come with the differentiation of the academic landscape since the eighteenth and nineteenth centuries was therefore both a starting point for our work in FORMATIONS as well as a first attempt to reply to the question, posed at the beginning of this paper, of why relating has become a problem within the modern framework at all. Another aspect in this regard and an important point of departure for FORMATIONS was that these specialized forms of knowledge production perpetuate implicit assumptions without ever questioning them: assumptions that categorically separate nature and culture, body and mind, sex and gender, knowing and believing, the modern and the nonmodern. Of course, such dichotomies have been subject to extensive theoretical critique in the past decades, but our sense was that they nevertheless persist practically, particularly in institutionalized spaces such as universities, museums, and public and private cultural institutions as well as in funding structures. They persist simply by means of the material-discursive set-up of institutionalized spaces and by means of the techniques in which one is trained when studying a certain discipline – and again, by discipline I mean scientific disciplines as well artistic and bodily practices. Historically specific, theoretical assumptions are entrenched in our practices by the way we use spaces and language, by the ways we engage our bodies (or not), by the way we interact with colleagues, students, financial bodies, and publishing industries. Each of the members of FORMATIONS have experienced the resulting sense of inadequacy in our working contexts, each in our own way in our specific working environments, institutions, and disciplines (this was one of our criteria when Alex and I were scouting members for FORMATIONS).

Towards an Ecology of Practices

I'll give my personal example of this sense of inadequacy in my context, the university, and more specifically, a cultural studies department: in my work I draw on a specific reading of the modern constellation that I take from the philosophy of Whitehead and that was also very important for the set-up of FORMATIONS. It's one of many ways of accounting for the modern divides – nature/culture, body/mind, subject/object, modern/nonmodern. However, to me Whitehead's diagnosis is singular in that it not only simply describes or criticizes these divides but shows how they work and proposes a speculative narrative about how they came to be, historically and systematically. Whitehead points to an inconsistency in the modern concept of nature that actually harbors two understandings of nature that are mutually incompatible with one another: there is, on the one hand, nature as it is perceived (by human subjects) and, on the other, nature as it is per se, as an object of knowledge that is never perceived directly but needs mediation, for example in a scientific experiment. Whitehead speaks about the "bifurcation of nature" because the link between these two conceptions is very difficult

or rather impossible to make.¹⁴ My problem is that it is very hard to work around this bifurcated concept of nature in a university because its assumption is built into the very foundation of each university – simply think of the division of departments into natural sciences and humanities and how each methodologically claims to be able to explain and thus overpower the other. For Alex Martinis Roe, as a practitioner in the artworld, the crucial dichotomy was what she calls the artworld’s “development-presentation model.” In that model, the studio is thought of as a lonely place, where the artist works alone on objects which are then made public in exhibitions. Her practice, however, involves designing modes of encounter, as a way of making artworks, which then also become settings for dialogue and exchange.¹⁵ Since this involves lots of other people at every stage of the process of making, for her, like many others today, the persistence of the model of development (in the studio) and presentation (in the gallery) with its emphasis on the finished product seems to be a very artificial separation and one that perpetuates a modernist model of subjectivity that I problematized at the outset of this essay, the solipsistic self. In the same vein, the notion of a general public implied in this model seems to be too abstract. In contrast, the networks that generate a specific audience for a specific exhibition are of great interest to Alex and she is actively concerned with both, engaging and generating that network. Because of this she was often faced with the dilemma of wanting to try out her situation designs in an in-between-space – neither the museum nor the studio – and for her, FORMATIONS has provided that space. Hence, FORMATIONS started out from diagnosing this situation in which dichotomous theoretical assumptions have sedimented into our practices and institutions, into habits of thought, action, and feeling. Our conclusion from this was that it is not enough to criticize these habits of thought theoretically. Rather, for us this seemed to call for practical responses. This is why we, maybe naïvely, immediately jumped into doing rather than unravelling historical and theoretical references first, as I am doing here now. We were interested in the specific encounter of the specific practices and people that we gathered; we were curious about the specific processes generated by these encounters and to see how and if we could learn to speak with one another across disciplinary divides. We were curious how, with the histories of

14 “What I am essentially protesting against is the bifurcation of nature into two systems of reality, which, in so far as they are real, are real in different senses. One reality would be the entities such as electrons which are the study of speculative physics. This would be the reality which is there for knowledge; although on this theory it is never known. For what is known is the other sort of reality, which is the byplay of the mind. Thus there would be two natures, one is the conjecture and the other is the dream.” See Whitehead, Alfred North, *The Concept of Nature*, Amherst and New York 2004, p. 30. For a more thorough discussion of this Whiteheadian reading of modernity see Sehgal, Melanie, *Eine situierte Metaphysik: Empirismus und Spekulation bei William James und Alfred North Whitehead*, Konstanz 2016.

15 See alexmartinisroe.com (last access: October 4, 2019).

specialization that we were per force inheriting, we could relate to each other's practices, concerns, questions.

Félix Guattari's notion of three intertwined ecologies served as an important conceptual tool allowing us to take first steps across disciplinary divides, especially as he situates the necessity to think against the grain of accustomed habits of thought in what today would be called the Anthropocene and its cognates. Guattari insists on the importance of the interplay between three ecologies, the environmental, the social, and the mental ecology:

Our survival on this planet is not only threatened by environmental damage but by a degeneration in the fabric of social solidarity and in the modes of psychical life, which must literally be reinvented. The refoundation of politics will have to pass through the aesthetic and analytical dimensions implied in the three ecologies – the environment, the socius and the psyche. We cannot conceive of solutions to the poisoning of the atmosphere and to global warming ... without a mutation of mentality, without promoting a new art of living in society.¹⁶

Responding to our contemporary situation, then, requires the production of different kinds of subjectivities as well as an experimentation with different kinds of anthropotechniques in order to do so. Hence, Guattari's conception of three intertwined ecologies guided our first discussions and the ways we set up our workshops.

Rephrasing this with a concept coined by Isabelle Stengers, what we tried to do is to create a space for an "ecology of practices" – a space in which practices can encounter one another without one practice, one form of knowledge overpowering the others.¹⁷ This Stengerian conception is to me the most elaborate theoretical proposition to answer the question "How to relate?" within a modern setting because it takes the difficulties into account that relating faces here.¹⁸ These difficulties result precisely from that fact that modern divisions have sedimented in our practices and partly ossified. For Stengers, the crucial point in relating across differences is therefore the way of address, the way of posing questions to one another. For her, there is an art of posing questions to be developed, of posing questions that interest the other as a practitioner of a respective field without, however, stemming from this field and, most importantly, without the participants insulting one another. Stengers developed her approach in the face of the so-called science wars, when social scientists began to explain the practices of the natural sciences as a social practice like any other and thus explained away what actually

16 Guattari, Félix, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Sydney 1995, p. 20.

17 Stengers, Isabelle, *Cosmopolitics*, Minneapolis 2010.

18 For a more detailed discussion of Stengers's notion of an ecology of practices see Sehgal, Melanie, "Aesthetic Concerns, Philosophical Fabulations: The Importance of a 'New Aesthetic Paradigm,'" in *SubStance*, vol. 47, no. 1, 2018, pp. 112–129.

mattered to these practitioners, which presupposed precisely that what they were doing was not only social. One could say that this is a very modern strategy: one practice tries to explain all the others in its own terms – initially, physics did this by trying to explain everything reductively in terms of a Newtonian conception of matter; today neuroscience perhaps strives to claim this position, but the social sciences as well as cultural studies have entered the fray, too ... For Stengers, the conception of an ecology of practices is an attempt to substitute such an “ecology of prey and predator” with a framework in which modes of relating between practices become possible that do not impose hierarchies and try to explain other practices away and that allow for ways of relating not in spite of but in view of their differences. Here, the figure of the diplomat is an important metaphor for this type of relationality. It must be ensured in such an encounter across differences that each practitioner who has been addressed within such a setting may return to their colleagues without being regarded as a traitor. Thus, the questions posed to the practitioner cannot be insulting. They do not need to be confined to the questions that already animate a certain field, but they must be capable of interesting the practitioners *as* practitioners. The questions pertinent to an ecology of practices then aren’t confined to what a practice is but are posed in view of what it might become.

Techniques as Modes of Relating

How does the practice of FORMATIONS resonate with these theorizations? What we attempted was to explore and invent intersections between our different ways of working, which per se were located on different sides of the modern divides. With a special awareness of the circumstances we were inheriting, the first step was to question the givens of specialized habits of thought and, therefore, to closely examine the implicit assumptions inherent to our material-discursive set-ups and our practices. These formats and practices were our starting point, and from there we tried to shift specific elements, while keeping others as they were, in order to see how that would change our way of encountering these different practices.

We began from analyses of each practitioner’s specific methods and focused on aspects in which the limits of disciplinary boundaries had already become manifest. Hence, for each of the workshops, we experimented with the dispositive, i.e., discursive, spatial, temporal, and other material conditions, and tried to find points of convergence and divergence between the two practices in focus, rather than defining a common project in advance. In other words, we tried to generate a diffraction, an interference pattern, between the two practices. From there we speculatively generated a term that we then used as a focus for each of the workshops, less as a common denominator but rather as a shared concern, or a proposition – a perspective through which we looked at the two practices and their overlaps and differences. The terms were patterns, examples, cases, visions, and attitudes. These keywords came

out of our specific processes and we felt that they capture important elements of knowledge production that need to be addressed when speculating about knowledge beyond modern binaries.

We found that despite all our differences – we didn't have the same backgrounds, competences, practices, content, or problems – we could relate to one another and the respective practices, questions, and problems if we focused on *techniques*, on what we were practically doing and how we had been trained. We found that we could relate using the other practices as a kind of prism onto our own, and also if we worked towards creating techniques together, techniques of transdisciplinary encounter. This is how our work together continued after the initial workshops. At the moment, and partly as an outcome of the workshop described above, we are specifically working on techniques of listening. Listening obviously plays a crucial role in relating across difference: it's the first step in relating and much more than merely hearing what somebody else says – really listening is about letting go of one's assumptions and givens, of what one takes for granted, and of working through these assumptions towards an openness for difference and one's own becoming. As this is neither an easy nor a common thing to do, our inherited ways of knowing require, in our view, new techniques of listening.

The outcome of this first phase of work together then was this specific focus on techniques. By way of conclusion I would like to ask: what actually is a technique? The term refers back to the Greek notion of *technē*, meaning art, not in the modern sense of a particular kind of object (aesthetics), but in the sense of artistry, skill, or craftsmanship.¹⁹ *Technē* for the Greeks had a close relation to *episteme*: it is a kind of knowledge and it is a kind of knowledge that refers to the arts, crafts, and sciences alike.²⁰ *Technai* are part of a continuum of different modes of knowing that range from sense impressions and memories to experience and finally to systematic knowledge.²¹ In distinction from the specific kind of knowledge that takes the form of habits, knowledge in the form of *technai* involves purpose and a certain level and kind of consciousness. It is knowledge that follows rules and involves a theoretical or practical ability – a capacity for action, rather than the action itself, based on a *logos*. The test for techniques is pragmatic: they either work or they don't. In a similar pragmatic vein, the criterion that decides whether someone actually has technical knowledge in the developed sense is if she can teach it. Hence, teachability and relatability are the criteria that decide if a particular kind of knowledge is actually a technique.²² Techniques then are per

19 Interestingly for the question of how to relate between different compartments of knowledge within modernity, *technē* in Latin translates not only into *ars* and *technica* but also *disciplina*.

20 Mitcham, Carl, "Philosophy and the History of Technology" in Bugliarello, George and Doner, Dean B. (eds.), *The History and Philosophy of Technology*, Chicago and London 1979, pp. 163–201, here p. 173.

21 Aristoteles, *Metaphysics I, Book 1*, London 2009, 980b, p. 4ff. and Mitcham 1979, p. 175.

22 Mitcham 1979, p. 173 und Plato, "The Ion," in *Ion, Hippias Minor, Laches, Protagoras: The Dialogues of Plato*, trans. R.E. Allen, New Haven and London 1996, 532c, p. 12.

se modes of relating, classically between different generations in a teacher-student relation. Last but not least, *technai* involve an ethos, because of their relationality but also, in a connected sense, because they are concerned with their consequences, with what they produce in the world of experience.

These characteristics make techniques a promising candidate to develop conceptual tools that cut through accustomed divisions inherited from modern frameworks: they refer to the arts, crafts, and sciences alike and point to the element of artistry and skill inherent in all of them – the necessity for training oneself in particular modes of doing, thinking, perceiving, and sensing. What seems most important to me however, not just regarding FORMATIONS, is that they do not imply a distinction between the modern and the nonmodern. Centering our attention on techniques, rather than on disciplines or specific content, thus helped us to sidestep the binary between modern and nonmodern practices, which we had to accommodate in our heterogeneous group of participants coming from the natural sciences, the humanities, and the arts as well as physical and spiritual practices. Working on creating techniques of transdisciplinary encounter in experimental and often playful ways was our way to respond to our quest for practical responses to the insufficiencies and the persistence of modern habits of thought. And maybe it is even from such kinds of reflection on transversal encounters in practice that a relational epistemology – looking at the diffraction of practices and their interference patterns – may emerge.

As befits the subject of this paper, many minds and bodies contributed to it. I would like to especially thank Alex Martinis Roe, all members of FORMATIONS of its first phase Roman Brinzanik, Descha Daemgen, Deborah Haaksman, Rebekka Ladewig, Wietske Maas, Julian Schubert, Hendrik Weber, and Thilo Wiertz – as well as the editors of this book, especially Maximilian Haas and Annika Haas.

Sibylle Peters
How to Relate Differently:
Scenes of Shared Research
from the Programs
“Performing Citizenship”
and “Assemblies & Participation”

How do we relate – when we gather, when we assemble, when we speak for each other, when we claim our rights and fight for them? How do we relate through the performance – or the performative dimension – of assembling, of decision-making, of representing and protesting? How do people start to relate differently in these practices? And are the respective shifts and changes connected to that performative dimension? These questions have

been at the center of the research programs “Assemblies & Participation” and “Performing Citizenship” conducted since 2012 by a hybrid combination of institutions in Hamburg: a theater for children and a center for choreography as well as university departments for design and for urban cultures.¹ Together they hosted about twenty research projects, predominantly in the form of practice-based PhDs, exploring how citizenship is performed today, how it is changing, and how performance art practices might be involved in that.

In the following, I'd like to zoom in on two scenarios of shared research from these programs to show – or, more precisely, to let readers see through involvement – how participatory art-based research allows us to relate differently: by presupposing and enacting the right to research for everybody involved, and by using art – as a frame, discourse, and toolbox – to navigate theory and practice in ways that bring heterogeneous researchers together in pursuing experimental goals.

Kerstin Evert, Gesa Ziemer, and I started these research programs with the intention to prove that artistic practices have the potential to make research more inclusive and accessible, that they can help to organize and support everybody's research. Current debates about artistic research have often missed this perspective, as they have focused on methodologies in between art and science or academia. In contrast, the focus of these programs has been on the relations between research and society and the question of how art practices might help to change them. Just like in the conceptual framework of the program “Das Wissen der Künste” (“Knowledge in the Arts”), the arts are conceived here as relational, embodied, situated, and temporal practices, which bring heterogeneous agencies, materials, and sources in new relations to each other – in other words: as practices that have an expertise of how to relate differently. We reckoned that the question whether art-based research will be successful or not does not depend on how well it fits in with academic standards but on the question of whether it can help to make research meaningful for the many. Therefore, all the projects of the program had experimental parts in which members of the program shared the process with people who were neither from the arts nor from academia but had first-hand knowledge about the issues in question. Thus, the projects took shape in heterogeneous groups of citizen researchers.

With this approach, we followed a demand Arjun Appadurai made in 2006 from the perspective of the Global South. He made a plea for research to be recognized “as a more universal and elementary ability ... a specialised name for a generalised capacity to make disciplined inquiries into those things we need to know, but do not know yet.” Appadurai further argued that “knowledge is both more valuable and more ephemeral due to globalisation, and

¹ The institutions involved were FUNDUS THEATER/Theatre of Research, K3-Zentrum für Choreographie, University of Applied Sciences (HAW), and the Hafencity University of Hamburg.

that it is vital for the exercise of informed citizenship.”² Against this background, the programs were an experiment in which we were all personally involved: What if citizenship can be changed towards including the right to research? How to relate differently in the way we perform citizenship today? These were not just research questions but also questions of methods and proceedings within that research. They were political as well as artistic questions, too: what role do the arts play in the current refiguration and crises of citizenship?

One major problem representative democracies face nowadays is that they are mostly incompatible with alternative forms of civil self-organization, especially those developed during the last ten years, since the financial crisis, by the square squatters and the Arab Spring. Since then we see movements without leaders, where the many organize themselves in horizontal ways, using digital tools that make classical political representation look like yesterday’s industrialism.³ Another, even more pressing problem is that national democracies seem utterly unable to contribute to the development of transnational, global, or planetary forms of citizenship. The scenarios of shared research discussed in the following are chosen because of their close link to these two challenges of citizenship today. They are both situated in politically highly charged places in Hamburg: the Gängeviertel, a contested housing complex, and the Afrika-Terminal, an abandoned part of the Hamburg port with a long colonial history. Both research scenarios also refer to other projects within and outside the research programs, which will be briefly described to show how the projects were relating to each another.

Citizen Researchers

A first zoom brings us into a gallery space in Hamburg’s Gängeviertel, a complex of historical working-class buildings in the center of the city, which have been rescued by artists who squatted them a few years ago, succeeding miraculously: the city of Hamburg bought the complex back from the investor who owned it, and the artists from Gängeviertel formed an association to take charge of the housing complex. Both sides, the city administration and the former squatters, got together afterwards to plan how to renovate and use the buildings in the future. However, this didn’t go well. The gap between administrative institutions of representative democracy and the DIY-spirit of the artist collective could not have been more visible as when the artists finally left the table of negotiations in protest against the economic standards the city tried to inflict on them. The process of renovation was stopped. An activist named Michael Ziehl read out the statement in which the squatters declared that negotiations had failed.

2 Appadurai, Arjun, “The Right to Research,” in *Globalisation, Societies and Education*, vol. 4, no. 2, 2006, pp. 167–177, here p. 167.

3 geheimagentur, Schäfer, Martin, and Tsianos, Vassilis (eds.), *The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering*, Bielefeld 2016.



Hamburg's Gängeviertel

Today, at this gallery space in the Gängeviertel, Ziehl is back on the scene, taking on a new role: he is now a researcher, a PhD student of the program “Assemblies & Participation.” His starting point is the question: can research step in when all other options of coming together and moving forward seem to be exhausted? Ziehl's project is to conceive of and conduct a mediation process, including artistic practices, in order to bring the two sides of the conflict, squatters and administration, back into dialogue. And he did in fact manage to gather everybody in one room and get them to talk to each other again. How did he do it? All members of the research program would like to know. But the representatives of the local municipal administration demand full secrecy – as they don't feel comfortable as objects of research – and full control over the public outcomes of the mediation process, which is why, now, at the end of a long day of hands-on mediation, Ziehl is not allowed to tell us what actually happened.

Instead he is hosting an evening of lectures and general discussion: classical acts of social science serve as stand-ins, since the experiences and insights of the actual mediation process can't be shared at this point. That's how we all have come to be sitting in the gallery space listening to social scientists lecture about typical problems between local municipal administrations and citizen initiatives. All participants from the conflict are present in the room: administrators, squatters, artists, citizens, researchers – all listening. Usually, social scientists operate within the framework of modern theatrical conventions: they present themselves as uninvolved observers who observe the conflicts between citizen initiatives and administration without bias. In the safety of their theater seat, they seem to lean back and analyze the performances of participants of these conflicts. Tonight though, in this gallery space, the social scientists are performing on the scene, and the participants of the conflict in question are leaning back in their seats watching the performance of scientific presentation. The elephant in the room – the actual, but secret, mediation process – renders the rituals of scientific presentation into as many opportunities for comic relief. The words used by the scientists to

describe what people are experiencing seem strangely inadequate. The audience is giggling. Against this background Ziehl – the host of the evening, exhausted from the nonpublic part of the day – becomes recognizable as a very different kind of researcher. While the social scientists claim and create a gap between those who act and those who know, a gap that, tonight and in front of this audience, appears as a self-preserving and self-proliferating strategy of professional researchers, Ziehl asks a different set of questions that are at the same time practical and epistemological: How can research become a strategy of political practice? How can participants in a conflict that they would like to solve claim research as a chance to change their perspectives and overcome this standstill?

Ziehl does this first of all by acknowledging the research the participants of the conflict are already carrying out as well as the fact that nobody knows the answer and nobody knows better. After all, the participants of this conflict are trying to solve an unsolvable problem: the question of how to relate differently. Ultimately, the conflict between those who represent “the people” in the framework of the municipal administration and representative democracy, on the one hand, and those who claim to speak for themselves as citizens, taking local problems in their own hands, on the other, is a crack in the concept of citizenship itself. Often people refer to this crack by using the vocabulary of representative vs. direct democracy, which is self-evident but not very helpful. In order to shift this important discussion towards more differentiated ways of how to relate, and not simply placing representation on one side and immediacy on the other side of a dualism, the program “Performing Citizenship” suggests that we speak about how we *perform* citizenship instead: wherever citizens organize as initiatives or gather around a common cause, representation is always already at stake.

As a part of The Right to the City movement, the activists of Gängeviertel consciously work with this approach and claim to represent interests that are much broader than just their very own. Members of the administration criticized this claim to speak for others as elitist, doubting that the artists-activists were actually closer to the people than mainstream politicians. Being not only members of the administration, but citizens themselves, they didn't want to be represented in this way. And according to members of Gängeviertel, it is precisely here that dialogue starts again: in a liminal space in which nobody is just executing an official role, and nobody is just themselves, but roles and positions and representation are performed in complex yet changeable ways. Representation is as inescapable as its cracks are. And these often go right through individual subject positions, especially in cases of conflict, which are a given when it comes to the *res publica*, the question of the public. Researchers who claim to be representatives of knowledge may well confuse things further when representation itself is in question. Instead, in order to support each other in civil conflicts like this it might help to acknowledge that we all are citizen researchers and citizen performers – despite everything.

Shared Knowledge Production

Research projects within the programs “Assemblies & Participation” and “Performing Citizenship” often meant proving the possibility of a certain type of artistic intervention in the refiguration of citizenship, simply by trying it out. However, the modes of trying out, the propositionality of enacting alternative yet real scenarios, are anything but simple. To develop a valid situation of trying things out, in most of the projects the artistic practices were much more visible than in this first scenario, in which the actual process remained in the dark. For example, the *Entscheidungsspielraum* (or space of decision) was a space designed for collective decision making, a room equipped with performative tools to empower and inspire heterogeneous collectives in rethinking and enjoying their performance of decision making (FUNDUS THEATER/Theatre of Research 2013 and ongoing). This research project by Hannah Kowalski started from the observation that participatory processes, as, for example, in urban planning, have incorporated all kinds of creative practices but risk becoming spectacles of participation as long as they leave the real decision-making for later. How about some creativity when it comes to decision-making itself? Kowalski developed and tried out her *Entscheidungsspielraum* together with a group of elementary school kids, who were enabled by this project to take part in the decision-making process of urban planning for the first time.

Sylvi Kretzschmar’s research project on amplification, to give another example, began with a historical analysis of how forms of public manifestation have been informed and changed by specific techniques of amplification and their development. The experimental aim of the project was to develop a new form of amplification that relates people differently and that is informed by the social conflicts around gentrification. Kretzschmar interviewed former tenants of what are known as the *Essohäuser*, a building complex in Hamburg St. Pauli that fell victim to speculation. From these interviews, she isolated statements, slogans, and expressions of anger and mourning, which were then amplified in public manifestations by what she called the *Megaphonchor*, an all-female group of activists and artists each equipped with a megaphone, performing choreographies of protest and mourning on the streets (*Public Address System*, 2013–2016).

A first evaluation and collection of data at the end of the official duration of the programs showed that the goal to involve people from outside of art and academia did work out: the twenty research projects counted no less than 750 participant researchers, people who were intensely involved in collective research, such as the child collaborators in Kowalski’s project, the participants of conflict in Michael Ziehl’s project, or the tenants and activists in Kretzschmar’s *Megaphonchor*. A further 1500 people took part in collective research at some point of the projects. In addition, more than 160 collaborations between various institutions took place to organize and support collective research, including not only cultural and academic institutions but also small companies,

churches, or schools. But why is a quantitative perspective relevant here? In the humanities, the doctorate is mostly a lonesome endeavor that ties people to desks, archives, and databases. By contrast, PhD researchers from our programs were asked to build meaningful associations of heterogeneous research participants: artists, scholars, activists, children, members of the municipal administration, neighbors, etc. How did they relate?

Although all these participants were part of the same collective research process, they had very different agendas: children who are asked to decide on the best possible setup for a playground or activists who ask how to fight gentrification effectively do not have the same research question as PhD students who are researching performances of decision-making or the development of new forms of amplification. Based on an open concept of research including everyday practices of trial and error, and assuming a right to research for everybody, all these different agendas were considered equally valid. None is in itself more important or more significant than the other. However, this equality does not and should not translate into equal tasks or responsibilities in the research process. In leaning on the resources and the conceptual advice provided by the programs, it is the members, i.e., the PhD students, who are responsible for coordinating everybody's research, for creating reasonable relations between the different agendas and specific expertises. They are responsible for creating a process in which research and public presentation are related in a way that generates productive outcomes for all participants and their agendas. If this is achieved, participants not only carry out research together; their different kinds of research give each other momentum and context, enable each other, and thus become an experiment of performing citizenship on yet another level – that of shared knowledge production.

An important point of reference for the theoretical reflection of the framing of the different projects within the programs has been Engin Isin's theory of citizenship. This theory focuses on "acts of citizenship"⁴ that manage to change the concept of citizenship by performing an act *as if* those performing it had the right to do it, as if the respective right existed. These are, in other words, acts which perform – to use Hannah Arendt's language – the right to have rights as such,⁵ in the sense of tryouts of an alternative civic reality. Such claims often go along with acts of instituting. Alternative civic realities ask for alternative semi-institutional bodies. The programs saw many of those coming into being: in addition to the *Megaphonchor*, there was the *School of Girls* (Maike Gunsilius), the *Institute of Falsification* (Thari Jungen), the *Institute of Choreologistics* (Moritz Frischkorn), *The Youngest Court* (Elise von Bernstorff) and many others. Perhaps the programs produced semi-institutional bodies

4 Isin, Engin and Nielsen, Greg, *Acts of Citizenship*, London 2008. Isin, Engin, "Doing Rights with Things: The Art of Becoming Citizen," in Hildebrandt, Paula, Evert, Kerstin, Peters, Sibylle et al. (eds.), *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations*, London 2019, pp. 45–56.

5 Arendt, Hannah, "Es gibt nur ein einziges Menschenrecht," in *Die Wandlung*, vol. 4, autumn 1949, pp. 754–770.

of this kind in such abundance because they themselves were hybrid bodies in which all members constantly experienced what it means to speak on behalf of different bodies, what it means to switch between them. For example, as founder and temporary speaker of the program I was not, as one might assume, a professor at the Hafencity University, but artistic director of a children's theater. We all constantly had to choose: were we speaking as an activist of The Right to the City movement, on behalf of the university, or in the name of the program or the theater? We performed the body of research with flexibility and in ongoing hybridization.

The African Terminal

Zooming in on another of those hybrid bodies, the *African Terminal*, the question of how to relate differently shifts to the second major crisis of citizenship mentioned above: the inability of nation states to develop a form of transnational citizenship that would be more adequate to the actual way in which people and things are related to each other in global economies. The *African Terminal* came into being as a conjunction of three different research projects carried out within the program. Moritz Frischkorn's *Institute for Choreologistics* explored how choreographic knowledge and practices could be used to understand and possibly to intervene in the current boom of logistics, the so-called logistical turn. The sound artist Katharina Pelosi worked on a postcolonial sound archive for the city of Hamburg. And together with the geheimagentur art collective, I worked on a project called the *Free Port Baakenhöft*: we were planning to reopen an unused part of the port as a temporary space for everybody to claim their right to the port. The *Free Port Baakenhöft* was a complete port with several elements: a jetty for the experiments of rafters, radical seafarers, and offshore artists; a ship-welcoming station that worked as an open mic for citizens to address cruise and container ships; an archive called the *Hydrarchiv*, in which documentation from more than a hundred artist and activist interventions and projects in Hamburg port was collected; and the *African Terminal*. There were several reasons why the *Free Port Baakenhöft* had to be situated right at the Baakenhöft, but the most important one was the history of the place that, until fairly recently, served as the Afrika-Terminal of the Hamburg Port. The Baakenhöft is also the place where the Deutsche Ostafrikalinie was moored and the place where, from 1904, German troops were shipped to Namibia, formerly Deutsch Ostafrika, to commit the first genocide of the twentieth century, the murder of the Herero and Nama.

Together, geheimagentur, two groups of former refugees from Gambia, Nigeria, and Ghana, Moritz Frischkorn, and Katharina Pelosi formed the *African Terminal*, a cooperative in the making, suggesting and testing how the old, no-longer used Afrika-Terminal could be turned into a hotspot for trade on the part of African migrants, a place for informal, citizen-driven sea trade. Over the course of a month, the members of the *African Terminal* group, with the help of the public, filled a 40-ft container with goods that had been

donated but were still in a condition to be used and shipped it to Banjul in Gambia, where the contents were sold to create a small income for the members of the *African Terminal*, who have no other source of income. Together we – migrants, artists, and researchers – learned hands on about customs, container logistics, and how to become our own sea trade agents. Moreover, through an audio guide made by Katharina Pelosi and several public events, we informed visitors about the history of the place, as well as the relation between migration and informal trade. We invited citizens and noncitizens of Hamburg to use the *African Terminal* as a tool to rediscover their connectedness through the port and the seas and to do research with us on how alternative citizen-driven oversea supply chains might be created.



Participants of the *African Terminal* project shipping goods

One might argue that, as members of a research program “Performing Citizenship” focusing on performance theory and practice in regards to the city, we were pretty far out of our comfort zone and our fields of expertise when we started dealing with the details of oversea trading. This is true. And it’s also why, in order to explain how the *African Terminal* made us relate differently, I have to start a few years earlier – in 2010, when a group of Somali pirates hijacked the cargo ship MS Taipan that was sailing under German flag. Dutch naval forces captured the pirates and brought them to Hamburg for trial. It was the first piracy trial in Hamburg since 1624. Given that there

is no birthday party without a treasure hunt and that a kid pirate called *Captain Sharky* was depicted on their toothbrushes, the children who visited the Theatre of Research were curious: “How come the pirates escaped from the movies and why does nobody like them anymore, now that they are real?” The children were thus asking questions that all of us had but no adult dared to ask. We, the team of the Theatre of Research and the art collective *geheimagentur*, therefore decided to invite the children to dress up in their pirates’ costumes, recording their questions for real pirates on video.

Exploring the idea that everyone on this planet is connected to everyone else through no more than seven links,⁶ we asked friends of friends of friends if they knew any Somali pirates. After a remarkable odyssey, we finally found them in Eastleigh, the Somali part of Nairobi, in the club room of a hotel. The pirates were more afraid of us than we were of them. But watching the kids’ videos made them relax. The pirates opened up and really tried to give an account of what had happened – so that the kids in Hamburg could understand.

While we brought the answers of the pirates that we had recorded on video back to the children of Hamburg and transformed this improbable dialogue into a stage performance, the Operation Atalanta naval mission slowly managed to reinstate what has lately been called supply chain security, and the shipping industry of Hamburg founded a training center for private antipiracy forces to protect their ships. These forces, trained in a remote industrial zone of the city, were more than discrete; they never took prisoners and no one in Hamburg ever heard of their actions again.

Considering that the shipping industry of Hamburg had made donations to the Theatre of Research in the past, we realized that, by connecting children and pirates in this improbable dialogue, we had enacted a link that had already existed but remained hidden from our sight. We understood that something crucial had happened to the logistics of the port during the last decades. And not just to “our” port. London, New York, Hong Kong – port cities around the world have moved their docks and terminals out into special zones with no connection to the urban space that citizens inhabit. Containerization has brought about the expulsion of labor from the ports. At Hamburg’s Euro Terminal, no more than five people are needed to unload the world’s biggest containerships in less than a day. Less than twenty people work on these ships and usually none of them is from Hamburg. We suffer from “sea-blindness,” the chief of the British Navy said.⁷ *geheimagentur* collective and Theatre of Research decided to ask: “What if we – as citizens of Hamburg – had a right to the port? What would a performance of this right look like?” Connecting it to Engin Isin’s concept of acts of citizenship, this was the research project I brought to the program “Performing Citizenship” on my own

6 First introduced by the Hungarian author Frigyes Karinthy in his story *Láncszemek (Chains)* in 1929.

7 George, Rose, *Ninety Percent of Everything*, New York 2013, p. 4.

behalf. Meanwhile, more and more people from Africa arrived in Hamburg after a dangerous crossing of the Mediterranean Sea. These people were non-citizens for now, but they were not seablind. Instead they were in Hamburg for a reason: they were determined to use the port to send goods to their home countries. I conducted extensive interviews with five of them. During these conversations the impression of talking to refugees faded, though most of them in fact had horrific reasons for fleeing their country. Nevertheless, I realized that I was actually talking to aspiring African businessmen from the lower and middle classes of their countries who were trying to turn things around: they were looking at Europe from the perspective of what they could extract from it, what they might set in motion in order to support West Africa. But at the same time, they were researchers in building alternative supply chains from Europe to Africa.

The supply chain is an important concept in our context of relation: since the 1980s the focus of business education and management has shifted from the company as the main unit of economic consideration to the supply chain. In globally connected markets, it is not companies who are competing against each other but associated supply chains, which consist of several, often very different, companies. Imagine the multitude of regulations, infrastructures, and practices – from custom handling to packaging techniques to money flow – that all have to be synchronized to get such a supply chain working. Look at the things that surround us here – clothing, furniture, technical equipment. Make a guess: how much of it has been shipped before? Rose George turned the answer to that question into the title of her book *Ninety Percent of Everything*.⁸ In critical theory, this has been described as capitalism's logistical turn. In a paper on "Extraction, Logistics and Finance," Sandro Mezzadra and Brett Neilson write: "Stemming from military practices, logistics organizes capital in technical ways that aim to make every step of its 'turnover' productive."⁹ Capitalism itself has thus become the movement of movements. UPS, a global player in logistics, describes this as follows: "We love logistics. Each day, our customers count on us to choreograph a ballet of infinite complexity played across skies, oceans and borders. And we do."¹⁰ Far out of our comfort zone, we understood that the supply chain is for our time what the assembly line was for Fordism. And it is the figuration of the global. From Anna Tsing's analysis of "supply chain capitalism," we learned that supply chains are by no means new – what is new is only the hype and the promise that is connected to them, a promise that has brought new kinds of entrepreneurs to the table.¹¹

8 George 2013, p. 4.

9 Mezzadra, Sandro and Neilson, Brett, "Extraction, Logistics and Finance," in *Radical Philosophy*, no. 178, 2013, pp. 8–18.

10 United Parcel Service (UPS), ad campaign, October 2010.

11 Tsing, Anna, "Supply Chains and the Human Condition," in *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, vol. 21, no. 2, 2009, pp. 148–176, here p. 149.

Against this background, the *African Terminal* can be understood as a practical yet experimental exploration of supply chain capitalism, starting from the dead ends of supply chains, starting from the outside, literally from those places where supply chains never reach. Even from this perspective, we got a glimpse of what Tsing describes as a process, in which

nonwork tropes – particularly tropes of management, consumption, and entrepreneurship – become key features in defining supply chain labor. Here, the new styles attributed to capitalism become entangled with the experiences of workers. Chain drivers control some but not all of this subjectification. I argue that workers learn to perform within these tropes.¹²

Allow us to take a look at such subjectifications in the process of becoming and zoom in on another situation of shared research that took place in autumn 2018 at the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, more precisely, in the exhibition *Mobile Welten/Mobile Worlds*, curated by Roger Bürgel. Invited to participate, the *African Terminal* has just moved its storage space into the middle of the exhibition and opened it to the public. Around forty people have gathered here: the traders and researchers of the *African Terminal* alongside thirty visitors. Together, we are looking at the model of a supply chain, laid out on the floor; we are also looking at maps of global supply chains and migration, and we are having a discussion. It is a simple classic model of a supply chain that describes the movement of things from the first supplier to the customer:

Product →

Supplier – Production – Distribution – Trade / Sales – Customer –
Information ←

In this model, the supply chain is a line that potentially crosses and binds together a multitude of differences: differences of wealth, of laws and regulations, of infrastructures, of cultures. Looking at the model, members of the *African Terminal* notice that it focuses on the movement of things rather than on the movement of people. The supplier, the worker, and the customer are local entities in a system that is designed to transform and move along things, turning them into goods. Yet if we overlap a map of global migration on top of a map of global supply chains, with their respective hubs and connections, we see that they match: people are migrating away from those places left out of the global supply chain networks. The traders of the *African Terminal* agree that much depends on how this matching of the maps is interpreted. Traditionally, we would argue that in places of crisis, the economy is down, which makes people migrate. However, there are lots of people still living in those places who are left out of the network of supply chains. In fact,

¹² Tsing 2009, p. 151.

it doesn't look as if the movement of things is following the movement of people. Instead the movement of people seems to be following the movement of things, as people try to reach the hubs of the supply chain network.

This is definitely true for the traders involved in the *African Terminal*. Notwithstanding other reasons for fleeing their country, they came to Hamburg specifically because it is a hub of supply chains and thus a chance to become entangled in the movement of things. However, the global systems of supply chain management do not take migration into account. And the global systems monitoring migration are not interested in the movement of things. Though entangled, the two are kept apart – systematically. So how might we relate the migration of people and the movement of things differently? Perhaps with the help of art and of research?



African Terminal at the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Keller Easterling, one of the thinkers of the logistical and infrastructural turn, identifies one possible direction in which to search for an answer. She argues that “global infrastructure space has perfectly streamlined the movements of billions of products and tens of millions of tourists and cheap laborers, but at a time when over 65 million people in the world are displaced.”¹³ Consequently, Easterling chooses a practical, yet experimental approach and

¹³ Easterling, Keller, “MANY,” in *Dimensions of Citizenship*, <http://dimensionsofcitizenship.org> (last access: August 11, 2019).

suggests putting some of the principles and tools of global logistics to the use of migrants. In the database *MANY*, which she presented at the Architecture Biennale in Venice in 2018, the *African Terminal* featured prominently as one of her examples. The idea of starting to build supply chains based on migrational expertise seems to be promising. Imagine that migration would no longer be seen as a journey from beginning to end, as leaving one country behind to ideally become citizen of another, but as an endless entanglement of people and things in motion. Imagine that migrants would finally be acknowledged as experts in this regard. Imagine the multitude of alternative supply chains that people with migrational experience would be able to build. Imagine that they would not be constantly stopped but supported in this endeavor.

Imagine that we were able to relate differently. That we might act as if we were able to relate differently.

It might seem like a wide stretch from performing citizenship within the city to the negotiations and fights in rebuilding and reclaiming citizenship in the interconnectedness of transcontinental migration and sea trade. However, I would like to argue that in order to perform everybody's right to research in a city like Hamburg, and in most big cities today, this is exactly the tension we have to endure – in practice, theory, and research. Even if, for now, the results of this research will not foster global changes of structures but only microchanges, experiencing and understanding these changes has an effect on the collective imagination of what's possible and worth fighting for – as the citizen performers and citizen researchers we are today.

Tom Holert

Verkomplizierung der Möglichkeiten: Gegenwartskunst, Epistemologie, Wissenspolitik

Wie lässt sich ein Meta-Diskurs über situierte Wissen und nichtwestliche Epistemologien im Kontext von Kunst und Kunsttheorie situieren? Vom Standpunkt der Standpunktsensibilität aus zu reflektieren, scheint im Licht einer solchen Frage gleichermaßen unausweichlich wie überaus widersprüchlich zu sein. Die Probleme, die sich in meinem Fall damit verbinden können, ja unweigerlich ergeben müssen, sind nicht über einen schlichten Sprechakt zu lösen, und eine ‚Lösung‘ ist auch nicht anzustreben, nicht nur weil sie ausichtslos erscheint. Im Unterschied, sagen wir, zu einer Forscherin mit einem Maori- oder Inuit-Hintergrund kann ich als Person, die sich, soweit dies die Dekonstruktionen des Autorenbegriffs zulassen, auch als Autor dieses Textes

versteht, mich nicht oder zumindest nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit auf meine norddeutschen Wurzeln berufen, auf mein europäisches Weiß- und Mannsein. Und trotzdem sollte ich dies tun: weniger im Interesse einer Selbstvergewisserung und Authentifizierung meiner Sprecherposition in einer tribalen oder anderweitigen, mit Vorstellungen von Autochthonie durchsetzten Genealogie als im Hinblick auf meine unter anderem von der westlichen Moderne und westdeutschen Bildungsbegriffen geprägten, strukturierten und von mir entsprechend ein- und ausgeübten Weisen des Wissens. Dass eine solche selbstreflexive Geste in einem Fall wie dem meinen und in einem Setting wie dem des Forschungszusammenhangs, zu dem dieser Beitrag eingeladen wurde, aber automatisch irgendwie eitel, übertrieben, unangebracht und daher unselbstverständlich anmutet, lässt auf vieles schließen – vor allem auf die Aporie, kritisch mit Privilegien umzugehen; auf Konventionen, die einen affirmativen Bezug auf eine Community im akademischen Kontext seltsam und unangebracht erscheinen lassen; womöglich auf die Ahnung eines Schuldzusammenhangs, der das Herausstellen von Herkunft im Fall eines weißen, männlichen, europäischen Akademikers zu einer Anmaßung werden lässt, der Anmaßung nämlich, sich wie jemand mit dem legitimen Anspruch, eine indigene, vom Aussterben bedrohte Bevölkerungsgruppe zu vertreten, aufzuführen, als ungueter Aneignung einer eben nicht nur rituellen, sondern auch politischen Positionsbestimmung auf den Feldern des Wissens und der Kunst.¹

Die Politiken des Wissens, die auf dem Feld der immer noch so bezeichneten Gegenwartskunst/*contemporary art* zu beobachten sind, gehören zu den genannten Problemen bzw. ergänzen diese. Denn es gibt nicht nur ein wie auch immer umstrittenes Wissen davon, was Kunst ist, was eine Künstler_in ist, was eine Kunstaussstellung ist, sondern auch ein Wissen oder eine Vielzahl von Wissen, die sich in und durch Kunstwerke, das heißt durch *als künstlerisch* anerkannte Formen, Prozesse, Performanzen und Interaktionen, aber auch durch diskursive Rahmungen aller Art – vom Kurator_innen-Essay über das Interview oder den Vortrag bis zur Pressemitteilung – artikulieren.

Zum einen tragen diese Wissensformen zur fortwährenden Stabilisierung eines Glaubenssystems der Gegenwartskunst bei; zum anderen gehört es zum konzeptualistischen Selbstverständnis eines wichtigen Teils der machtvollen *Formation* der Gegenwartskunst, gegen hegemoniale und konventionalisierte, vor allem aber gegen als gewaltförmig auftretende, andere Wissensarten verdrängende und unterdrückende Wissensformen kritisch-dekonstruktiv vorzugehen – de-instituierend, ent-nennend, dis-identifizierend; womit aber auch, automatisch, der gesamte problematische Zusammenhang einer weiterhin

1 Scharfsinnig auf die genannten Probleme (inklusive einer kurzen kritischen Erwähnung der ursprünglichen, hier leicht revidierten Einleitung meines Vortrags während der „How to Relate“-Konferenz) gehen ein: Gramlich, Naomie / Haas, Annika: „Situierendes Schreiben mit Haraway, Cixous und grauen Quellen“, in: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 11, Nr. 1 (Zwanzig. Was uns angeht), 2019, S. 38–52.

von westlich-modernen dichotomischen Vorstellungen geprägten und damit privilegierten, universalisierenden Rede von der Kunst (und der korrespondierenden Praxis) betroffen sein müsste.

Mit anderen Worten: Die Position der ‚Kunst‘ im Sinne der globalen Gegenwartskunst einzunehmen, ist in der Konsequenz mit einer ähnlichen Widersprüchlichkeit und Problematik behaftet wie die Selbsteinführung, das diskursive Selfie als weißer, männlicher Westeuropäer. In diesem Sinne wären die Politiken des Wissens, wie sie auf dem Feld der Kunst präsent sind, auch – entweder affirmative oder kritische – Operationen an den ontologischen und epistemologischen Prämissen einer immer weiter in Richtung Welt(markt-)kunst, *global art*, neuem Internationalismus tendierenden Entwicklung.

An den Umarmungen, den *endorsements*, den oft freundlich-gutmeinend daherkommenden, aber im Kern fragwürdigen bis feindlichen Übernahmen von nichtwestlichen, nicht- oder *paramodernen* Formen des Wissens und der Kunst, die auf diesem Feld stattfinden; an dem bemerkenswerten, aber auch oft genug problematischen Interesse an der Inklusion von zuvor Jahrzehnte, Jahrhunderte lang aus dem Kunstfeld ausgeschlossenen Praktiken und Traditionen des Wissens: an diesen Annäherungen, Begegnungen und Vereinnahmungen und dem Umgang mit (und dem Verhalten in) ihnen entscheidet sich, wie eine Politik des Wissens in den institutionellen, aber eben auch zunehmend gegen- oder para-institutionellen Kontexten der Kunst angelegt sein müsste. Und hieran knüpft des Weiteren die Herausforderung an, sich der Expansionslogik einer Kunstindustrie, die zu einem zentralen, gestaltend-einflussreichen Akteur der globalen Wissensökonomie geworden ist, erfolgreich zu entziehen oder deren Agenden zu durchkreuzen.

Die Frage nach Relation und Relationalität, nach Bezug und Bezüglichkeit, genauer: die Formulierung „How to relate“, die diesem Band vorangestellt ist, hat bei mir – *déformation professionnelle* eines mit der zeitgenössischen bildenden Kunst und ihren kuratorischen Konzepten seit Längerem befassten Autors – sogleich eine längst triviale Assoziation ausgelöst. Ich dachte an *Esthétique relationnelle*, den Titel von Nicolas Bourriauds Buch aus den späten 1990er Jahren, und die auf diesem Buch basierende Rede von „relationaler Kunst“.² Sie wurde für die kunstkritischen Debatten der 2000er Jahre ähnlich bedeutsam wie die von Jacques Rancière – einem Gegner der Kunst, die von Bourriauds Begriff adressiert werden sollte – eingeführte „Aufteilung des Sinnlichen“ (*partage du sensible* oder *distribution of the sensible*).³ Ich will hier nur daran erinnern, dass der Begriff „relationale Ästhetik“ auf einen Typ installativ-performativer Kunst angewendet wurde, die maßgeblich um soziale, vorderhand gastfreundliche Aktivität herum aufgebaut ist, etwa um Kochen im Ausstellungsraum oder die Herstellung eines fließenden Übergangs

2 Ich verwende hier die engl. Übersetzung: Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 [zuerst Dijon 1998].

3 Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006 [zuerst Paris 2000].

zwischen Orten der Kunstbetrachtung, des Diskurses, des Chillens und der Party. Rancière (und andere) kritisierten Bourriauds vermeintlich unpolitischen Ansatz, seine angeblich verharmlosend-verniedlichende Vorstellung von Kunst.⁴ Bourriaud hätte alle Errungenschaften einer modernen Ästhetik, die auf eine revolutionäre und streitbare Neuaufteilung, Entgrenzung und Unterwanderung traditioneller ästhetischer Hierarchien aus gewesen sei, aufgegeben – zugunsten einer nivellierenden, die Verhältnisse eines millenialen Stillstands allenfalls spiegelnden, diese aber nie herausfordernden und in Frage stellenden Mitmachkunst.

Im Frühjahr 2009 und somit etwa zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Esthétique relationnelle* kuratierte Bourriaud, auch aufgrund seiner theoretischen Äußerungen längst zu einem der tonangebenden Kuratoren des globalen Kunstbetriebs aufgestiegen, in London die Ausstellung „Altermodern“. Verblüffend an dieser Ausstellung war nicht nur, dass die Kritik an seinem früheren Konzept offenbar kaum zu Bourriaud durchgedrungen war, sondern auch, dass er die Erweiterung seines kuratorischen Programms in einer krypto-neokolonialen Art der Globalisierung ohne Globalisierung suchte. Ausschließlich unter Beteiligung von Künstler_innen aus den gut situierten Milieus Londoner, New Yorker oder Berliner Großgalerien und weitgehend das installative Produkt einer prozessualen Praxis vorziehend, stellte Bourriaud eine privaten und institutionellen Sammler_innen schmeichelnde Ausstellung zusammen, die er überdies mit einem „Manifest“ versah, das seinem neuen Begriff oder Slogan der „Altermoderne“ Substanz verleihen sollte.

In Bourriauds Text ist viel von reisenden (bzw. jetsettenden) Künstler_innen und ihren Übersetzungsproblemen die Rede, von einer Welt, in der man eine „tiefreichende Evolution“ der Weltsicht und -wahrnehmung erlebe, von einer „neuen Moderne“, die nach ebenso neuen „Typen der Repräsentation“ verlange.⁵ Die Postmoderne, so Bourriaud, sei am Ende, Diskurse des Multikulturalismus und der Identität seien überholt und ersetzt worden durch eine „planetare Bewegung der Kreolisierung“, die allerdings weiterhin, darin wiederum echt postmodern, unterfüttert sei von „kulturellem Relativismus“ und „Dekonstruktivismus“, mit denen man sich erfolgreich gegen den Universalismus der Moderne und einen Traditionalismus der Rechten zur Wehr setzen könne. Die Kultur der nach-postmodernen „Altermoderne“ sei nicht länger ein vor allem westliches Phänomen, sondern erhebe sich zentrumslos und

4 Siehe z. B. Rancière, Jacques: „Probleme und Transformationen der kritischen Kunst“, in: ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007 [zuerst Paris 2004]. Für einen neueren Überblick zu der Kontroverse um Bourriaud siehe: Miller, Jason: „Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond“, in: *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, Bd. 3, Winter 2016, S. 165–183.

5 Bourriaud, Nicolas: „Manifesto“ [Übersetzung d. Verf.], in: Website der Tate Gallery zur Ausstellung „Altermodern“, Tate Triennial, 3. Februar bis 26. April 2009, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained> (20.08.2019).

„polyglott“ aus „planetaren Verhandlungen“, aus „Diskussionen zwischen den Akteuren unterschiedlicher Kulturen“; sie kündige eine Verpflichtung auf abendländische Abstraktionen ebenso auf, wie sie sich von einer identitätspolitisch aufgeladenen Kultur der Postmoderne distanzieren. „Unser Universum“, schreibt Bourriaud, „wird zum Territorium, dessen sämtliche Dimensionen in Zeit und Raum durchreist werden können.“⁶

Es geht mir nun nicht darum, die Leere und Vagheit solcher Kuratorenlyrik zu demaskieren, das wäre billig und wenig produktiv. Was hier allein interessieren soll, ist Bourriauds Verschiebung seines Relationalitätskonzepts aus dem Bereich des Begriffs einer Kunst, die ihren „theoretischen Horizont“ statt in einem „unabhängigen und privaten symbolischen Raum“ in „menschlichen Interaktionen“ und deren „sozialem Kontext“ findet,⁷ auf die von Mobilitäten und Kreolisierungen geprägte Bühne „planetarer“ Verhandlungen – wobei insbesondere Informationsverarbeitung, Übersetzungen und semiotische Wanderungen betont werden.

Bezeichnenderweise keine Rolle spielte im Zusammenhang der „Altermodern“-Ausstellung von 2009 und ihrer diskursiven Rahmung jenes Ensemble von Fragen, das knapp zehn Jahre später bei ähnlichen Gelegenheiten kunstinstitutioneller Globalisierungsrhetorik einfach nicht mehr ignoriert werden kann und von vorneherein ins Zentrum der Debatten um Gegenwartskunst gestellt wird: Keine kuratorische Leitung einer Ausstellung des Typs, den „Altermodern“ repräsentierte, würde Bourriauds Künstler_innen-Liste (die ausschließlich aus Einzelkünstler_innen besteht, keine Kollektive oder Organisationen enthält) unter dem Schlagwort einer „anderen“ Moderne und einer „anderen“ Globalisierung präsentieren können, ohne scharfe Kritik an der überwiegend westlichen Perspektive auf das Planetarische und die geradezu unverhohlene Feier ökonomischer Privilegien erwarten zu müssen (und natürlich war dies auch 2009 im Grunde nicht mehr möglich). Ein Begriff wie Bourriauds „Kreolisierung“ gestikuliert zwar in Richtung einer Neuordnung der Einflussphären und einer Dezentrierung dominanter Sprachformen, aber von den Intentionen und Argumenten eines Ansatzes der entschiedenen Dekolonialisierung der Kunstweltverhältnisse und ihrer Repräsentationsmodi, wie er allein angemessen gewesen wäre und inzwischen, folgerichtig und zwangsläufig, den internationalen Diskurs bestimmt, war er denkbar weit entfernt. Die Applikation postkolonialer Konzepte blieb letztlich ornamental. An einer Geschichte und Gegenwart der Konflikte, auf die eine dezidiert wissenschaftspolitische Perspektive reagieren sollte, war Bourriaud nicht interessiert. Und doch markieren die Jahre um 2009 die Zeit, in der dekoloniale Konzepte und ihre Thematisierung globaler epistemischer Asymmetrien und Gewalt-

6 Ebd.

7 Bourriaud 2002, S. 5: „The possibility of a relational art (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art.“

verhältnisse nicht nur endgültig die Diskussionen innerhalb der Postcolonial Studies erreichten, sondern auch an den Orten der zeitgenössischen bildenden Kunst zunehmend Beachtung fanden. Der Reihe nach: Die Historikerin Ann Laura Stoler veröffentlicht 2009 mit *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* eine wichtige Arbeit zu den „epistemic politics“ des Kolonialismus, die auf Vorarbeiten wie dem Aufsatz „Epistemic Politics: Ontologies of Colonial Common Sense“ von 2008 basierte.⁸ Stolars Studien zu rassistischem Machtwissen in den Kolonien waren zwar nicht ohne Vorgänger. Die Art jedoch, wie hier epistemologische und ontologische Verfahren zur Herrschaftssicherung zum Untersuchungsgegenstand gemacht wurden, hatte um 2009 eine besondere Resonanz. Zwei der meistzitierten Autoren des neuen Dekolonialismus etwa veröffentlichten ebenfalls 2009 in der Zeitschrift *Theory, Culture & Society* einflussreiche Artikel: Walter D. Mignolo, der argentinische Literaturwissenschaftler und Direktor des Center for Global Studies an der Duke University, betitelte seinen Beitrag „Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom“, womit er nicht- oder auch antiwestliche Epistemologie, Widerstand und Dekolonialität in einen Artikulationszusammenhang brachte;⁹ und der portugiesische Ökonomietheoretiker Boaventura de Sousa Santos fragte im Titel seines Artikels nach der Denkmöglichkeit eines „Non-Occidental West?“ und fügte in Anspielung auf Nicolaus Cusanus, Blaise Pascal und Lukian von Samosata den Untertitel „Learned Ignorance and Ecology of Knowledge“ an.¹⁰

De Sousa Santos ist weniger an neoheroischen Typen wie Bourriauds „homo viator“ interessiert als an der cusanischen Figur des_ der „gelehrten Unwissenden“, die sich seit dem Spätmittelalter und den theologischen Spekulationen über das Verhältnis des_ der Einzelnen zur Unendlichkeit Gottes freilich gewandelt hat: Die_Der gelehrte Unwissende der Gegenwart ist sich einer epistemologischen Diversität bewusst, die potenziell unendlich ist und von jeder einzelnen Wissensform oder -weise nur sehr begrenzt erfasst werden kann. Das singuläre oder individuelle Nichtwissen im cusanischen Sinne ist durch ein unendlich plurales Nichtwissen ersetzt worden, das von einer unüberschaubaren Vielzahl der Wissensformen ausgehen muss.¹¹ Der nichtwestliche Okzident

8 Stoler, Ann Laura: *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton, NJ 2009; dies., „Epistemic Politics: Ontologies of Colonial Common Sense“, in: *The Philosophical Forum* 39 (3), Herbst 2008, S. 349–361.

9 Mignolo, Walter D.: „Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom“, in: *Theory, Culture & Society*, Bd. 26, Nr. 7/8, 2009, S. 159–181.

10 Sousa Santos, Boaventura de: „A Non-Occidental West? Learned Ignorance and Ecology of Knowledge“, in: *Theory, Culture & Society*, Bd. 26, Nr. 7/8, 2009, S. 103–125.

11 Ebd., S. 115: „To be a learned ignorant in our time is to know that the epistemological diversity of the world is potentially infinite and that each way of knowing grasps it only in a very limited manner. In this respect, too, our condition is very different from Nicholas of Cusa's. Whereas the notknowing knowledge he postulates is singular and hence entails one learned ignorance alone, the learned ignorance appropriate to our time is infinitely plural, as plural as the possibility of different ways of knowing.“

der Vergangenheit und Gegenwart und die künftige Entwestlichung des Westens, die de Sousa Santos in Erinnerung bringt, in Aussicht stellt und einfordert, sind als das Resultat einer auf die westliche Epistemologie anzusetzenden Dekolonialisierung qua Pluralisierung zu verstehen, die auf verschüttete oder marginalisierte, das heißt auch: kolonisierte Denkweisen und Wissensformen *im Inneren* der westlichen Philosophie und Wissenssysteme aufbaut.

Mignolo sieht das alles ähnlich, nur legt er einen stärkeren Akzent auf Begriffe des Politischen im Zusammenhang mit Wissen. Seine Terminologie einer „politics of knowledge“ oder genauer: „geo- and body-politics of knowledge“, will über Donna Haraways Begriff der „situated knowledges“ hinausgehen. Dabei tut Mignolo ein bisschen so, als bleibe Haraways und andere standortfeministische Begriffsarbeit dort stehen, wo es eigentlich erst interessant werde, weil angeblich erst die Frage nach dem Wer, Wann und Warum der Konstruktion von Wissen gestellt werden müsse, um in Erfahrung zu bringen, weshalb die „eurozentrierte Epistemologie“ ihre „geohistorischen und bio-graphischen Verortungen“ so geschickt zugunsten der Behauptung „universalen Wissens“ und „universaler Wissenssubjekte“ kaschiert habe.¹² Nur so, durch die Offenlegung der „Illusion einer Nullpunkt-Epistemologie“, könne jener „epistemische Ungehorsam“ entstehen, der zu einer effektiven Ent-Koppelung, zu Mignolos inzwischen berühmtem *de-linking* als dem zentralen Manöver der Dekolonialisierung führt, wie er sie als maßgeblich *epistemologische* Operation versteht.¹³

Denn „dekoloniales Denken“ setze eine ebensolche Ent- oder Abkoppelung, eine Ent-Beziehung (oder Ent-ziehung) von modernen, imperialen Wissensnetzen und der „kolonialen Macht-Matrix“ voraus, was zugleich eine Abwendung von der abstrakten Entität des Kapitalismus und eine Hinwendung zu „Menschenleben“ bedeute.¹⁴ Die Dekolonialisierung des Wissens geht nach Mignolo einher mit einer dekolonialen Herstellung, einem dekolonialen *Machen* von Wissen, einer Poiesis in Bezug auf Wissen – was übrigens auch die Anschlussfähigkeit seiner Argumentation an ästhetische Reflexion und Kunsttheorie gewährleistete.¹⁵

12 Mignolo 2009, S. 160.

13 Ebd.: „By setting the scenario in terms of geo- and body-politics I am starting and departing from already familiar notions of ‚situated knowledges‘. Sure, all knowledges are situated and every knowledge is constructed. But that is just the beginning. The question is: who, when, why is constructing knowledges? Why did eurocentered epistemology conceal its own geo-historical and biographical locations and succeed in creating the idea of universal knowledge as if the knowing subjects were also universal? This illusion is pervasive today in the social sciences, the humanities, the natural sciences and the professional schools. Epistemic disobedience means to delink from the illusion of the zero point epistemology.“

14 Ebd., S. 178.

15 Ebd.: „Decolonial thinking presupposes de-linking (epistemically and politically) from the web of imperial knowledge (theo- and ego-politically grounded), from disciplinary management. A common topic of conversation today, after the financial crisis on Wall Street, is ‚how to save capitalism‘. A decolonial question

Mignolo hatte damit um 2009 eine Reihe von griffigen Formulierungen, von *catch terms* im Angebot, die rasch die Runde machen sollten und nicht unmaßgeblich dazu beitrugen, dass in den Geistes- und Kulturwissenschaften, den *humanities*, wie im Kunstfeld eine konzeptuelle Neuorientierung stattfand. Die postkoloniale Kritik wurde gewissermaßen rekaliбриert, von der Frage „Can the Subaltern Speak?“ (Gayatri Spivak) in Richtung einer Vergegenwärtigung, eines Bewusst- und Präsentmachens der anhaltenden und durch den Neoliberalismus erneuerten Kolonialität und deren Gegnerin, der Dekolonialität, die gegen Erstere vor allem auf der Ebene des Wissens und Denkens vorgeht.

Im Jahr 2009 war es auch, dass der kamerunische Biotechnologe, Theoretiker und Kurator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung in Berlin den Kunstraum SAVVY Contemporary: The Laboratory of Form-Ideas gründete, eine Plattform für Ausstellungen, Performances, Diskursveranstaltungen, Archivierungsarbeit und Residencies, die zunächst in der Richardstraße in Neukölln in einem Ladengeschäft, ab 2013 im ehemaligen Umspannwerk in Neukölln untergebracht war und seit 2016 im silent green Kulturquartier im Wedding angesiedelt ist. Bonaventure Ndikung verortete SAVVY Contemporary, das rasch zu einer Organisation mit zahlreichen Kurator_innen und Forscher_innen angewachsen ist und sich inzwischen auf dem Weg in eine nicht mehr *nur* prekäre Konsolidierung zu befinden scheint, „an der Schwelle zwischen Begriffen und Konzepten von WESTEN und NICHT-WESTEN, vorrangig um diese zu verstehen und zwischen ihnen zu verhandeln, aber auch, um die Ideologien und Konnotationen zu dekonstruieren, die solchen Gebilden zugrunde liegen“.16 „Dafür“, so heißt es in einem jüngeren programmatischen Text, „scheint es angebracht, die kosmogenen Kräfte künstlerischen Schaffens zu beschwören, zusammenzurufen und anzuwenden, um uns von ihnen leiten zu lassen. Auf diesem Weg setzt SAVVY Contemporary auf die poetische Kraft künstlerischer Praxis, um Identitäten zu entnennen und umzubenennen, zu deinstitutionieren und wieder neu [zu] errichten, um auferlegte Stimmen verstummen zu lassen und unterdrückte Stimmen hörbar zu machen, in dem Bemühen, die Krise der Gefangenschaft zu lösen.“17

would be: ‚Why would you want to save capitalism and not save human beings? Why save an abstract entity and not the human lives that capitalism is constantly destroying?‘ In the same vein, geo- and body-politics of knowledge, decolonial thinking and the decolonial option place human lives and life in general first rather than making claims for the ‚transformation of the disciplines‘. [...] decolonial options, grounded in geo- and body-politics of knowledge, engage in both decolonizing knowledge and de-colonial knowledge-making, delinking from the web of imperial/modern knowledge and from the colonial matrix of power.“

16 Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: „SAVVY Contemporary. The Laboratory of Form-Ideas. A Concept reloaded“, in: Website von SAVVY Contemporary, 2017, https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/2811/savvy_concept_2017-1.pdf, hier zitiert aus der deutschen Übersetzung der Kurzfassung, <https://savvy-contemporary.com/de/about/concept/#1513199811-3371-1> (20.8.2019).

17 „Werde ein SAVVY friend“, in: Website von SAVVY Contemporary, 2018, <https://savvy-contemporary.com/de/about/donate/> (20.8.2019).

Aus dem Zitierten wird deutlich, wie weitgehend die Position, von der aus SAVVY Contemporary operiert, von post- und dekolonialen, aber auch feministischen und queeren Theoriebildungen geprägt ist, von der Annahme des Konstruktionscharakters jeder diskursiven und ideologischen Setzung und der daraus folgenden Möglichkeit dekonstruktiver Verschiebungen und Aufhebungen. Die Rolle der Kunst wird dabei in einer Arbeit an der Disidentifizierung und Deinstitutionierung gesucht, die zugleich eine Arbeit an Befreiung und Ausbruch sein soll. Formulierungen wie „kosmogene Kräfte künstlerischen Schaffens“ verweisen überdies auf eine vor- oder nichtmoderne, eine nichtwestliche, indigene Auffassung von Kunst als kosmischer, Welten generierender Potenz.

In einem weiteren Text (von 2017) spricht Ndikung in Anlehnung an de Sousa Santos über SAVVY Contemporary als einen „Raum für epistemologische Diversität“, in dem ein „anderes Wissen möglich“ sein solle.¹⁸ Haraway und ihr Begriff vom „god-trick“ westlicher Wissenschaft, dem ein „verkörpertes, kompliziertes, aktiv schauendes Auge“ entgegengehalten wird, führt zur Berufung auf „Politiken und Epistemologien der Verortung, der Positionierung und der Situierung“, in denen anstelle modern-westlicher „Universalität“ „Teilhabe“, „Befangenheit“ und „Parteilichkeit“ zur Bedingung des Gehörtwerdens und rationaler Wissensbehauptungen werden. Verkörperte, vom einzelnen und kollektiven Körper her eingenommene Perspektiven könnten vor diesem Hintergrund zu „associated situated knowledges“ führen, einem Wissen der Sozialökologie, d.h. der Beziehungen, der Relationalitäten, der Assoziationen und der Begleitungen, wobei Kunst und Ausstellungsmachen katalysierend wirken.¹⁹

18 Ndikung 2017, siehe auch, für eine leicht gekürzte und übersetzte Fassung dieses in verschiedenen Versionen zirkulierenden Textes: Ndikung, Boaventure Soh Bejeng: „Anmerkungen zum epistemischen Ungehorsam. Oder: Verwirrung des Verstrickten und Beunruhigung des Besorgten – Fallstudie SAVVY Contemporary“, in: Busch, Kathrin et al. (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018 (Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“), S. 29–35, hier: S. 31.

19 Ndikung 2017, S. 2f.: „[...] SAVVY Contemporary is a space for epistemological diversity. A space that embodies and screams out Boaventura de Sousa Santos' postulation that ‚Another Knowledge is Possible‘ [...]. By moving away from what she calls ‚god-trick‘, i. e. the all-seeing eye of Western science that considers itself the omniscient observer, Haraway offers the image of the embodied, complicated, actively seeing eye, which is a split and contradictory observer. Haraway's argumentations for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims resonate in our practice. So we appropriate proposals on viewing from a body – always a complex, contradictory, structuring, and structured body, against the view from above, from nowhere, or from simplicity – and we push this further to what we will like to call ‚Associated Situated Knowledges‘ or just ‚Associated Knowledges.‘ While viewing from these bodies, one also puts them in relation, association and companion with each other and their sociopolitical ecology. In so doing, one not only puts the bodies, but also their embodied knowledges, histories, memories in association. In this respect, art and exhibition-making act as catalysts.“

Während Bourriauds Konzepte der „relationalen Kunst“ und „relationalen Ästhetik“ vor etwa 20 Jahren vor allem eine Reaktion auf eine als steril und akademisch empfundene westliche Moderne und weder an weitergehende politische noch ontologische Forderungen geknüpft war, hat sich die Lage seither ganz offensichtlich grundlegend gewandelt. Schon im Jahr 2009 hätte diese Veränderung im Vergleich etwa zwischen Bourriauds Ausstellung „Altermodern“ und der Gründung einer Institution wie SAVVY Contemporary erkannt werden können, aber natürlich gab es zu diesem Zeitpunkt auch schon viele andere Anzeichen für eine dezidiert politisch motivierte und ästhetisch argumentierende Infragestellung einer hegemonialen Ordnung des westlich dominierten Kapitalismus – einer Ordnung, die nicht zuletzt aufgrund der von Mignolo in seinem Text von 2009 erwähnten globalen Staatsschulden- und Finanzkrise und deren mit Steuergeldern bezahlten, aber letztlich nur scheinhaften ‚Lösung‘ ihre letzten verbliebenen, ihrerseits überwiegend scheinhaften Legitimitätsreserven verbraucht hatte. Neue Beziehungen und Bezüglichkeiten stehen inzwischen auf der Agenda, was durch die Kollateralschäden neoliberaler Politik und Ökonomie zunehmend unumgänglich wird. Der Klimawandel betrifft nicht nur die Gegenwart und Zukunft der Menschheit, sondern des gesamten Planeten und seiner menschlichen wie nichtmenschlichen Ökosysteme und Ressourcen. Zu den wichtigsten Begriffen der Debatte, etwa im Zusammenhang von Kämpfen um Klimagerechtigkeit, soziale Gleichstellung und die Rechte indigener Völker gehört eben gerade der Begriff der *Beziehung*, der *Relation* – der Beziehung zum Land, zur Erde, zu Menschen, Tieren, Pflanzen, Bodenschätzen, zu dem, was gewohnheitsmäßig im Westen immer noch ‚Natur‘ (im Unterschied zu ‚Kultur‘) genannt wird.

Indigene Intellektuelle wie die Maori Linda Tuhiwai Smith in ihrem Buch *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous People* von 1999 (einer zentralen Quelle etwa für Mignolos *decoloniality*-Epistemologie) oder die Dakota Kim TallBear in ihrer Forschung zu Indigenität, Genetik und Technoscience, aber auch zum Queering dessen, was sie „whitestream disciplinary thinking and ontologies“ nennt,²⁰ arbeiten die Epistemologien dieser Relationalität (oder *Reziprozität*) heraus. Im Vergleich etwa zu Bourriaud erweitern und vertiefen diese relationalen Epistemologien und reziproken Denkweisen jeden Begriff von ‚relationaler Kunst‘. Smith adressiert in ihrem – freilich nicht auf Kunst im engeren, westlich-modernen Sinne eingehenden – Buch die Notwendigkeit eines völlig neuen ethischen Habitus der Forschung. Sie spricht von „Wissensteilung“, von *sharing knowledge*, im Unterschied zum „Teilen von *Information*“, weil die Verantwortung von Forscher_innen und Akademiker_innen eben darin bestehe, nicht nur „pamphlet knowledge“ zu teilen, sondern die „Theorien und Analysen“, mit deren Hilfe Wissen und Information konstruiert

20 TallBear, Kim: „An Indigenous Reflection on Working beyond the Human/ Not Human“, in: *GLQ*, Bd. 21, Nr. 2/3 (Theorizing Queer Inhumanisms), 2015, S. 230–235, hier: S. 230.

und repräsentiert werden. „The challenge always is to demystify, to decolonize“,²¹ nur wenn dies geschehe, öffne sich Wissensproduktion auch Leuten, die über keine akademische Bildung verfügten. Denn *theoretisch* sei jedes Handeln Denken und Tun zugleich – und *project workers, community activists* oder Berater_innen seien, weil sie Daten erheben, Informationen sammeln, sichten, organisieren und zur Darstellung bringen, in einem nicht unmaßgeblichen Sinne als „Forscher_innen“ anzusprechen. Smiths ausdrückliche Absicht besteht daher auch darin, „to develop indigenous peoples as researchers“.²² Im Kontext des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ ist es vielleicht notwendig, auf die wissenspolitische Differenz zwischen dem Projekt von Smith, die Anerkennung und Entwicklung indigener Leute als Forscher_innen zu befördern, und einer seit etwa zwei Jahrzehnten an den Kunsthochschulen geförderten Entwicklung von Künstler_innen zu Forscher_innen im Rahmen von *artistic-research*-Programmen hinzuweisen. Was auf den ersten Blick eine strukturelle Ähnlichkeit aufweist, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine optische Täuschung – eine allerdings nicht ganz unschuldige Täuschung, denn die Adressierung von Künstler_innen als Angehörigen einer von magischen Ritualen und Meistererzählungen geprägten Stammesgesellschaft war lange Zeit nicht unüblich, weshalb die Bekehrung zu höheren wissenschaftlichen Qualifikationen als künstlerische Forscher_innen gern wie ein säkularer Ausweg oder gar Aufstieg dargestellt wurde, was freilich in vielen Fällen die Perspektive auf die Verwertungsdynamiken und Assessment-Realitäten einer akademischen Wissensökonomie verspernte. Die Anerkennung von Maori *community workers* als Forscher_innen mit eigenen, nur eben nicht auf der europäischen Aufklärung fußenden Methodologien argumentiert dagegen klar im Widerstand gegen die neoliberale Ökonomisierung des Wissens; sie erhebt einen Anspruch auf Forschung und *research* in einem sozialen Kampf um Anerkennung, der aber zugleich die Prämissen dieser Anerkennung in Zweifel zieht.

Auffällig an der Entwicklung seit etwa 2009/10 ist, in welchem Maße Fragen des Wissens, einer globalen Wissenspolitik und der Pluralität oder Diversität der Epistemologien, also der nicht länger im Sinne eines universellen abendländischen Rationalitäts- und Wissenschaftsverständnisses abzuhandelnden nichtwestlichen Wissensformen, auf die Selbstverständigung der Akteur_innen in weiten Teilen des Feldes der Gegenwartskunst eingewirkt haben und wie diese Fragen die Debatte seither sehr grundsätzlich formieren und prägen. Allein in Berlin lässt sich dies an vielen Stellen beobachten. Neben SAVVY Contemporary und den vielen Aktivitäten, in die die Plattform involviert ist, könnten (aus dem Blickwinkel des Jahres 2018) die zehnte Ausgabe der Berlin Biennale, die Konferenz „Knowledge Entanglements. Beyond Abyssal Thinking“ des DAAD-Künstlerprogramms (deren Titel einen Begriff von de

21 Smith, Linda Tuhiwai: *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous People*, London 2012, S. 17.

22 Ebd., S. 18.

Sousa Santos aufnimmt) oder die im Wintersemester 2017/18 vom Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ veranstaltete Vortragsreihe „Künste dekolonisieren“ genannt werden. Dass die documenta 14 im Jahr 2017 ebenso wie manche der ihr vorausgegangenen Ausgaben und zahlreiche Biennalen der vergangenen Jahre ebenfalls unterschiedliche Aspekte und Facetten der Dekolonialisierung schwerpunktmäßig verhandelt haben und dass diese Verhandlungen in zunehmendem Maße auch solche über die Rolle der Kunst, der Künstler_innen und anderer im Kunstfeld produzierender Intellektuellen, Akademiker_innen, Kurator_innen, Aktivist_innen usw. sind, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass Wissen und Epistemologie zunehmend als *Funktionen und Produktionsmodi der Kunst* begriffen werden und die Frage nach der Gemachtheit des Wissens in den Blick rückt, die Mignolo in dem Begriff einer antinormativen *poiesis* fasst. Der Bezug auf Wissen und Epistemologie und deren Produktion suspendiert aber nicht die Frage nach deren Ökonomisierung, im Gegenteil. Eine neoliberale Wissensökonomie, in der die Epistemologie des Marktes zur fundamentalen Kategorie jeder Wissensproduktion wird, lässt weder die universitären noch die Kunst-Institutionen, noch deren außer- oder parainstitutionellen Supplemente und Widerlager unangetastet.²³ Andererseits kann sich, gerade angesichts der Unausweichlichkeit wissenskapitalistischer Zugriffe, das Möglichkeitsfeld anderer, alternativer, postkapitalistischer und/oder am Konzept der Commons orientierten Ökonomien öffnen. Etwa im Bereich der Kämpfe um Landrechte und nachhaltiges Wirtschaften gehen Formen von aktivistischer Kollaboration, die sich der Verwertungslogik entziehen, und künstlerisch motivierte Praktiken vermehrt ineinander über.

Kunsthistoriker_innen wie T.J. Demos, die seit Jahren zum Zusammenhang von wissens- und forschungsbasierten, zumeist prozessual und langfristig angelegten Kunstprojekten und den Möglichkeiten eines dekolonialen, indigenen und ökologischen Aktivismus arbeiten, machen sehr deutlich, in welchem Maß Künstler_innen und ihre Kooperationen zum Widerstand gegen und zur Kritik an den Ursachen von Zerstörungen von Umwelten und Lebenswelten beitragen und dass künstlerische Praxis in diesen Zonen der Gegenwartskunst von epistemischer Experimentalität nicht zu trennen sind.

In Vorbereitung auf sein Buch *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology* ko-kuratierte Demos im Jahr 2015 im Nottingham Contemporary die Ausstellung „Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas“, an der unter anderem Allora & Calzadilla, Eduardo Abaroa, Ala Plástica, Marcos Avila Forero, Amy Balkin, Subhankar Banerjee, Mabe Bethônico, Ursula Biemann & Paulo Tavares, Center for Land Use Interpretation, Minerva Cuevas, Jimmie Durham, The Otolith Group, Fernando Palma Rodríguez, Claire Pentecost und Abel Rodríguez teilnahmen. Wie Mignolo und andere bezieht Demos einen entscheidenden Teil seiner theoretischen

23 Dazu weiter im Detail: Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin 2020.

Basis für die Arbeit mit den experimentellen Ökologien dieser gegen das Anthropozän, den Klimawandel und die Zerstörung von Lebensgrundlagen indigener Gemeinschaften gerichteten künstlerisch-aktivistischen Praktiken aus den Texten indigener Theoretikerinnen wie Smith, TallBear oder Zoe Todd. Und er folgert aus der Beschäftigung mit diesen Autorinnen, dass die Arbeit bei der Dekolonialisierung der eigenen Forschungsmethoden ansetzen und die Beziehung zu den „Geschichten der Kämpfe und Perspektiven der Kolonisierten, einschließlich indigener Kosmologien, subalternen Rechtsprechung und sozialer Bewegungen wo immer angebracht“ suchen müsse – auch in Reaktion auf die Kritik, die von indigener Seite an der Nichtanerkennung oder Ausklammerung von First-Nation-Intellektuellen aus den aktuellen Debatten um neue Materialismen, Vitalismen und Objekt-orientierte Ontologien geübt wird.²⁴

Eine Konsequenz dieser Verbindungen von Umweltaktivismus, indigener Selbstbehauptung, nichtwestlichen Epistemologien, akademischer Forschung und visueller Praxis ist eine tendenzielle Auflösung oder ersatzlose Substituierung der Kategorie Kunst. Letztere taucht – als „contemporary art“ – zwar noch im Untertitel von Demos' Buch auf, aber ein Netzwerk wie das global agierende Multimedia-Projekt World of Matter, das eine prominente Rolle in Demos' Narrativ einer auf die Dramatik der Lage reagierenden dekolonialen, umweltaktivistischen und epistemologischen Kooperation spielt, kommt in seinem *mission statement* ganz ohne Bezugnahme auf Kunst aus. Zwar werden die Formate der Ausstellung, der öffentlichen Veranstaltung, der Publikation und der Online-Plattform genannt, aber es geht World of Matter ansonsten vor allem um die Produktion und Bereitstellung von „visuellem Quellenmaterial“ als einem „Instrument für Bildungsprozesse, aktivistische Arbeit, Forschung und die Anhebung eines allgemeinen öffentlichen Bewusstseins“ der Krise.²⁵

Für Demos definiert World of Matter die Natur zum Schauplatz einer ästhetisch-konzeptuellen Spekulation um, mit der die sozialen Kämpfe gegen die Kontrolle durch Konzerne ernst genommen und die Entwicklungen des Natur-Rechte-Diskurses einbezogen würden.²⁶ Im Vordergrund stehe der Beitrag zu einer „ökologischen Wissensallmende“, den *ecological knowledge commons*. Gefördert werden solle die freie Produktion von geteiltem Wissen, das offen, kollektiv und zugänglich bleibt – im Widerstand gegen staatlich-privatwirtschaftliche Überwachung und proprietäre Kontrollen des Internet.²⁷ Eine dezidiert wissenspolitische Formierung der visuellen und forschenden Praxis wie bei World of Matter findet sich auch bei ähnlich gelagerten, wenn auch im inhaltlichen oder strategischen Detail sehr unterschiedlich ausge-

24 Demos, T. J.: *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016, S. 22–25.

25 „About the project. World of Matter“, in: Website von World of Matter, <https://www.worldofmatter.net/about-project> (29.08.2019).

26 Demos 2016, S. 28.

27 Ebd., S. 212.

richteten Projekten wie Forensic Architecture, Center for Land Use Interpretation, Critical Art Ensemble, The Otolith Group, Casco oder Sarai. Hier ergänzen einander juristische Intervention, alternative Pädagogik, theoretisch-visuelle Spekulation, aktivistische Vernetzung und dekoloniale Perspektive in einem Maße, dass die wissenspolitische und kapitalismuskritische Dimension dieser Kollektive und Organisationen die Parameter des Ästhetischen und Künstlerischen in eine kritische Randlage zu drängen scheint.

Ein völliger Funktionsverlust des Ästhetischen ist dabei sicherlich nur bedingt zu diagnostizieren, zu sehr sind für die meisten oben genannten Gruppen Form-Fragen in Hinblick auf Rhetorik, Kommunikation und Begründung der institutionellen Verortung der eigenen Praxis von Bedeutung. Trotzdem verschieben sich die Gewichtungen, komponiert sich die Praxis in diesen Fällen anhand unterschiedlicher, selten von formalen und ästhetischen Prioritäten dominierter Anliegen. Eine entscheidende Rolle spielt die Dringlichkeit der planetaren Problemlage, aber ein tieferer Grund mag auch in der abjekten Verflechtung von *contemporary art* mit denselben Agenturen der Finanzialisierung zu finden sein, die auch aus Wäldern und Flüssen finanzialisierte *assets* machen. Was, wenn die intellektuellen Energien und Ambitionen, die noch vor nicht allzu langer Zeit in der Kunst eine Wirklichkeit verändernde Kraft gesucht und bisweilen gefunden haben, jetzt vermehrt in den Umbzw. Abbau eines Rationalitätstyps geleitet werden, der für den Schaden verantwortlich ist, den zu reparieren es vielleicht zu spät ist? Was, wenn Kunst in Wissenspolitik aufgeht? Wissenspolitik sich an die Stelle von Kunst setzt oder, weniger ultimativ formuliert, Kunst in Wissenspolitik ihre zeitgemäße Funktion erkennt?

Die Einklammerung des Kunstbegriffs ist nun keine neue Maßnahme, die Abschaffung der ‚Kunst‘ ohnehin ein zentrales Anliegen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Paradigmatisch an der aktuellen Situation mag daher vor allem sein, dass ‚Kunst‘, einer vertrauten diskursiven Strategie des Postkolonialismus folgend, immer radikaler *provinzialisiert* wird. Durch die Gleichsetzung des Kunstbegriffs und der auf ihm gründenden Praktiken und Institutionen mit dem Projekt der westlichen Moderne, zu dem Siedlerkolonialismus, Sklaverei, Heteropatriarchat, Ausbeutung natürlicher Ressourcen und nicht zuletzt ein bestimmtes, andere Wissensformen ausgrenzendes Verständnis von Rationalität gezählt werden, erscheint ‚Kunst‘ zunehmend als toxisch, wo ihre ontologischen Voraussetzungen in politische und ökonomische Verhältnisse rückübersetzt werden. Was künstlerische Autonomie angeblich zur Entsprechung aufklärerischer Zielbestimmungen demokratischer Vergesellschaftung macht, erweist sich in post- und dekolonialen Kritiken als Element der umfassenderen Bedrohung nichtmoderner sozialer und religiöser Praktiken und Epistemologien durch den Westen. Zugleich ist zu berücksichtigen, dass sich Begriffe von Kunst und vor allem ihren modernistischen Ausprägungen, wie z.B. Repräsentation und Abstraktion, im Zuge des Imperialismus global verbreitet und diskursiv abgelagert haben.

Das heißt, eine von den Spuren der Moderne und ihren Kunstauffassungen gänzlich freie Ästhetik ist allenfalls im Rückgriff auf vor- oder außermoderne Praktiken des Bildes aufzufinden, nicht aber in den multiplen Modernen einer *anders*, mithin jenseits jeder Zentrum/Peripherie-Topologie zu verhandelnden Globalität. Ähnliches gilt für das Verhältnis zwischen westlichen und nichtwestlichen Rationalitäten und Wissensformen. Wie soll eine Befreiung vom Joch der westlich-modernen Rationalität aussehen, eine Befreiung, für die in diskursiven Formen und Formaten gekämpft wird, die entscheidend von ebendieser Rationalität geprägt sind, auch wenn sich diese zugleich Manövern des Angriffs, der Einklammerung, der Suspendierung ausgesetzt sieht? Trifft der Befund zu, dass die Legitimität von Kunst und die von Wissen zunehmend als in einem Wechselverhältnis stehend verhandelt werden, dass sich also künstlerische und epistemologische – und hier eben vor allem: *wissenspolitische* – Fragen zunehmend verschränken, dann folgt daraus eine Verkomplizierung der Möglichkeiten, überhaupt von Kunst (und vom Standpunkt ‚der Kunst‘ aus) zu sprechen. Das Sprechen ist auch für diesen Text alles andere als unproblematisch. Darauf verweist schon der Umstand, dass ein Großteil der in ihm zitierten und diskutierten Texte von männlichen Autoren stammt. Selbst eine standortpolitische und damit eigentlich feministische Perspektive garantiert also nicht die erfolgreiche Abkoppelung von blinden Flecken und lenkenden Prädispositionen. Das betrifft auch die Schreibweise, die Rückversicherung über akademische Gepflogenheiten, die Routinen der Diskursprozessierung. Die daher notwendige Verkomplizierung allerdings ist kein zu lösendes, auf Finalität und Schließung hin zu steuerndes Problem, sondern eine Chance zur Proliferation, zur Verzweigung und zur Neuverknüpfung – auch und gerade für die Diskussion um situierte Wissen, epistemische Privilegien und Sprechpositionen im Kunstfeld.

Amy Lien
and Enzo Camacho
The Angry Christ

The Angry Christ sits behind the altar of a modernist church founded, like the Philippine nation that is its setting, in the aftermath of war. The figure's arms reach straight outwards, shaping his body into a large, graphic sign – of unconditional love, or something else. Implanted in the very center of the scene is the Sacred Heart, wrapped in thorns, fringed in flames, and set atop Christ's red and blue robe, which appears less like clothing and more like a webbed expanse of vein, muscle, and sinew, not covering Christ's body but flaying it open, turning it inside out. This is supposed to be a depiction of the Last Judgement, but there is also something kinky happening here, some indulgent pleasure in the way iconography as codified communication can be

read, misread, or simply received. Scanning across the mural for meaning, our eyes linger over the wounds on Christ's palms and feet, the unmistakable markers of divine suffering. They are swollen, puckered, like anuses. This text is an attempt to consolidate some of our recent research on and around this unusual church mural, created by the Filipino-American modernist painter Alfonso Ossorio in 1950. Commonly referred to as *The Angry Christ*, the mural was commissioned for a chapel built to service the workers of an industrial sugar refinery on the Philippine island of Negros. Both the refinery and the chapel are still in use today.



Negros is known for being the prime sugar-producing region of the country. Driving along the main highway that encircles the entire periphery of the island like a choker chain, one sees field after field of cane. These fields possess no lush beauty. They're like blown-up versions of suburban American grass lawns. Sugarcane can be planted on almost any soil, but now requires massive amounts of chemical fertilizer, since the land here no longer has enough nutrients left in it. Each season's crop seems to further leach the richness out of the earth, pushing incrementally towards a barren future. Sugar is an industry that tends towards entropy.



Beside the highway, six-wheeler trucks are being loaded with harvested cane. The harvesters are wrapped head to toe in garments to protect them from the razor-sharp cane leaves and burning sunlight. They hoist bundles of cane onto their shoulders then climb up to the cargo area by balancing on a thin wooden plank propped at an angle against the truck's body. The trucks are filled to capacity – sometimes beyond, in an attempt to squeeze more profit from the margins – and then they drive off towards one of the island's dozen or so sugar mills. They dominate the road like alien creatures. They lurch and swerve, spewing exhaust, dirt, and stray canes in their haste, creating a constant risk of harm to everyone else sharing the road: pattering tricycles piled with families, SUVs with tinted windows, air-conditioned and non-air-conditioned buses. These other vehicles are constantly trying to overtake the sugarcane trucks, often dangerously swerving around them into oncoming traffic. Sharp bends are labelled as “death curves.” Accidents happen frequently. It is not so uncommon to see one of these trucks flipped onto its side on the highway, spilled cane looking like splattered guts and splintered bones.

Negros used to be covered in forest, almost all of which is now gone. Until the last few decades of Spanish rule in the Philippines, the island had been more or less overlooked by the colonial administration, which meant that it was “untapped” and “available.” Settlers began arriving in the mid-1800s, including waves of mestizo merchants from the neighboring island of Panay who had been edged out of the textile trade of Iloilo City by the recent flooding of the local market with cheap British cotton. They came to Negros and began to assemble large tracts of land by clearing trees and displacing or exterminating pre-existing indigenous communities and subsistence farmers. Due largely to high demand in the newly industrialized countries of Great Britain and the United States, sugar quickly became the crop of choice, with British, American, Spanish, and other foreign firms stepping in to provide

financial credit and to take control of exports. As this frontier economy developed, more migrants came in search of work at the new plantation estates, or haciendas. Sugar output in Negros jumped from less than 200 metric tons in 1850 to over 66,000 metric tons in 1908, while the population grew from less than 30,000 to over 450,000 in that same period of time.¹

Dispossession and extraction: as it turns out, these have remained timeless features of a once fertile landscape that now sits like a speck of outlying data in the neglected fringe zone of what is thought to constitute the global, contemporary economy – or contemporary culture. We shouldn't have to argue once again for the importance of attending to peripheralized modes of existence, but it is worth repeating that "left behind" spaces such as this bear the heaviest share of global capitalism's contradictions. These contradictions weigh down on bodies and minds.

Imagine a massive diabetic body at the family dinner table. A hacendero is speaking to us dejectedly about the declining profits of the local sugar industry when a question suddenly triggers a frothy outpouring of rage against the urban Manila business elite, *who rake in billions upon billions while refusing to regularize their workforce*. He is one of the most prominent sugar barons on the island, yet on this issue he seems to echo the party line of the country's left wing. *At least we take care of our workers here*, he claims. *They depend on us*. We have already spoken to some of these workers and know that most of them are barely subsisting, that they struggle to buy food, struggle to pay for their children's commute to school, or for their brother's funeral. The lucky ones receive a half-sack of rice every month to supplement their paltry income. The luckiest ones might have their cataract surgery paid for by the eminent grace of their employer, but it takes a level of desperation coupled with a deep sense of security in one's relative ranking on the worker food chain to even begin to find the courage to ask. You need to be one of his "favorites."

Feudalism is a set of bodily scripts. On our last visit to Negros, an activist and theater practitioner told us that one of the most frustrating and painful aspects of trying to organize resistance on the island is seeing a farm worker's body crumple upon entering the Master's house. *No matter how much you have educated them on their rights, how much you have tried to impress on them that they are part of a people's movement that is larger and stronger than they are as individuals, as soon as they enter the Master's house, it is like watching a candle being blown out in one tiny breath*.

How do you train a body to resonate with a sustained intensity?

1 See Kreuzer, Peter, *Domination in Negros Occidental: Variants on a Ruling Oligarchy*, Frankfurt 2011; Larkin, John, *Sugar and the Origin of Modern Philippine Society*, Berkeley 1993; Oabel, Patrick Vince, *Workers of the Mill: Local Labour Market Change and Restructuring of the Sugar Industry in Northern Negros Occidental, Philippines 1946–2008*, Vancouver 2011.



Our interest in the *Angry Christ* mural has to do with a certain resonant quality that we and other artists have sensed in it. A well-known painter based in Bacolod, the largest city of Negros, once described to us the formative impact of encountering *The Angry Christ* for the first time in his youth. He spoke of this experience almost as though he were speaking of some kind of primal scene, or some instantaneous moment of spiritual conversion, and he said that many artists in Negros had had similar experiences with the mural.

Another artist of a slightly older generation, a former left-wing militant who spent time in prison during the Marcos dictatorship, said that he also visited the mural in his early days, when he was a student in Bacolod, and that he was influenced by its bold use of colors. This artist eventually became well known for his paintings of sugarcane harvesters, in which one can somehow feel the imprint of *The Angry Christ*. It's as though the mural's graphic lines and saturated tones have been radically reprogrammed, deployed again decades later to contour the veined and muscled bodies of farming laborers, along with the stalks of cane that bind these bodies to the land of Negros. There is anger coursing through these paintings too.

Another artist told us that he visits the mural in times of stress, when he needs inspiration or spiritual solace, like when he was under great pressure to finish his work for the Venice Biennale.

Another artist, younger and less established, expressed a more personal relation to the mural. She grew up going to the "Angry Christ" church every Sunday, because her father was an engineer at the sugar mill and her family lived within the company compound. She finds the mural extremely calming.

We heard from a PR representative of the milling company that there has been an ongoing attempt to rebrand the mural. She informed us that *The Angry Christ* is not in fact angry. *If you look closely at Christ's face*, she said, *you will see that the expression rendered on it is one of quiet strength and sympathy*. She told us that the label of "Angry Christ," which was never the title given to the mural by its creator but has since become its popular name, is simply incorrect. *This is a peace-loving Christ*.

But we feel this anger can't be explained away so easily. In our reading of the mural, Christ does not reside in a Face but in a body, not in a Subject but in a materiality: the robe-become-flesh that is stretched out across the chapel's rear wall and seems to energize the entire composition. All of the mural's other iconographic elements spread outwards from this central, constantly transfiguring body, like ripples. They wrap around the concrete ceiling beams above the altar to occupy multiple spatial planes. Visual reverberations occur within and across these planes: skull echoes face, Mary and Joseph echo John and John, outstretched wings echo outstretched arms, trumpet echoes staff echoes snake. Repetitions of form are accompanied by shifts in valence, which gives the mural a permanently unsettled quality. On the beam that marks the threshold between sanctuary and nave, the All-Seeing Eye gazes out at us, entangling us in the mural's reverberations. In fact, these bodies

of ours have already been formally assimilated into the composition itself: on the inner side of one of the ceiling beams, which is only viewable when one stands at the pulpit facing outwards, a swarm of ghoulish, mask-like faces, presumably depicting the souls of the dead rising to face judgment, echoes the living presence of the congregation below.

“Anger” is perhaps shorthand for the vibratory intensity that the mural sets in motion, activating the distance between Christ’s body and our own. “The conversion of surface distance into intensity,” says philosopher Brian Massumi, “is also the conversion of the materiality of the body into an *event*.”² Massumi’s own shorthand for this is “affect,” a highly unstable term meant to denote a fundamental instability inherent to the body – that is, its immanent potential to be “otherwise than it is.”³ This is always a felt potential, a sensed indeterminacy that orients the body towards change rather than entropy, and one that, according to Massumi, can be conceptualized more broadly to refer to a virtual aspect inherent to all levels of reality, with the differentiation between these levels being only a question of degree. Within this charged material continuum, the thing that separates a personal emotion from the disruption of a political order is not a boundary but a “dynamic threshold.”⁴

Across the threshold, the personal and the political resonate with each other in their shared affectivity, but Massumi warns against taking the fact of this resonance as an excuse for self-satisfied complacency. “Affect is proto-political,” he says. “Its politics must be brought out.”⁵



2 Massumi, Brian, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, NC 2002, p. 14.

3 Massumi 2002, p. 5.

With regards to *The Angry Christ*, the project of bringing its politics out is far from straightforward, particularly because the artist who painted the mural was very much entrenched in the ruling class. Alfonso Ossorio was born to a wealthy Spanish-Chinese-Filipino clan in 1916 in the city of Manila, but he would leave the Philippines as a young child, eventually becoming a naturalized citizen in the US. Beginning in the 40s, he became involved in the budding Abstract Expressionist scene in New York, exhibiting with – and collecting from – the gallerist Betty Parsons, who would also represent Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, and Clyfford Still. In relation to this muscular avant-garde painting scene, Ossorio must have been a particularly queer figure. Besides being exorbitantly rich, ethnically hybrid, and ambiguously religious, he was also, in fact, homosexual (or bisexual). After going through a failed marriage, he would meet the male ballet dancer Ted Dragon in the summer of 1947, and they would remain together until the end of Ossorio's life.⁶

When Ossorio returned to his birth country for the first time since childhood at the end of 1949 to paint his mural, it must have been an emotionally dense event. The commission came from the Victorias Milling Company, one of the largest sugar refining operations in the Philippines, and was essentially a nepotistic affair: Victorias Milling was administered at the time by the artist's brother, Federico Ossorio, and had been founded in 1919 by the artist's father, Miguel Ossorio. The familial net seems to have weighed heavily on Alfonso. On the first page of the diary that he kept during his ten months in the Philippines, he wrote in poetic verse, like an angsty adolescent, of a "childhood / as lonely as his was ... that had not know[n] / the touch of a happy family life ... of being / an Eurasian, deracinated / never at home in any / conventional category ... of being among / the insulted and injured." He also wrote of being "hs or bs"⁷ – the abbreviations clearly indicating a lingering unease with his deviant sexual desires.

These desires were more boldly articulated in a vast series of AbEx-inflected works on paper using ink, watercolor, and wax, which Ossorio manically produced alongside his *Angry Christ*. Now known as the Victorias Drawings, a few of these works in fact functioned as studies or sketches for the mural and signal its emergence from an explicitly transgressive impulse. In one preparatory sketch, referred to as *Study for Victorias Mural*, a phallic cross is positioned precisely over Christ's groin, while an overturned skull is placed just below, resembling a large, dangling scrotum. In another drawing, entitled

4 Massumi 2002, pp. 34–39.

5 Massumi, Brian, *Politics of Affect*, Cambridge, UK 2015, p. ix.

6 See Friedman, B. H., *Alfonso Ossorio*, New York, no year [1973?]; Kosinski, Dorothy and Ottmann, Klaus, *Angels, Demons, and Savages: Pollock, Ossorio, Dubuffet*, New Haven 2013.

7 O'Connor, Francis V., "Alfonso Ossorio's Expressionist Paintings on Paper," in *Alfonso Ossorio: The Child Returns: 1950-Philippines, Expressionist Paintings on Paper*, exh. cat. (Michael Rosenfeld Gallery, New York), New York 1998, p. 5.

Mother Church, the outstretched figure of Christ is depicted with two enormous breasts spurting out milk. “That of course,” noted Ossorio, “is an image that would have been completely unacceptable in a public church in the Philippines.”⁸

The French artist Jean Dubuffet, a close friend of Ossorio’s, wrote of these wildly gestural drawings as “the decoration of Ossorio’s personal and private church.”⁹ As such, they embody a raw perversity and expressivity that clearly needed to be reformatted for the purposes of the mural commission. This reformatting was not solely a matter of religious propriety but also of physical capability, since the mural’s execution was to be largely outsourced to nonartist hands: “I had assistants who were completely untrained and who were given to the art project sort of laughingly thinking that it was sort of a cushy job,” Ossorio attested. “Well, they worked harder than most of the people in the factory.”¹⁰ As the son of the owner, Ossorio probably had no idea how hard people in the sugar factory worked, though his assistants must have had more of a clue, given that they were surely sourced from the local pool of mill employees and their families. The particular graphic qualities of the mural – its solid, traceable lines and flat blocks of color – could therefore be directly tied to the bodily capacities of the laborers who co-produced it; these same laborers would also constitute its audience. In a very fundamental way, the mural might therefore be conceptualized as a kind of fraught interface between an individual queer artist-subjectivity and a faithful congregation of sugar workers. We could alternatively think of it, with Massumi, as a “dynamic threshold.”



8 Alfonso Ossorio, interviewed by Judith Wolfe, in *Alfonso Ossorio: 1940–1980*, exh. cat. (Guild Hall Museum, East Hampton), East Hampton 1980, p. 16.

After finishing the mural, Ossorio would return to the US for a couple of weeks before promptly flying to Paris, where he would live for two years. In the summer of 1952, he would move to a large estate in East Hampton, where he would live with his partner until his death in 1990. He would never again return to the Philippines.

What would become of the mill community that Ossorio left behind? Taking a visit to the Victorias Milling compound today is like entering a palimpsest, congealing the stretch of time from the optimistic beginnings of industrialized sugar manufacturing in the American colonial era to the recent decades of retrenchments and sinking profit margins in the contemporary era of global neoliberalism. Within this hundred-year timespan there was also war, independence, reconstruction, dictatorship, and crisis. The buildings today bear the signs of a crumbling utopia – clean, functional design under a patina of decay – suffused by some abstract collective memory of what is called “the golden age,” when modernity still signified prosperity and promise. This atmospheric nostalgia is intensified by a dense, pungent aroma that clings to the air everywhere and makes you think constantly of steaming molasses, even as you are sitting for lunch at the company golf club. The smell radiates outwards from the beating heart of the community: the sugar mill itself, a giant machine with the aura of a living relic.



- 9 Dubuffet, Jean, “The Initiatory Paintings of Alfonso Ossorio,” trans. Richard Howard, in *Angels, Demons, and Savages: Pollock, Ossorio, Dubuffet*, New Haven 2013, p. 121.
- 10 Alfonso Ossorio, interviewed by Forrest Selvig, New York, NY, November 19, 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/ossori68.htm> (last access: November 16, 2018).

Just down the road from the mill is the “Angry Christ” church. For a visitor, it can be a startling experience to spend an extended amount of time gazing at the mural, and then to step outside and almost immediately confront a view of the mill’s steampunk chimney stacks exhaling more molasses vapors into the sky. We imagine that the transition from chapel to mill must be more mundane for someone who works there, part of an integrated system of living. Mass services at the chapel are held daily – 7:30 a.m. on Sundays, 5:45 a.m. on working days – as well as during special occasions, including the usual Catholic holidays, but also the company anniversary, Labor Day, the annual general assembly of workers, and the beginning of the new crop year.¹¹ Clearly, there has been a relatively transparent company attempt to assimilate spiritual life into the smooth functioning of the industrial complex, but the mural seems to us like a glitch in this program: its swirling flames feel too volatile, as though, given the right conditions, they might encourage any disgruntled souls among the congregation to *burn it all down*. This volatility carries a distinctly libidinal charge. The already mentioned anus-like wounds and flesh-like robe of Christ are the most glaring indications of this, but these overt visual puns speak to a more general sensibility that suffuses the mural’s overall treatment of form on a cellular level, with the proliferation of ambiguous shapes and lines simultaneously evoking, in the words of art critic Eric Torres, “flames, tears, waters, ovaries, sperms, lashes, mouths.”¹² Clearly, we are not the only ones to have sensed the persistence of Ossorio’s queerness – no longer chained to a private subjectivity but staged as a public provocation, a flamboyant incitement to transgress.



11 Oabel 2011, p. 171.

12 Torres, Eric, *St. Joseph the Worker Chapel Victorias*, Victorias 1967, p. 4.

It is difficult to know whether the artist would have approved of such a reading, but certainly his brother, Federico Ossorio, who commissioned both the chapel and the mural as part of a larger postwar reconstruction effort, was explicit about his intention to instrumentalize religion as a means of maintaining order. The Czech modernist architect whom he hired to design the chapel structure, Antonin Raymond, would later write of the project's ideological purpose: "It was the idea of young Frederic Ossorio that one way to prevent the spread of communism on the island of Negros ... would be to imbue the people with an ardent religious spirit by reviving their interest in Catholicism. I was only too glad to work on that problem."¹³

Appealing to the spirit in order to discipline the body might seem like a clever strategy, but it comes with the risk of triggering an unpredictable affective surge that could short-circuit the entire machine. There have been concrete examples of this. Historian Reynaldo Ileto has argued that the ritual dramatization of the life of Christ, the *pasyon*, unintentionally gave shape and force to the revolutionary uprisings of the Filipino peasant masses during the Spanish colonial era. Like many of the Catholic rituals brought to these shores by the colonizers, the reading, singing, and theatrical staging of this sacred script during Holy Week and other important events was meant as a way to domesticate the *indios* by instilling in them a fear of God and an image of heaven, distracting them from their material conditions. But according to Ileto, "the most dramatic and memorable parts of the *pasyon* are those whose meanings overflow into the sociopolitical situation of the audience."¹⁴ Through embodied performance, the story of Christ's suffering, death, and resurrection was able to be transfigured into an aspirational narrative of liberation from colonial rule. This, says Ileto, prepared the Filipino body for outright insurrection.

Around a century later, religious and revolutionary passion would once again converge in the popular struggle against the dictatorship of Ferdinand Marcos. The Marcos years of the 60s, 70s, and 80s were traumatic for the entire nation, but especially so for Negros, where the effects of flagrant corruption, plunder, and mismanagement were exacerbated by the expiration of a long-standing sugar quota agreement with the US in 1974 and subsequent crashes in world sugar prices. The brunt of these upheavals was, of course, borne by the poor, as the panicked sugar elite dealt with the blows by slashing jobs, wages, and food rations, leading to widespread hunger on the island. Given these conditions, it is no surprise that social unrest would intensify.¹⁵

13 Raymond, Antonin, *Antonin Raymond: An Autobiography*, Rutland/Tokyo 1973, p. 256.

14 Ileto, Reynaldo Clemena, *Pasyon and Revolution: Popular Movements in the Philippines, 1840-1910*, Quezon City 1979, p. 18.

15 See Kreuzer 2011; Oabel 2011.

It is well known that the Marcos regime was eventually toppled in 1986 by a large-scale peaceful protest that gathered around the EDSA Shrine in Metro Manila, but it should be remembered that the years leading up to this protest were marked by violent conflict. Outside of the urban centers, the revolutionary Communist Party of the Philippines and its armed wing, the New People's Army, established in 1968 and 1969, respectively, had been gaining traction throughout the countryside, where their Maoist ideology found resonance with lived experience. In Negros, they battled openly against the Armed Forces of the Philippines, as well as the private armed forces of the hacendero class. Intertwined with this conflict were radical and progressive factions of the local Catholic Church, who were drawing inspiration from Latin American liberation theology and finding ways of practicing, within their own context, its central principle of "the preferential option for the poor." In 1971, a group of activist priests in Negros established the National Federation of Sugar Workers to organize the labor force of the island's plantations and mills. Throughout the 70s and 80s, they were able to mobilize protest activities with various levels of success, but much of the significant work was being done through what were called "conscientization" seminars led by priests, nuns, and Church layworkers, which borrowed heavily from the radical pedagogy of Paulo Freire to try to dislodge the internalized scripts of feudalism among the systematically oppressed. Meanwhile, there were other priests and nuns who found these efforts insufficient given the overwhelming extremity of the situation. A few of them would decide to take up arms and join the ranks of the New People's Army.¹⁶

One artist we spoke to, an ex-seminarian who had gotten involved in the underground movement in Negros during the tail end of the Marcos dictatorship, described to us his feeling of uncertainty when the regime finally crumbled. He told us that while the protestors in the streets of Manila were victoriously celebrating the breaking news of Marcos' sudden departure to Hawaii, the mood in the countryside was more ambivalent. *We felt like we were on the verge of achieving a true revolution; when Marcos fled, there was a fear that it might be stolen from us.* This concern would turn out to be well justified. No longer able to harness broad anti-Marcos sentiment to their advantage, the Communist Party and the New People's Army would lose support and numbers over the following years. While they continue to wage one of the longest-running armed revolutionary struggles in the world today, their activity has been relatively contained since those volatile decades.

How do you train a body to resonate with a sustained intensity?

Not so far from the Victorias Milling compound, in the neighboring city of Silay, another industrial sugar mill was less successful in weathering the demands of late capitalism, and was eventually forced to shut down around two

16 See McCoy, Alfred W., *Priests on Trial*, Ringwood, Victoria 1984.

decades ago. The company's entire property was foreclosed and later sold to a mining corporation. In 2014, the new owners were issued a notice indicating that this 160-hectare plot of land was to be redistributed to landless peasants, as stipulated by the government's agrarian reform initiative – but since then, the process has been completely stalled. Over the past several months, this former mill site has been the setting for another transgressive glitch in the domineering program of sugar, this time sown into the earth itself.

We visited the site earlier this year in order to connect with a small farming community that has occupied a few hectares of the property and has been cultivating food crops there since mid-2018. They grow bananas, sweet potatoes, yams, pigeon peas, and other foods, which they sell to vendors at the local market. This activity is not only an experiment in cooperative farming, but also an explicit gesture of political protest: the community in fact constitutes an association, organized with the help of the National Federation of Sugar Workers, whose members have been trying to apply to become legal beneficiaries of the still unaccomplished land redistribution; the act of occupying and farming that land is an attempt to exert pressure. In the Philippines, such an action is known as *bungkalan*. Essentially referring to the broader practice of tilling otherwise idle land, *bungkalan* has a long history in Negros, where for decades farmers have been using it as a way to grow food to eat during the off-season, known as *tiempo muerto*, when paid work on the sugar plantations dries up, leaving many without a source of income. It began as a means of survival. More recently, *bungkalan* has been recoded as a political call for genuine agrarian reform and has grown into a national movement.¹⁷

In 1988, the Comprehensive Agrarian Reform Program was enacted under the Cory Aquino administration, supposedly to strike at the root of long-entrenched feudal relations by breaking up large landholdings and redistributing them to the millions of landless farmers in the country. But its promise has been largely impeded by built-in legal loopholes, feeble implementation, and the continued harassment and targeted killing of peasant activists by both private and state forces. The *bungkalan* movement grew as a response to these injustices, asserting a model of collective, organic farming geared towards food sovereignty and land reform. As protest and as cultivation, it is a movement that harbors both outrage and care.

On our overnight visit to the *bungkalan* site in Silay, we woke early in the morning to help the association members harvest crops until the midday heat made it unbearable. Our bodies were not as accustomed to this work as theirs were. Still, there was something enlivening about digging together into the ground, chasing threadlike rhizomes with hands and blades and occasionally hitting against a warm, round sweet potato. It is a significant act of defiance to cultivate root vegetables in the middle of sugar land. The

17 Mascasero, Ryan, "A Closer Look at 'Bungkalan,' the Supposedly Sinister Plot," in *Philstar.com*, October 29, 2018, <https://www.philstar.com/headlines/2018/10/29/1864216/closer-look-bungkalan-supposedly-sinister-plot> (last access: August 7, 2019).

community recounted to us an incident last year when a large team of security men stormed through the farm site, hacking away at their crops. A shotgun was fired, though no one was injured. The association members seemed relatively unfazed, resolute. This was impressive, given that just a few months prior, on October 20, 2018, a *bungkalan* site in the nearby city of Sagay had been violently ambushed by several gunmen. Nine farmers were massacred, including three women and two minors.¹⁸



The way we understand it, *bungkalan* is an experimental attempt to use food cultivation as a way to reprogram the land and to retrain bodies and minds. There is a poetic intelligence in this that somehow brings us back to Ossorio's *Angry Christ* and what we see as its inherent potential to generate new lines of flight in the present. The further we have embedded ourselves in this research, the more we have felt that *The Angry Christ* is demanding something from us, demanding that we actively partake in its anger. In our efforts to try to understand this affective pull, it has become apparent that it is irreducible to any singular directive: the mural stimulates, while resisting dogmatism. It is a strange internal tension that we think speaks directly to the question of desires and how to rearrange them. What we sense in the mural, in its iconographic and formal delirium, is the creation of a space of frictional co-existence, one which conjures that infantile state of polymorphous perversity prior to the inscriptions of heteronormativity, but also an indigenous state of lush biodiversity prior to the hegemony of the monocrop. To look at the mural in this way is to read into it a demand to reassert and reactivate these queer states of being in both our bodies and our lands.

Images by Amy Lien and Enzo Camacho

18 Gomez, Carla P., Andrade, Jeannette I., and Ramos, Marlon, "9 Sugarcane Workers Gunned Down in Negros Occidental," in *Inquirer.net*, October 21, 2018, <https://newsinfo.inquirer.net/1045245/9-sugarcane-workers-gunned-down-inside-hacienda> (last access: August 7, 2019).

Maximilian Haas
**Über die praktischen Bedingungen
von Forschung zwischen Theorie und Praxis,
Wissenschaften und Künsten**
**On the Practical Conditions
of Research between Theory and Practice,
the Sciences and the Arts**

Das vorliegende Buch verbindet sehr unterschiedliche Formen der forschenden Auseinandersetzung mit Fragen und Problemen des Relationalen. Viele Beiträge gehen über die theoretische Analyse (und distanzierende Kritik) von Werken, Begriffen, Diskursen etc. hinaus und experimentieren mit verschränkten Reflexionsweisen diverser, auch außerakademischer Praktiken und Institutionen, in die die Beitragenden eingebunden waren und sind. So bewegen sich diese Beiträge zwischen wissenschaftlichen, künstlerischen und aktivistischen Sicht- und Sprechweisen und werfen praktisch die Frage auf: *How to relate* Theorie und Praxis, Wissenschaften und Künste?

In der Annäherung an diese Frage ist es zunächst wichtig zu betonen, dass die beiden Frageteile, basierend auf den Polaritäten von Theorie und Praxis einerseits sowie von Wissenschaften und Künsten andererseits, keineswegs deckungsgleich sind. Denn freilich haben sowohl die Wissenschaften als auch die Künste eigene Formen von Theorie und von Praxis. Anstatt sie also allgemein entlang eines falschen Gegensatzes zu kontrastieren, müsste es darum gehen, die besonderen Formen von Theorie und Praxis im Forschungsprozess der Künste wie der Wissenschaften zu bestimmen und die Felder so partikular zueinander in Beziehung zu setzen, wie dies auch in den Beiträgen dieses Bands verschiedentlich beschrieben und vollzogen wird. Die Science and Technology Studies (STS) haben ein handlungsorientiertes Verständnis von Forschung etabliert, dem es weniger um die theoretischen Hypothesen und um die gefertigten Resultate der Wissenschaften geht als vielmehr um die praktischen Bedingungen ihrer Forschungsverläufe.¹ Diese erscheinen hier als tentative Suchbewegungen in diverse Richtungen, für die das zugrunde liegende Nicht-Wissen ebenso entscheidend ist wie intuitive Techniken, mit

1 Ich beziehe mich hier auf pragmatistische Ansätze in der neueren Wissenschaftsgeschichte bzw. -theorie, die vor allem mit den Namen Isabelle Stengers, Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger verbunden sind und in der Tradition von Thomas Kuhn, Gaston Bachelard und Ludwik Fleck stehen.

diesem in produktiver Weise umzugehen. Die vielfältigen Experimentalanordnungen, die diese Suchbewegungen strukturieren, wurden durch die STS als verkörperte Theorien kenntlich und kritisierbar gemacht, die alles andere als neutral sind, insofern sie bestimmte Forschungsverläufe möglich und andere unmöglich machen. Umgekehrt besteht das Potenzial von Theorien weniger in der treffenden Analyse bestehender Verhältnisse als vielmehr im imaginativen Entwurf neuer Anordnungen, die die Bedingungen für andere Verhältnisse schaffen. Die Wechselseitigkeit von theoretischer Imagination und experimenteller Praxis ist dabei nicht als abstrakte Entsprechung zu verstehen; sie vollzieht sich als ein relationaler Prozess.²

Ebenso wenig wie solche transversalen Forschungsbeziehungen also außerhalb der Zeit stattfinden, hängen sie im luftleeren Raum: Die beschriebenen Wechselverhältnisse von Theorie und Praxis sind nämlich gemeinhin mit Institutionen verbunden, in denen sie statthaben und in die sie sich einschreiben. Deren Funktion liegt darin, die Forschungsprozesse auf Dauer zu stellen sowie die entsprechenden Verfahren erinnerbar und vergleichbar zu machen. Hierin liegt die (im allgemeinsten Sinne) konservative Rolle der Institutionen, welche indes aufs Engste mit ihrer progressiven Rolle verbunden ist. Wie Nora Sternfeld und Bini Adamczak zeigen, ist es gerade die Bewahrung politischer Spannungen und Kämpfe der Geschichte, materiell eingeschrieben in die Bestände und Exponate, die die Institution des Museums zu einem prädestinierten Ort für die Imagination anderer Vergangenheiten und Zukünfte macht. Das Konservative bildet demnach die Voraussetzung für die Emergenz des Neuen, während dieses Neue umgekehrt das Material der institutionellen Erinner- und Vergleichbarkeit bildet.³ So organisieren Institutionen die verschränkten Bedingungen des Ererbens und Erfindens von Theorien und experimentellen Praktiken, wie man in Anlehnung an Melanie Sehgal schließen

2 Diese Auslegung der Wechselverhältnisse von Theorie und Praxis, Diskurs und materieller Kultur in der Forschung, die zunächst mit Blick auf die experimentellen Naturwissenschaften formuliert wurde, ist in der Folge auch auf geisteswissenschaftliche sowie künstlerische Forschungszusammenhänge übertragen worden.

3 Diese pragmatistische Sichtweise erlaubt es, auch Kunstinstitutionen einschließlich Kunstuniversitäten in ihrer besonderen Funktionsweise zu erfassen, insofern diese einerseits mit dem Erbe disziplinärer Verfahren und Handwerke betraut sind und andererseits die – im ‚ästhetischen Regime‘ (Jacques Rancière) von den Künsten eingeforderte – Emergenz des Neuen ermöglichen müssen.

könnte – die prozessualen Kehrseiten des Vergessens und Ausschließens nicht zu vergessen.⁴ Nun sind es aber ebendiese Theorien und Praktiken, die einer Institution nicht nur den (der Tendenz nach) permanenten Charakter eines einheitlichen Prozesses des Ererbens und Erfindens verleihen, sondern diesen auch mit dem verbinden, was außerhalb derselben gedacht und getan wird. Durch den ersten Aspekt, die Permanenz, erhält eine Institution ihre endogene Konsistenz, durch den zweiten Aspekt, den der Porosität, erhält sie ihre exogene Relevanz. Folglich wird die Gestaltung der Grenze einer Institution zu einer für sie wesentlichen Bestimmung und den Projekten, die sich auf dieser situieren, kommt eine besondere Brisanz zu, die womöglich mehr über die Funktionsweise der Institution aussagt als das ‚Kerngeschäft‘ im Zentrum. Von besonderem Interesse sind hier also sowohl die Peripherien bestehender Institutionen als auch parainstitutionelle Einrichtungen. Es ist bezeichnend, dass sich viele der disziplinär und methodisch transversalen, kollektiven Forschungsprojekte, die in den genannten Beiträgen reflektiert wurden, an den Rändern von Kunstinstitutionen bewegen. Dies gilt für die Gruppe FORMATIONS unter Beteiligung von Melanie Sehgal, die sich am Berliner Haus der Kulturen der Welt trifft, sowie für das Netzwerk Terra Critica unter Beteiligung von Kathrin Thiele, das seine ReadingRooms im Casco Art Institute in Utrecht durchführt. Und ebenso für die Hamburger Graduiertenkollegs Versammlung & Teilhabe sowie Performing Citizenship unter Beteiligung von Sibylle Peters respektive von Mirjam Schaub, die der künstlerischen Forschung eine institutionell hybride Organisationsstruktur für Promotionen bereitstellten.⁵ Und weiter mag es auch für jene künstlerisch forschenden Initiativen wie SAVVY Contemporary und World of Matter gelten, die Tom Holert aus wissenschaftlichen Gründen gerade nicht als künstlerische Forschung bezeichnen möchte, insofern er diesen Begriff zu sehr den

4 Neben Melanie Sehgal's Essay in diesem Band sei hier auf den Workshop verwiesen, den sie mit der Gruppe FORMATIONS im Rahmen des Festivals *IMPACT16* im November 2016 im PACT Zollverein, Essen, unter dem Titel „The Practice of Inheritance“ veranstaltet hat. Siehe Website von FORMATIONS, <https://www.formation.link/#workshops> (13.11.2019).

5 Das Graduiertenkolleg Versammlung & Teilhabe lief von 2012 bis 2014 und ihm folgte das Graduiertenkolleg Performing Citizenship, das von 2015 bis 2017 lief. Beide wurden von einer hybriden Struktur sehr unterschiedlicher Institutionen getragen: dem Kindertheater Forschungstheater/FUNDUS THEATER, dem K3 – Zentrum für Choreographie auf Kampnagel, der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg/ Department Design sowie der HafenCity Universität/Studiengang Kultur der Metropole.

westlichen Ökonomien sowohl der zeitgenössischen Künste als auch der Wissenschaften verpflichtet sieht.

Die Grenze von Institutionen ist freilich in beiden Richtungen durchlässig und oft gehen gerade mit den Aspekten dessen, was oben als exogene Relevanz bezeichnet wurde, auch Einflussnahmen und Verpflichtungen einher, die tief in den Forschungsprozess hineinreichen. Wenn man sich nun demgegenüber nicht durch die Abschottung der Grenze entziehen möchte, bleiben, so scheint es mir, vor allem zwei Möglichkeiten: erstens gut zu prüfen, was die Bedingungen jenes Außen sind, mit dem man sich verbindet, und zweitens trotz aller praktischen Offenheit der Suchbewegung theoretische Gewissheit über die Gründe und Zwecke des Forschens zu bewahren. Welche historischen, geopolitischen, ja planetaren Ausmaße und Bedeutungen diese Aspekte annehmen können, lässt sich an Orit Halperns Beschreibung der Design-Experimente Richard Neutras eindrücklich ablesen.

This book combines very different forms of researching engagement with questions and problems of relationality. Many contributions go beyond theoretical analysis (and distancing critique) of works, concepts, discourses, etc., and experiment with entangled modes of reflection on diverse practices and institutions, including nonacademic ones, in which the contributors were and are involved. These contributions thus move between scholarly, artistic, and activist ways of seeing and speaking, and raise the question: how to relate theory and practice, the sciences and the arts? In approaching this question, it is important to emphasize that the two parts of the question – based on the polarities of theory and practice, on the one hand, and of sciences and arts on the other – are by no means congruent. For, of course, both the sciences and the arts have their own forms of theory and practice. Hence, instead of generally contrasting the sciences and the arts according to a false contradiction, one should rather determine the special forms of theory and practice that characterize the research process in both cases, thus relating the two fields to one another in particular terms. The contributions to this volume are examples of how this kind of analysis can be described and carried out. Science and technology studies (STS) have established a pragmatic understanding of research that is less concerned with the theoretical hypotheses and completed results of the sciences than with the practical conditions of their

research processes.⁶ From this perspective, these appear as tentative movements of exploration aimed in various directions, depending more on a creative approach to non-knowledge than on what one claims or aims to know. Science and technology studies have made it possible to understand and critique the manifold experimental arrangements that structure these movements as embodied theories that are anything but neutral, insofar as they make certain research processes possible and others impossible. Conversely, the potential of theories might be found less in the apt analysis of existing relations than in the imaginative design of new arrangements that create the conditions for other relations. The reciprocity of theoretical imagination and experimental practice is, however, not to be understood as an abstract correspondence; rather it realizes itself as a relational process.⁷

Such research relations between theory and practice thus exist neither outside of time nor in a vacuum. They are connected to institutions in which they take shape, and into which they inscribe themselves. Institutions function here to render permanent the research processes and to make the corresponding procedures memorable and comparable.⁸ This forms the conservative role (in the most general sense) of an institution, which, however, is closely linked to its progressive role: as Nora Sternfeld and Bini Adamczak show, it is precisely the preservation of political tensions and struggles of history, as materially inscribed in the inventories and exhibits of museums, that predestines this institution to be a place for imagining other pasts and other futures. The conservative role of institutions thus constitutes the prerequisite for the emergence of the new, while the new, in turn, constitutes the material of institutional memory and comparability. In this way, institutions organize the entangled

6 I am referring here to pragmatist approaches in the more recent history and theory of science, which are above all associated with the names of Isabelle Stengers, Bruno Latour, and Hans-Jörg Rheinberger and stand in the tradition of Thomas Kuhn, Gaston Bachelard, and Ludwik Fleck.

7 This interpretation of the interrelations between theory and practice, or discourse and material culture in research, which was initially formulated with a view to the experimental natural sciences, has subsequently been transferred to contexts of research in the humanities and arts.

8 This pragmatist perspective also makes it possible to grasp the particular ways in which art institutions function, including art universities, insofar as they are, on the one hand, entrusted with the legacy of disciplinary procedures and crafts and, on the other, must enable the emergence of the new, as is required of art in the 'aesthetic regime' (Jacques Rancière).

conditions of inheriting and inventing theories and experimental practices, as one can conclude in following Melanie Sehgal – while also not losing sight of the procedural downsides of forgetting and precluding.⁹

However, it is precisely these theories and practices that give an institution not only the (tendentally) permanent character of a unified process of inheritance and invention, but also connect it with what is thought and done outside it. Through the first aspect, permanence, an institution acquires its endogenous consistency; through the second, porosity, it acquires its exogenous relevance. Consequently, the shaping of the boundary of an institution becomes an essential definition for it, and the projects situated on it become particularly explosive, possibly saying more about the functioning of the institution than the “core business” in the center. Of particular interest here are thus both the peripheries of established institutions and parainstitutional formations. It is significant that many of the disciplinary and methodologically transversal collective research projects reflected in the contributions to this book are situated on the margins of art institutions. This applies to the FORMATIONS group with the participation of Melanie Sehgal, which meets at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, as well as to the Terra Critica network with the participation of Kathrin Thiele, which conducts its *ReadingRooms* at Casco Art Institute in Utrecht. This is also the case for the graduate schools “Assemblies & Participation” as well as “Performing Citizenship” conducted by, among others, Sibylle Peters and Mirjam Schaub, who thereby created an institutionally hybrid structure for practice-based PhD projects in the field of artistic research.¹⁰ And it may also apply to initiatives

9 In addition to Melanie Sehgal’s essay in this volume, I refer here to the workshop that she organized with the group FORMATIONS at the IMPACT16 festival in November 2016 at the PACT Zollverein, Essen, under the title “The Practice of Inheritance.” Their description: “In this workshop we address the question of inheritance. How do we inherit what precedes us, actively and passively? Every practice explicitly or implicitly positions itself in relation to its past – through its methodologies, its material-discursive set-up, its references.” See the announcement text on the FORMATIONS website, <https://www.formations.link/#workshops> (last access: November 13, 2019).

10 The graduate school “Assemblies & Participation” ran from 2012 to 2014 in Hamburg and was followed by “Performing Citizenship,” which ran from 2015 to 2017. Both were supported by a hybrid structure of very different institutions: the Children’s Theater FUNDUS THEATER/Theatre of Research, the K3–Centre for Choreography at Kampnagel, the University of Applied Sciences Hamburg, Department Design, and the Hafencity University, Department Metropolitan Culture.

that carry out art-based research, such as Savvy Contemporary and World of Matter – which Tom Holert, for reasons of political epistemology, does not want to identify as artistic research, since he considers this term to be too closely connected with Western economies of both contemporary arts and academia.

The boundary of institutions is, of course, permeable in both directions and often the aspects of what has been described above as exogenous relevance go hand in hand with influences and obligations that reach deep into the research process. Hence, if one does not wish to evade the problem by sealing off the borders of institutions, it seems to me that two possibilities remain: first, to carefully examine those external conditions with which one connects; and second, despite all the practical openness characterizing the exploratory movements, to preserve theoretical certainty about the reasons and purposes of research. The historical, geopolitical, even planetary dimensions and meanings to which these questions might amount can be impressively gleaned from Orit Halpern's description of Richard Neutra's design experiments at the end of this book.

**Bini Adamczak und
Nora Sternfeld im Gespräch
Konvergenz der Zukünfte:
Über widerständige Ästhetiken,
imaginative Gegengeschichten
und Institutionen
als Beziehungsweisen**

Nora Sternfeld, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Kunstvermittlerin, Kuratorin und documenta-Professorin an der Kunsthochschule Kassel, geht in ihren jüngeren Arbeiten der Frage nach, wie die Institution des Museums auf radikaldemokratische Weise (neu) gedacht und praktiziert werden kann, um als ein Ort der Vermittlung zu fungieren, an dem wir etwas „voneinander lernen können, das es noch nicht gibt“.¹ Bini Adamczak, Theoretikerin und Künstlerin in Berlin, erforscht politische Handlungszusammenhänge und hat mit ihrem letzten Buch, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und*

1 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018.

*kommende*², einen relationalen Revolutionsbegriff konturiert, der das Denken der Revolution vom Ereignisfetisch löst, um diese vom Revolutionär-Werden über die postrevolutionäre Konsolidierung bis zur Gegenrevolution als einen dauerhaften Prozess zu begreifen. In beiden Perspektiven werden soziale Beziehungen, wie sie sich in Institutionen auch der Künste verkörpern, im Hinblick auf ihre konstitutive raumzeitliche Ausdehnung betrachtet und in beiden spielt die Ästhetik als Mittel der Imagination und als Medium historischer und zukünftiger Konflikte eine besondere Rolle. Im Dialog über relationale Praktiken, das Wissen der Künste und ihre Institutionen setzen sie ihre Forschungsinteressen ins Verhältnis zu *How to relate?* als politischer Frage.

How to Relate Könnt ihr jeweils eingangs auf die Begrifflichkeiten eingehen, anhand derer ihr euch mit Relationalität befasst? Welche Konzeptionen von Gesellschaft und der Veränderung von Gesellschaft liegen eurer Arbeit zugrunde?

Bini Adamczak Wie können wir die radikale Veränderung von Gesellschaft in emanzipatorischer Absicht denken? Das ist die Frage der Revolution. In meiner Untersuchung der Revolutionen von 1917 und 1968 in *Beziehungsweise Revolution* bin ich zu der These gelangt, dass in den jeweiligen historischen Zeiträumen Gesellschaft sehr unterschiedlich konzipiert wurde. Das Verhältnis 1917/1968 lässt sich herunterbrechen auf die philosophischen Gegensätze von Struktur/Handlung sowie Totalität/Singularität. Doch diese Gegenüberstellungen führen in eine Sackgasse. Entweder gehen wir davon aus, dass die Gesellschaft eine Totalität ist, die man als Gesamte angehen und knacken muss, dann stellt sich aber die Frage, wer das macht: Wer erzieht die Erzieher_innen? Oder wir gehen vom Subjekt aus, was in der historischen Erfahrung aber zu einer Individualisierung führte, von der aus es unklar wurde, wie sich neue kollektive Prozesse entwickeln lassen – eine Fragestellung, zu der du, Nora, viel gearbeitet hast. Mit dem Begriff der Beziehungsweise versuche ich, diesem Dilemma eine dritte Perspektive entgegenzusetzen: kollektive Handlungsmöglichkeiten zu denken, die nicht totalisierend sind und nicht vom Staat ausgehen, sondern andere Formen des Zusammenspiels ermöglichen. Gesellschaft als Ensemble sozialer Relationen zu denken, ist dabei politisch natürlich zugleich ein Einsatz gegenüber der neoliberalen Situation, die Margaret Thatcher auf den berühmten Punkt gebracht hat: „There is no such thing as society. There are individual men

2 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2017.

and women and there are families“. Das sind gewissermaßen die molekularen Einheiten des neoliberalen Zusammenhangs, der von sich behauptet, kein Zusammenhang zu sein. Gegen diese Ideologie, aber auch gegen diese gelebt-reale Praxis des Zerschlagens von Beziehungen, des Zerschlagens von Gesellschaftlichkeit ist es wichtig, auf die Sozialität unseres Lebens hinzuweisen, die ja weit über Familien hinausgeht. Die Vielfalt der Verbindungen ist zentral. Und nur wenn wir die geteilten Grundlagen und Bedingungen für unsere individuellen Lebensweisen thematisieren und gestalten, können wir das Leben in unserem Sinne leben und verändern.

How to Relate In deinem Buch kommt hier die Frage des Begehrens zum Tragen.

Adamczak Genau, denn es geht nicht einfach darum, die Welt durch ein Denken von Beziehungsweisen vernünftiger oder effizienter zu machen – sondern eher darum, zu überlegen, was das eigentlich ist, das ‚gute Leben‘? Während es gewissermaßen die Anforderung an Wissenschaftlichkeit ist, die Frage des Begehrens beiseitezulassen, geht dabei etwas Zentrales verloren, an das ich erinnern möchte, denn Begehren ist eine Bindungsqualität. Ich bevorzuge in meinen Begrifflichkeiten außerdem die Kollektivität gegenüber dem Kollektiv, vielleicht auch den Begriff der Gesellschaftlichkeit gegenüber dem der Gesellschaft – auch wenn das jetzt ein bisschen gewollt klingt. Aber das Problem mit Figuren wie ‚der Gesellschaft‘ oder ‚dem Kollektiv‘ ist, dass sie die Vorstellung vermitteln, man könne sich ihnen getrennt gegenüberetzen, als seien sie geschlossene Subjekte, die als Subjekte agieren. Auch Marx schreibt, es sei vor allen Dingen zu vermeiden, die Gesellschaft als das Allgemeine oder als etwas von den Individuen Getrenntes zu verdinglichen. In meinen Recherchen bin ich auf einen Satz von ihm gestoßen, in dem es heißt, die Gesellschaft sei keine Summe der Individuen, sondern eine Summe der Beziehungen – womit auch er schon ein ganz bestimmtes liberales Paradigma zurückweist.

Nora Sternfeld Beim Lesen deines Buchs fand ich interessant, wie du darstellst, dass Revolution ein Prozess ist und nicht nur ein Moment, in dem sich alles radikal verändert – und dass das immer Teil politischer Bildung war und wahrscheinlich auch immer sein muss. Meine Frage danach, wie wir etwas lernen können, das es noch nicht gibt, wie ich sie

auf der „How to relate“-Tagung gestellt habe und wie sie auch in meinem letzten Buch wiederkehrt,³ scheint mir in die Geschichte der radikalen Pädagogik eingeschrieben zu sein. Diese Geschichte basiert ebenso auf Beziehungen wie auf der Möglichkeit, eine andere Gesellschaft zu begehren. Eher von Antonio Gramsci als von Marx kommend, sehe ich Bildung als einen Prozess, der uns den Freiraum gibt, mit den bestehenden Verhältnissen nicht einverstanden zu sein. Wenn wir uns Hegemonie notwendigerweise, wie Gramsci schreibt, als ein pädagogisches Verhältnis vorstellen müssen, in dem wir die Machtverhältnisse gelernt haben und sie uns auch gegenseitig beibringen, dann heißt das, dass wir in diesem Prozess auch eine andere mögliche Gesellschaft erlernen können.⁴ Schon mit dem ersten Wort, das wir lernen, lernen wir das Potenzial dessen, was das Wort irgendwann bedeuten *könnte*. Lernen ist damit letztlich immer ein gemeinsamer Prozess der Aneignung von etwas, das es noch nicht gibt.

Weil ich mich frage, wie wir uns solche Prozesse heute konkret vorstellen können, interessiere ich mich für radikaldemokratische Vermittlung, auch in der Kunst. Denn für die Hegemoniebildung spielen nicht nur Bildungsprozesse im engeren Sinne eine Rolle, sondern durchaus auch das Museum, das ja in seiner modernen Form gerne immer wieder als revolutionäre Institution verstanden wurde, insofern es das Potenzial einer Umwertung der Werte birgt. Immerhin haben dort die Besitztümer des Adels und der Kirche eine völlig neue Bewertung erfahren, nämlich die, dass sie *uns allen* gehören. Im Museum könnte dies also durchaus stattfinden: dass wir uns gemeinsam eine Zukunft vorstellen, die nicht komplett vordefiniert ist von den wenig fröhlichen Aussichten, die uns aktuell präsentiert werden. Und dieses gemeinsame Vorstellen einer anderen Zukunft würde auf dem basieren, was im Museum zu finden ist, also auf einer gemeinsamen Auseinandersetzung mit Historizität.

Adamczak Da hätte ich eine Nachfrage: In deiner Beschreibung spielte das Offene, das Zukünftige eine große Rolle, das du – schematisch gesagt – im Gegensatz siehst zu dem Erbe der Vergangenheit, das auf uns lastet und aus dem wir uns herausarbeiten müssen. Aber was ist mit den *hidden histories*, mit Gegengeschichten?

3 Sternfeld 2018, S. 170–179.

4 Siehe hierzu Sternfeld, Nora: *Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Jacques Rancière, Antonio Gramsci und Michel Foucault*, Wien 2009.

Sternfeld Tatsächlich war das eben nicht als Gegensatz gedacht. Ich glaube, dass sich das Neue nur aus einer kritischen Auseinandersetzung mit den machtvollen Unterdrückungsformen der Gegenwart und den Formen, durch die man sich Geschichte erzählt, entwickeln wird. Das Neue wird nicht radikal neu sein, deshalb ist das Museum auch der Ort dafür. Gerade weil es hier materielle Überlieferungen gibt, die in ihrer Materialität durch eine gewisse Macht des Faktischen Widerstand leisten können gegenüber der Form, in der sich die mächtige Erzählung die Geschichte vorstellt. Wenn wir Geschichte als eine Geschichte der Kämpfe denken, sind diese Kämpfe als sedimentierte Konflikte in das historische Material eingeschlossen. Durch eine kritische Auseinandersetzung mit Historizität können wir versuchen zu verstehen, wie diese Konflikte unsere Welt jetzt bestimmen und dominieren, wie wir mit ihnen umgehen – oder anders mit ihnen umgehen wollen. Es geht also um eine Auseinandersetzung mit der Herrschaftlichkeit der bestehenden Geschichte, und das Dynamische daran – dieses Aufblitzen von Konfliktualität – ist vielleicht das Potenzial einer Öffnung. Aber es geht in meiner Arbeit auch um ein konkretes Interesse an diesen in den Museumsdepots bewahrten Dingen, die bisweilen auf Gewaltgeschichte basieren, den Raub und die Morde des Kolonialismus oder des Nazismus zum musealen Ursprung haben oder sie bezeugen – bisweilen aber auch sehr verstaubt, nichtssagend oder einfach langweilig sein können.

Adamczak Ja, darin besteht vermutlich eine Ähnlichkeit in unserem historischen Arbeiten. Noch stärker als in *Beziehungsweise Revolution* wird das in dem zweiten Bändchen deutlich, das ich zeitgleich veröffentlicht habe, *Der schönste Tag im Leben des Alexander Berkman: Vom womöglichen Gelingen der Russischen Revolution*,⁵ in dem ich versuche, der herrschenden Geschichte noch einmal eine andere Geschichte abzutrotzen und kontrafaktisch darzustellen, wie sie anders hätte laufen können – aber nicht einfach frei imaginativ, sondern anhand der Frage, welche Anknüpfungspunkte es gibt, die von den jeweils Herrschenden unsichtbar gemacht worden sind. Wer ‚die Herrschenden‘ sind, ist im Beispiel der Russischen Revolution komplex, weil sie oft identisch mit den ehemaligen Befreier_innen sind. In der Auseinandersetzung mit der sowjetischen Revolution gibt es interessanterweise eine

5 Adamczak, Bini: *Der schönste Tag im Leben des Alexander Berkman: Vom womöglichen Gelingen der Russischen Revolution*, Münster 2017.

Kompliz_innenschaft zwischen Antikommunismus und Stalinismus. Beide verstehen die Revolution vor allem als Eroberung des Winterpalais, als Machteroberung durch die Parteilührung, durch den intelligenten Mann, der Marx verstanden hat. Sie reduzieren sie damit auf ein Ereignis, auf eine kluge Theorie, eine gute Umsetzung. Dagegen will ich Prozesse betrachten, die unterhalb der Ebene der Repräsentation ablaufen, die es nicht in die Geschichtsbücher schaffen oder herausradiert werden. Was können wir also heute lernen, indem wir manches wieder an die Oberfläche bringen? Und zwar nicht nur Fehler, die wir nicht wiederholen wollen, sondern auch Momente, die stecken geblieben sind, die vergraben wurden und die wir wieder ausgraben können oder müssen, um ihnen eine Zukunft zu geben.

Sternfeld Im Hinblick auf Institutionen der Gegenwart war dieses ‚Vergraben‘ sehr klar auch Teil der kapitalistischen Praxis Westberlins. Nach 1989 ist hier Institutionengeschichte auch Geschichte der Sieger_innen. Wir könnten uns zum Beispiel die Frage stellen, wie sich eine Institution wie das Humboldt-Forum hätte anders definieren können, wenn seine Gründung nicht auf dem Überschreiben des Palasts der Republik basiert hätte, der mithilfe der Replik eines historischen Gebäudes, eines Schlosses, aus der Geschichte herausradiert wurde. Wie wäre es möglich, sich über die Auseinandersetzung mit den materiellen Spuren dieses Ortes auch die Sedimentierung dieser Konflikte vor Augen zu führen?

How to Relate Und welche Rolle kommt dabei künstlerischen Praktiken zu? Was sagen sie uns über den Umgang mit historischen Schichten und Materialitäten sowie über die Vorstellung anderer Zukünfte?

Sternfeld Stimmt, wir haben schon viel darüber gesprochen, was Geschichte kann, und noch wenig darüber, was Kunst kann. Ein Aspekt ist für mich sicherlich der von Bini angesprochene der Imagination, der natürlich auch in der Idee steckt, sich etwas vorzustellen, das es noch nicht gibt. Auf die bildende Kunst bezogen würde ich in einer eher soziologischen Perspektive sagen, dass Künstler_innen in dieser Gesellschaft immer noch die Rolle haben, sich den Ordnungsformen nicht komplett unterzuordnen. Wenn es darum geht, eine andere Zukunft zu begehren, geht es natürlich vor allem darum, Wege zu finden, nicht nachzugeben in diesem

Begehren – mit Lacan gesprochen. Wer in die Kunsthochschule geht, lernt im Gegensatz zur Wissenschaft, mit seinen Affekten zu handeln. Das heißt, es gibt ein Potenzial von Affektivität in der künstlerischen Produktion. Mein Vorschlag, den ich sicherlich länger ausführen müsste, besteht nun darin, dass Kunst ‚sedimentierte Konflikte‘ innewohnen – dass also ästhetische Praxen in Allianz mit bestehenden sozialen Kämpfen mit den Mitteln der Kunst (z.B. materiell, visuell, sprachlich, performativ) einen Konflikt in einer Weise zum Ausdruck bringen, durch die er aktualisiert werden kann, er also das konfliktuelle Potenzial behält – es nicht verleugnet und auch nicht obsolet macht, dadurch dass es ausagiert wird. Ich schlage vor, diese Position, die kritische künstlerische Strategien heute prägt, weder als autonom noch als heteronom, weder als bloße Repräsentation noch als außerhalb von Repräsentation zu beschreiben, sondern als ein para-repräsentatives ‚Verhandeln mit der Realität‘, und ich würde mit Oliver Marchart von einer „konfliktuellen Ästhetik“ sprechen. Aus produktionsästhetischer Perspektive würde ich in diesem Zusammenhang mit Suely Rolnik von „rigoroser Affektivität“ sprechen – die man solchen künstlerischen Strategien attestieren kann, die einfachen Lösungen nicht nachgeben und sich dem Ausweichen ins Ressentiment widersetzen.⁶

Das zeigt sich sicher auch, wenn ein Theoriebuch auch künstlerisch ist, wie z.B. deines, Bini. Denn ich habe das Gefühl, dass diese Kraft der Imagination auch für dich als Philosophin ein fast künstlerisches Element ist, das in deinen Büchern wirkt. Wir hatten ja eine jahrelange Auseinandersetzung über die Frage, wie viel Beschäftigung mit der Form in der Ästhetik überhaupt Sinn macht und ob es nicht eigentlich darum gehen müsste, die Form zugunsten einer politischen Positionierung hinter sich zu lassen – was lange meine Position war, geprägt auch vom Wiener Kontext, aus dem ich komme. Inzwischen haben wir uns aber sehr angenähert. Was ist der Stand deiner Auseinandersetzung mit der Potenzialität von Kunst in deiner Theorie?

Adamczak Als ich 2003 ein Kinderbuch zum Kommunismus geschrieben habe,⁷ konnte ich viel weniger an reale Bewegungen anknüpfen als heute. Während heute durch die Gilets

6 Vgl. Marchart, Oliver: *Confictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019 und Rolnik, Suely: *Archivmanie*, Kassel 2011, S. 25f.

7 Adamczak, Bini: *Kommunismus. Kleine Geschichte, wie endlich alles anders wird*, Münster 2004.

Jaunes oder zuvor durch den Arabischen Frühling kollektive Handlungsmodelle ausgetestet wurden, gab es damals gerade mal die Altermondialist_innen – ich mag diesen französischen Begriff *altermondialisme*, der keine Antiglobalisierung, sondern eine *andere* Globalisierung impliziert –, die aber als Bewegung nach 9/11 auch schon wieder zum Verschwinden gebracht worden waren. Ein Schreiben in Kindersprache war für mich in dieser Situation eine Möglichkeit, dennoch Imagination zu produzieren und temporäre, künstliche Objekte des Begehrens zu schaffen. In meinem weiteren Arbeiten bin ich dann weiter in die Geschichte gegangen, um nach anderen Situationen mit anderen Kräfteverhältnissen zu suchen, in denen Imagination leichter fiel. Denn Vorstellungskraft und Wunschfähigkeit haben viel mit Mut oder Angst zu tun und die Kräfteverhältnisse können ermutigend oder entmutigend auf das Träumen wirken. Welche Träume lagen also früher einmal auf der Straße und können wieder zugänglich gemacht werden? Welche anderen Formen, welche anderen Politiken lassen sich denken, und welche Rolle spielt darin Kreativität gegenüber der ständigen Wiederholung des Gleichen? Aber ich habe noch eine Rückfrage an dich, Nora: Wie siehst du das Verhältnis von Affektivität und Subjektivität? Sicher geht es in der Kunst und Kunstausbildung zwar um die Affektivität, aber auch um die Subjektivität, die wiederum in der Gefahr steht, Komplizin der Kommodifizierung oder der Neoliberalisierung zu werden.

Sternfeld Ja, da bin ich deiner Meinung – und daher interessiere ich mich besonders für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kurator_innensubjekt, dafür, wie Subjektivität ganz klar auch zusammen mit dem Neoliberalismus in diesen künstlerischen Kontext eingeführt wurde. Anhand einer Auseinandersetzung mit der Geschichte des Ausstellens lässt sich das gut zeigen, denn man kann Ausstellungsgeschichte als Avantgardegeschichte der Kunst verstehen – oder auch als eine Geschichte des Kollektiven gegen den bestehenden Akademismus. Den Künstler_innenkollektiven der Avantgarde – Impressionismus, Dada, Surrealismus, russischer Konstruktivismus etc. – war es oft wichtig, dass nicht in erster Linie die Individuen im Raum stehen. Bei der legendären Ausstellung der Konstruktivist_innen in St. Petersburg 1915/16 waren genauso viele Frauen wie Männer vertreten, deren Namen aber nicht geläufig sind,⁸ weil die kapitalistische Ausstellungsgeschichtsschreibung das Kollektiv auf

eine einzige Figur, bestenfalls zwei reduziert (Malewitsch, der dort das erste Mal sein *Schwarzes Quadrat* präsentierte, und Tatlin).⁹ Die Geschichte des Ausstellens könnten wir also als Geschichte von Kollektiven beginnen, zu einem bestimmten Zeitpunkt wird ihr Beginn aber anders erzählt und sie gewissermaßen zu einer Geschichte von individuellen Kurator_innen umorganisiert. Das Paradebeispiel dafür ist die Setzung eines Beginns mit Harald Szeeman, der ab den späten 1960ern das Kurator_innensubjekt gerade deshalb so perfekt verkörperte, weil er auf der einen Seite die Künstler_innensubjektivität lebte und auf der anderen Seite die Bürokrat_innensubjektivität. Mit Oliver Marchart würde ich sagen, dass die Künstler_innensubjektivierung nach dem Modell der Kurator_innensubjektivierung neu formuliert wurde. Inzwischen müssen alle Künstler_innen lernen, Bürokrat_in und Künstler_in zugleich zu sein. Kunsthochschulen bieten heute Managementkurse an, Budgetplanung gehört zum künstlerischen Alltag.

Adamczak Akademische Wissenschaftsproduktion und künstlerische Produktion verhalten sich wie Spiegelbilder, die durch wechselseitige Ausschlüsse konstituiert sind. Das wissenschaftliche Subjekt muss Subjektivität und Affektivität abziehen, soll sozusagen möglichst objektiv und neutral sein – und das in Europa und in Deutschland noch viel mehr als in den USA, wo diese Norm durch die Cultural Studies ein bisschen überblendet wurde. Das Künstler_innensubjekt lernt schon in der Ausbildung, dass es auch seine Subjektivität ganz stark ins Zentrum stellen muss. Es gibt natürlich Leute, die versuchen, durch kollektives Arbeiten aus dieser permanenten Wertsetzung oder Anrufung des Subjekts herauszukommen.

Sternfeld Aber die künstlerische Selbstorganisation, würde ich sagen, ist wesentlicher Teil der Geschichte der modernen Kunst. In dieser Geschichte sehe ich z.B. auch die

8 Sie lauten: Xenia Boguslawskaja, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Nadeschda Udalzowa, Anna Kirillowa, Vera Pestel und Marie Vassilief.

9 „Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 (Null-Zehn)“ in St. Petersburg (Petrograd) folgte auf „Die erste futuristische Ausstellung der Malerei“ im März 1915. Sie fand vom 19. Dezember 1915 bis zum 19. Januar 1916 im Chudoschestwennoje bjuro (Kunst-Büro) der Galerie von Nadeschda Dobytschina statt. Präsentiert waren Arbeiten von sieben Künstlern und ebenso vielen Künstlerinnen der russischen Avantgarde. Die Ausstellung wurde emblematisch für die Geschichte der modernen Kunst.

Tatsache gut verankert, dass die nächste *documenta* von einem Kollektiv kuratiert werden wird, Ruangrupa aus Jakarta, die sich selbst auch ökonomisch als Kooperative verstehen und mit einem Ansatz von Commons und Commoning neue Strukturen und Handlungsformen in die Welt der Großausstellungen tragen.

Was wäre nun der Unterschied zwischen dieser Zukunft, die wir uns vorstellen können, zu der, die sich die Avantgarden vorgestellt haben (so unterschiedlich die Vorstellungen des Impressionismus und des Futurismus beispielsweise auch waren)? Entgegen einem gewissen Fortschrittsglauben aller Avantgarden, der schon ihrem Namen innewohnt, haben wir zu dieser Zukunft, von der ich spreche, heute ein vergleichsweise gebrochenes Verhältnis. Der Fokus auf Beziehungsweisen ist sicher ein guter Weg, um eine Zukunft, die sowieso kommt – ob gut oder schlecht –, gemeinsam zu tragen; gemeinsam, aber postutopisch.

Adamczak Man kann natürlich nicht mehr so unschuldig an die Zukunft glauben wie noch im 19. Jahrhundert, weil sie durch die Geschichte selbst problematisch geworden ist. Betrachten wir die letzten zwei Jahrhunderte, kann es so scheinen, als lagerte in der Geschichte so viel Zukunftsglauben, so viel Hoffnung auf Zukunft, dass heute sozusagen umso weniger da ist. Für Erzählungen von der Zukunft sehe ich in der Gegenwart drei dominante Szenarien. Das eine ist die Erzählung des klassischen Neoliberalismus, etwa von Francis Fukuyama, nach der das Ende der Geschichte erreicht ist und alles jetzt einfach immer weiterläuft wie bisher. Dann gibt es die große rechte Erzählung, die sagt, wir gehen jetzt zurück – zurück zur Nation zum Beispiel. Und dann gibt es die neue, ökologische Perspektive auf Zukunft, die sagt, es kann kein „einfach so weiter“ geben, weil wir vor der Apokalypse, vor dem Abgrund stehen. Und wenn du sagst, Zukunft kommt sowieso, ist doch die Frage: *Wie?* Welche Bilder von Zukunft können wir dagesetzen, in denen wir auch eine ökologische Transformation der Gesellschaft nicht vor allem als Verzicht oder bloße Notwendigkeit konzipieren? Wie können wir auch Bilder von der Verbesserung unseres Lebens im ökologischen Sinne schaffen? Eigentlich hat keines der drei genannten Szenarien tatsächlich Bilder von Zukunft. Auch von Seiten des klassischen Marxismus gibt es für die Zukunft eher negative Bilder: Absterben des Staates, Zerschlagen des Privateigentums usw. Wäre ein ökologisch nachhaltiges Leben notwendigerweise eins, in dem wir uns einfach immer nur

einschränken oder ermöglicht es andere Formen des Genießens? Was wäre die qualitative Differenz? Wir müssen es als besseres Leben konzipieren, um es begehren zu können.

How to Relate Auch in deinem Buch *Beziehungswise Revolution* steht die Perspektive von neu-materialistischen bzw. ökologischen Ideen neben einer relativ klassischen Marx'schen Gesellschaftsanalyse. Gehört es zum Begriff der Beziehungswise, dass er es erlaubt, diese Sachen zusammenzudenken, die sich normalerweise, jedenfalls aus theoretischer Perspektive, ein Stück weit ausschließen?

Adamczak Ja. Aber ich bin tatsächlich auch skeptisch gegenüber dem Begriff des Neuen im *new materialism* – unter anderem, weil dieser selbst wiederum eine bestimmte neoliberale oder auch kapitalistische Dynamik bedient. In der Kunst gibt es ebenso das große, auch kommerzielle Verlangen nach dem, was man noch nie gesehen hat. Diese Orientierung am ganz Anderen oder Neuen ist, wie ich finde, philosophisch und gesellschaftspolitisch für die Frage, wie wir leben wollen und wie wir Geschichte in unserem Sinne verändern können, nicht zielführend. Das jeweils Neuere ist nicht automatisch das Bessere. Das heißt auch, dass wir eine Kritik der Gegenwart aus der Perspektive der Vergangenheit formulieren können, dass wir etwa die beiden großen Revolutionswellen des 20. Jahrhunderts in ein Verhältnis wechselseitiger Kritik bringen und '68 aus der Perspektive von 1917 kritisieren können. Ohnehin hat man im Begehren nach Paradigmenwechseln bisweilen den Eindruck, es werde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Zwischen *new materialism* und *old materialism*, zwischen Neuer Linke und Alter Linke lassen sich auch Verbindungen wechselseitiger Kritik herstellen, die produktiv sind. In der aktuellen neoliberalen Fragmentierung der Trennungen scheint es mir eine wichtigere Aufgabe, Verbindungen zu knüpfen, als sich distinktiv mit einem ganz attraktiven neuen Modell herauszuschälen. Das ist auch ein Thema, dass wir beide teilen: die Kritik der Distinktion.

Sternfeld Wenn wir hier weiterdenken, muss man aber sagen, dass auch der Neoliberalismus wesentlich auf Zukunftsvorstellungen basiert und seine eigenen Mathematiken hat, diese Zukunft spekulativ zu organisieren. Wie du sagst, finden wir uns in ihm vereinzelt wieder, mit unseren Distinktionen, die sich fast wie Ressentiments formulieren. Wie würden

wir diese Verbindungen tatsächlich in dieser konkreten Situation denken? Welche Konvergenz der Zukünfte gibt es? Wie bringen wir die aus verschiedenen *bubbles* formulierten Zukünfte zusammen? Das wäre für mich eine Frage, die sich ganz konkret der Praxis politischer Bewegungen, der radikal-demokratische Pädagogik und auch der Theorieproduktion stellt.

How to Relate Aber gibt es in der Distinktion, um diese jetzt eher räumlich-konzeptionell zu denken, auch einen gewissen Wert – wenn man etwa an eine klassisch abgegrenzte Institution wie das Kunstmuseum denkt? Das Museum ermöglicht nicht nur Beziehungsweisen, sondern vollzieht ja auch einen materiellen Schnitt durch eine Art Einzirkelung eines abgetrennten Bereiches. Wie denkt ihr beide über solche Schnitte nach?

Sternfeld Mich beschäftigt die Frage nach radikaldemokratischen Institutionen. Wenn wir versuchen, uns eine Gesellschaft vorzustellen, die es noch nicht gibt, scheint es mir wichtig, dass diese Gesellschaft nicht ausschließlich aus wilden Fantasien besteht, sondern von Verhältnissen bestimmt sein wird, die durchaus auch Institutionen bilden. Im Neoliberalismus glauben wir immer, zehn Jahre sind schon dauerhaft. Demgegenüber ist das Museum ein Ort, der ein ganz anderes Selbstverständnis von Dauer hat – das Neue und die Idee der Dauer müssen hier eben wesentlich zusammengedacht werden. Ich würde bei den Institutionen genau wie in anderen Zusammenhängen die Frage stellen, wie wir arbeiten, Geschichte verstehen, mit dem Material umgehen und diese Zukunft begehren wollen. Und wie gehen wir damit um, dass die Institutionen Distinktionsmaschinen sind? Ganz konkret stehen Museen in materiellen Kontexten, mit denen in den Städten ganz wesentlich Gentrifizierungs- und Vertreibungsprozesse vorangetrieben wurden und werden. Neben der Rolle der paradigmatischen Kurator_in ist hier die Rolle der paradigmatischen Vermittler_in interessant: Denn diese hat möglicherweise genau die Funktion, einen Konflikt, der in Städten entsteht, durch *community outreach* weniger konfliktuell zu machen. Sie vermittelt nicht nur zwischen wilder Künstler_in und Bürokrat_in, sondern auch zwischen Aktivismus und Institution. Kunstvermittler_innen leben schließlich in diesen Gesellschaften und sind oft selbst Aktivist_innen. Durch ihre Arbeit wird in die Institutionen häufig eine

selbstverständliche Solidarität zu den bestehenden sozialen Kämpfen eingeschrieben – und das wirkt sich auf konkrete Handlungsfragen aus. Ich habe mir Beispiele angesehen, in denen sehr radikale Kurator_innen in einem konfliktuellen Moment die Polizei gerufen und so (mit Rancière gesprochen) die Funktion der Polizei eingenommen haben. Aber können sie auch die Funktion der Politik einnehmen? Welche Solidaritäten wären möglich und wie können wir an ihnen arbeiten? Ohne diese Fragen hat es auch keinen Sinn, auf die Konfliktualität der Materialität in den Depots zu verweisen, wie ich es eingangs getan habe.

Adamczak Für mich ist eine Institution eine Institutionalisierung, eine verdichtete, verstetigte oder verregelte Beziehungsweise oder auch soziale Praxis – und damit nur graduell verschieden von anderen sozialen Verhältnissen. Wie du das geschildert hast, Nora, steckt in der Dauer der Institution dennoch ein großes Potenzial für das Denken von Zukunft. Die Institution ist ein Versprechen von Stabilität und Sicherheit. Dadurch birgt sie in sich immer die Gefahr der Verdinglichung, der Einschränkung, weil sie Entscheidungen, die im Idealfall demokratisch, in der Regel aber unter herrschaftlichen Bedingungen getroffen wurden, auf Dauer stellt. Aber das Gegenteil – der Wunsch, Institutionen komplett aufzulösen, eine Welt zu schaffen, in der alles ständig zum Neuanfang zwingt, alles immer wieder neu verhandelt werden muss – ist selber auch terroristisch. Wir müssen die Möglichkeiten der Verstetigung, der Stabilisierung, der Verlässlichkeit, der Verbindlichkeit im Bewusstsein der Gefahr der Verdinglichung denken.

Sternfeld Mittlerweile gelingt die neoliberale Strategie der kompletten Aushöhlung der Institutionen sogar mit den Museen, die an sehr vielen Orten Europas inzwischen privatisiert sind. In dieser Situation wundert es mich nicht, dass viele Künstler_innen Institutionskritik nicht mehr nur darin verorten, Museen als Mausoleen zu sehen oder sich über das Museale als Machtverhältnis lustig zu machen. Sondern dass sie parainstitutionelle Strategien anwenden, auch, weil das Institutionelle als Gegeninstitutionelles gegen die komplette Aushöhlung der Institution erneut interessant erscheint. Es sind künstlerische Praxen, die sich selbst als Museum bezeichnen und auch Teil des Museums werden wollen. Ich denke da zum Beispiel an Ilya Orlov und Natasha Kraevskaya, die das

öffentliche Programm der Manifesta 14 mit einer quasi-musealen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Sowjetunion eröffneten, die aber vor allem als Kritik an der russischen Gegenwart zu verstehen war.¹⁰ Oder an Lisl Ponger, die vor ein paar Jahren in der Wiener Secession das Projekt „The Vanishing Middle Class“ präsentierte, eine Ausstellung für die absteigende Mittelklasse mit den Mitteln eines ethnografischen Museums, das sie Museum für fremde und vertraute Kulturen (kurz: MuKul) nennt. Man könnte noch einige mehr nennen.¹¹

Ich muss schon sagen, dass ich insofern Museen und Institutionen nicht nur kritisieren, sondern auch neu definiert sehen und als Commons bewahren möchte, dass ich in diesem Sinn auf das erkämpfte Öffentliche des Museums bestehen möchte – wissend, wie sehr die Geschichte der Öffentlichkeit auch eine koloniale Geschichte ist, eine bürgerliche Geschichte und so weiter. Mir scheint es, dass wir gar nicht erst über Commoning sprechen können, wenn wir nicht erst einmal die im Ausverkauf begriffenen öffentlichen Institutionen als solche adressieren. Das betrifft auch die Digitalisierung der Bilder der Museen durch Google Arts & Culture – das Museum ist auf einmal damit einverstanden, einem privaten Unternehmen Bilder von allen seinen Arbeiten zur Verfügung zu stellen, statt etwa mit *Nonprofit*-Netzwerken wie monoskop.org oder archive.org zusammenzuarbeiten und auf der Vergesellschaftlichung von repräsentativer Öffentlichkeit zu bestehen, die der Idee des Museums eigentlich zugrunde liegt.

Adamczak Aber wir müssen natürlich aufpassen, nicht in die Falle der Gegenüberstellung von Markt und Staat zu geraten, die die Kompliz_innenschaft von Staat und Kapital ausblendet. Mit Begriffen wie dem der Commons kann man über diese Gegenüberstellung hinausgehen und sich gegen den Markt und gegen den Staat stellen. Hier ist die aktuelle Gentrifizierungsdebatte interessant, auch die Enteignungsdebatte in Berlin.¹² Dabei wird über Institutionalisierungen rechtlicher Art nachgedacht, die sowohl dem Markt als auch dem Staat

10 Vgl. Orlov, Ilya: „A Revolutionary Museum after Ideology“, in: *CuMMA papers*, Nr. 14, 2015, <https://cummastudies.files.wordpress.com/2015/06/cummapapers-14.pdf> (17.08.2019).

11 Zum Beispiel Kader Attias Installation *The Repair* (2012), das *Museum of Forgetting* und *Museum of Nothing* auf der Göteborg Biennale 2015 oder Meshac Gabas *Museum of Contemporary African Art*, dessen Bibliothek er auf der documenta 11 präsentierte.

die Verfügungsgewalt über Land oder Häuser entziehen. Was an deren Stelle treten wird, wären demokratische Organisation, Genossenschaftsmodelle, Miethäusersyndikate oder Community Landtrusts, die eine paritätische Beteiligung von Bewohner_innen, Nachbar_innen und erweiterter Stadtgesellschaft vorsehen. Vieles ist in der Praxis noch stark von den Zwängen der kapitalistischen Ökonomie korrumpiert, aber der Anspruch einer wirklich demokratischen Organisation oder Verwaltung, die über Markt und Staat hinausgeht, weist in die richtige Richtung.

Sternfeld Diese Idee finde ich wichtig, vor allem im Zusammenhang mit unserer Frage nach der Form, gemäß der wir als Künstler_innen, Autor_innen, Kurator_innen, Professor_innen auch rechtlich subjektiviert werden. Wir sind laufend in der Situation, dass unsere Arbeit verdinglicht wird, und dauernd gezwungen, etwa die Nutzungsrechte an unseren Texten abzugeben – und das eben nicht als Commons. Das heißt, wir werden eigentlich dazu gezwungen, privatrechtlich mit etwas umzugehen, wogegen wir anschreiben. Institutionen radikal-demokratisch zu verstehen heißt auch, Strukturen anders zu denken und sich im kulturellen Feld anders zu organisieren. In den letzten Jahren haben wir sehr viele Kämpfe um Repräsentation gesehen, die sehr wichtig sind und bei denen auch sehr viel errungen wurde. Aber gleichzeitig ist Repräsentation nicht mehr die wesentlichste Form, mit der wir regiert werden, denn wir werden wesentlich über Strukturen regiert, die die Kontexte von Repräsentationen aushöhlen. Und daher geht es aus meiner Sicht auch darum, gemeinsam andere Strukturen zu erfinden und uns zu zeigen.

How to Relate Mit der Besetzung der Volksbühne in Berlin gab es vielleicht den Moment, in dem ein solches Commons-Modell in Form des Pachtrechts auch auf die Kultursituation hätte übertragen werden können, die ja extrem betriebsförmig ist.

- 12 Die Kampagne „Deutsche Wohnen und Co. enteignen“, benannt nach dem größten Investor auf dem Berliner Immobilienmarkt – die „Deutsche Wohnen“ – fordert einen Volksentscheid zur Vergesellschaftung von Wohnraum in Berlin. Grundlage ist Artikel 15 des deutschen Grundgesetzes, der die Möglichkeit von Enteignungen regelt, allerdings bis heute noch nie zur Anwendung gekommen ist. Die Enteignung der größten Immobilienunternehmen würde es ermöglichen, bis zu 240.000 Wohnungen zu vergesellschaften: Mietenvolksentscheid e.V., *Deutsche Wohnen & Co. enteignen!*, <https://www.dwenteignen.de/> (10.12.2019)

Sternfeld Das stimmt. Wenn das das Ergebnis unseres heutigen Gesprächs sein könnte, dass wir mit dem Vergleich von Volksbühnenbesetzung, kuratorischen Praktiken und den Kämpfen gegen Gentrifizierung und für Enteignung in Berlin anfangen, strukturell weiterzudenken, würde ich das einen tollen Traum finden.

Adamczak Ja, genau. Und die Strukturen denken wir dabei natürlich immer als Beziehungen.

Das Gespräch fand im Juni 2019 in Berlin statt und wurde von Maximilian Haas und Hanna Magauer geführt und editiert.

Maurício Liesen

Becoming Common: Remarks on the (Im)Possibilities of Sharing

Ex-positions¹

In September 2017, an exhibition at a Santander Bank's Cultural Center in the Brazilian City Porto Alegre was canceled after a huge wave of protests (mostly through social networks). The exhibition *Queermuseum – Cartographies of Diversity in Brazilian Art*, which remained open only a month after its vernissage, gathered artistic productions approaching sexual diversity as well as LGBTIQ+ and gender issues. Most of the demonstrators complained that some of the works promoted blasphemy against religious symbols and moreover constituted an apology for violence, zoophilia, and pedophilia. The demonstrations were obviously led by rightwing and conservative movements in Brazil. Faced with this sudden repercussion, Santander's Cultural Center published a statement explaining that those works had been created "precisely to make us reflect on the challenges we must face in relation to gender, diversity and violence."² Two days later, however, the Santander Group backtracked and yielded to the pressure, supposedly fearing a boycott against the bank and trying to preserve its image as a financial institution. In a new official press release, the Santander Cultural Center even apologized to all those who

1 I would very much like to thank Annika Haas, Maximilian Haas, Hanna Magauer, Dennis Pohl, and Michael Taylor who have generously contributed to the following reflections.

2 Quoted from https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Last access for all websites: November 26, 2019.

felt offended by some of the exhibition's works: "We hear the demonstrations and we understand that some pictures from the Queermuseum Exhibition disrespect symbols, beliefs, and individuals, which does not align with our worldview. When art is not capable of generating inclusion and positive reflection, it loses its greater purpose, which is to elevate the human condition."



Brazilian bloggers linked to far-right groups who denounced Santander's "degenerate" exhibition through YouTube channels such as BK Tube, and INFORMA BRASIL TV, 2017, screenshots

The documenta 14 in Kassel and Athens in 2017 also met with considerable controversy. Greece was still coming to terms with the 2008 financial crisis, and there was the ongoing issue of refugees entering the country's southern Mediterranean border. From the outset nearly six years ago, when it was announced that the contemporary art exhibition would be split between two cities, vehement criticism arose, such as that expressed by the former and popular Greek finance minister Yanis Varoufakis: "It's a gimmick by which [sic] to exploit the tragedy in Athens in order to massage the consciences of

some people from documenta. It's like rich Americans taking a tour in a poor African country, doing a safari, going on a humanitarian tourism crusade."³ From the beginning of the exhibition, anti-documenta posters and graffiti papered city walls and museum entrances. "Dear Documenta," read a stencil of a series signed by "the natives," "I refuse to exoticize myself to increase your cultural capital."⁴ In May 2017, the group LGBTQI+ Refugees in Greece, in which migrants and Greek activists work together, stole the work of the Spanish artist Roger Bernat. His project, called *The Place of the Thing*, involved circulating, through Athens, a replica of a limestone block from the Agora, the ancient marketplace where the trial against the philosopher Socrates took place in 399 BC, as part of an elaborate mock funeral, before finally shipping the stone to Kassel to be buried. The artist had invited some art collectives in Athens to help walk the stone over a week to public places as a kind of procession. Then having agreed to take part in it, the group LGBTQI+ "kidnapped" the stone and disrupted the project.⁵ They filmed a video of themselves pounding on the stone like a drum and dancing through the streets as if at a carnival, with satirical subtitles attached:

Your stone may have been deported to Turkey, after appealing twice [sic]. Your stone may be on a flight to Sweden with its new 2,000-euro fake passport. Your stone may be driven to suicide in Moria detention center, desperate for freedom. Your stone may be selling its body to strangers in Pedion Tou Areos. Your stone may be legally recognized as a refugee but sleeping on the street.⁶

Let me describe one more notable event: in March 2017 the painting *Open Casket* by the North American artist Dana Schutz was exhibited at the biennial of the Whitney Museum in Manhattan. The work was inspired by the tragedy of Emmett Till, a black fourteen-year-old boy who was lynched by two white supremacists in Mississippi in 1955. Till's body had been mutilated, but his mother refused to hold a wake with a closed coffin, so that his disfigured body could raise awareness of the awful realities of racism in the United States. The defendants were acquitted in court but subsequently confessed to the crime. Shortly after the opening of the Whitney biennial, criticisms of cultural appropriation appeared, claiming that Schutz, a white artist, shouldn't be exhibiting her depiction of an image that has been so iconic for the African-American civil rights struggle. African-American artist

3 Quoted from <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/doing-documenta-athens-rich-americans-taking-tour-poor-african-country>.

4 Quoted from <https://www.nytimes.com/2017/04/05/arts/design/documenta-german-exhibition-greek-crisis.html>.

5 See a more detailed description at: <http://hyperallergic.com/382407/lgbtq-refugee-rights-group-steals-artwork-from-documenta-in-athens>.

6 The video was posted on the Group's Facebook page <https://www.facebook.com/lgbtqirefugeeingreece/>.



LGBTQI+ Refugees in Greece, #Rockumenta Performance, 2017, screenshots

Parker Bright, for instance, began to silently protest by standing in front of the painting wearing a t-shirt with the sentence “Black Death Spectacle” on the back. Artist Hannah Black wrote a letter to the museum’s curators demanding both the painting’s removal and destruction: “The painting should not be acceptable to anyone who cares or pretends to care about Black people because it is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun.”⁷ In her response, Schutz appealed to an empathetic force of art, saying that her commitment to the painting derives from her empathy with his mother, because she also has a child. In a petition targeting the painting, Hannah Black later wrote that “white free speech and white creative freedom have been founded on the constraint of others, and are not natural rights. The painting must go.”⁸

We thus have three very different scenarios here. For me, they are starting points to examine not just the effects, on artworks, of the scenarios becoming public and becoming common, but how their “ex-position” is intricately re-lated to what makes them art. Yet what could easily be misread as a radical, and yet broad generalization of “art,” is not operative here as a definition. Instead, it describes a perspective of philosophy of communication about art that I am adapting here for a view through the lens of relations that co-produce art not only in a *poetic* sense, but a *political* one. The three

7 Quoted from <https://www.textezurkunst.de/articles/baker-pachyderm/>.

8 Quoted from <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html>.

key terms of the conference for which this paper was originally written⁹ – appropriation, mediation, and figuration – contributed to clarify this perspective. As those exhibitions show us, they stand for different dynamics related to artworks in public. Conversely, what unites them here is the mere fact that their occurrence depends on an in-between (public/common), i.e., between the audience and the works.¹⁰ In the aforementioned scenarios, this in-between is the *conditio sine qua non* for figuration, mediation, or appropriation of aesthetic phenomena and helps to frame them: what we see is a conservative protest that was provoked by artistic *figurations* of nonnormative ideas and bodies, and that managed to overturn it; a performance or political action against a supposed inability of a major event in the art world aiming to *mediate* the diversity and particularities of a historical, geographic, and political situation; and finally, a denunciation of *cultural appropriation* that reveals the permanence of mechanisms of exclusion, that is, the insistence of spaces that should be occupied by artists whose role as protagonists is being denied because of their gender, social status, ethnicity, or skin color.

Without wishing to discredit the various particularities of those examples, I would like to emphasize that on the surface of the described events is the fact that when an artwork becomes public, it will also raise problems beyond or below its aesthetic phenomenality. Figuration, mediation, and appropriation of artistic works are, among others, ways of acting or inhabiting a common space that is not always related to the aesthetic specificity of artistic objects. Hence, their reflection is for me deeply connected with the notion of “the common” as a public or open space of relations, in which every aesthetic phenomenon inevitably finds itself interwoven with ethical and political issues. In what follows, I intend to read those scenarios as illustrations of a phenomenon that I would tentatively call “ex-position,” i.e., a way of showing a space of sharing that could be synthesized in the concept of the public or, more radically, the common. On the one hand, artistic expression cannot, in terms of representation’s freedom, be curtailed. Hence questions such as “what can be expressed” or “who can express it” would not belong to works of art. But on the other hand, in the commonality of what is public, art is not only about representation but also about representativeness, that is, a political problem that does not refer to the limits of expression but to the occupation of a place of visibility, of defining who is marginalized or silenced. Hence, the problem of representativeness goes hand in hand with the epistemological dimension

9 “How to Relate: Appropriation, Mediation, Figuration”: Annual Conference of the DFG Research Training Group “Knowledge in the Arts” took place July 5–7, 2018, at the Berlin University of the Arts. See www.udk-berlin.de/en/research/temporary-research-institutes/dfg-research-training-group-knowledge-in-the-arts/event-archive/how-to-relate-appropriation-mediation-figuration/.

10 These three concepts have a complex tradition disseminated in different fields of the humanities. While conceptual refinement escapes the proposal of this article, the meanings attributed to each of these terms will be discussed gradually in this text.

raised by the concept of appropriation. In other words, it is not just about a symbolic appropriation, but the emulation of a knowledge form produced from a particular experience of a subject whose very possibility of expression has been denied.

What I would like to stress is that freedom of representation does not mean being free from criticism of alleged injustice, because when a work is exhibited in public, it is “ex-posed,” that is, situated out in the open, in the common. And this may be understood as an *aporia*, since art exists only when *communicated*, when shared in this common space between humans, at the same time as sacrificing its status of a mere object of art. Art only *is* as long as it is in this “ex-posure,” that is, when it is publicized, when it takes part in what is public; at the same time, it loses its particularities in the common.¹¹ But art occupies a particular place in what is “public” or common, namely, the one capable of producing reflexivity. The political, ethical, and epistemological dimensions of art arise from its potential to mediate social tensions, from figurations of what is not or cannot be represented and from the transforming re-appropriation of signs and values. If these dimensions that stray from the realm of art are situated beyond or below what we might call “the artistic,” it is through art that these and other dimensions are mediated, thematized, exposed, put into question. Moreover, because all those spheres inhabit a common space, art is never exempt from criticism, errors, and confrontations.

This interdependence of the becoming-public of every object of artistic expression, which always disfigures it (and not only in respect to the artist’s intention, since the chain of relationships in this public space is unpredictable) but at the same time constitutes it as such, is an expression of the paradox that art is never “just” art. It is only in this common sphere of vulnerability (for there is a primacy of “being exposed” rather than “showing itself”) that art figures and is disfigured, appropriates and is dis-appropriated, mediates and is disrupted. By sharing themselves in this chain of relations of “the common,” artistic objects unfold potentialities that are not only aesthetic but also ethical, political, and social, whose effects and affects are hard to disentangle – in the common there are not only objects but ex-positions. This

11 And here I follow, as it were, a bottom line of what might be called communication philosophies – at least since Karl Jaspers and which can be found in very different authors, such as Georges Bataille, Hannah Arendt, Emmanuel Levinas, or Jean-Luc Nancy – and that could be summarized by the following quote: “What is not realised in communication is not yet, what is not ultimately grounded in it is without adequate foundation. The truth begins with two” (Jaspers, Karl, *Way to Wisdom: An Introduction to Philosophy*, Connecticut, 1964, p. 124). Furthermore, the notion of “the common” here does not have the meaning of ordinary or even mainstream but denotes rather an ontological sense of a sharing space that occurs in-between human beings. So even as a ritualistic or clandestine expression, art, whatever its definition might be, will always also be something addressed to the common and, therefore, always “impure,” i.e., exposed and vulnerable to others or an otherness “outside” of the artistic/aesthetic domain.

is what I intended to show with the three examples I used above, as a well-spring for my argument. The repercussions of these three artistic events were impressed not only on the public but also on the aesthetic objects themselves. When art becomes public (and according to the argument presented here, this happens only to the extent it is publicized or expressed), when it inhabits a common or public realm, it is subject to something that goes beyond its particularities but that cannot be just turned off without the risk of making the art itself disappear, as is the case, for example, with Schutz's painting. In this sense, mediation, appropriation, and figuration would only manifest themselves as forms of relationships when sharing themselves in a kind of public realm outlined here as the common. Against this backdrop, I would like to consider the question of the common as the concept *par excellence* for the possibility of relation, as a precarious horizon that is constantly displaced and that produces a community through communication, that is understood, for its part, as the communal sharing of the common and of the partaking in the public.¹² Hence, I would like to relate and develop these concepts that I have presented so far in a somewhat aphoristic and dispersed way.

What We Have in Common Is What We Don't

Etymologically derived from the Latin adjective *pūblicus*, the public refers to what belongs to the state and the people (*pōpūlus*) or to what is common (*communis*).¹³ The word was a translation of the Greek adjective *koinos*,¹⁴ which, in turn, can be understood to mean "common," "ordinary," and, in social and political relations, as "shared in common," "public," or "belonging to generality." *Koinon*, the noun form of the adjective, was, in the governmental sense, similar to Latin *res publica*, "the public thing." From *koinos*, the derivative form *koinonia* means "community," "sharing in," "communion," and also "communication." In general, it referred to the community of those who were somehow entitled to participate in political life. At least since Aristotle's *koinōnia politikē* (the political community)¹⁵ was opposed to other types of communities and partnerships such as the household (*oikos*) and the village. The polis,¹⁶ as the highest form of community, was the sphere where human beings find their own condition as humans. Therefore, the polis does not

12 For this notion of sharing (*partage*) and its interrelations with the concept of communication and community, see Nancy, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, Minneapolis 1991.

13 The full range of meanings can be found under *pūblicus* in <https://www.online-latin-dictionary.com/latin-english-dictionary.php?lemma=PUBLICUS200>.

14 The full range of meanings can be found under "koinos" in Liddell & Scott, *A Greek-English Lexicon*, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aalphabetic+letter%3D*k%3Aentry+group%3D138%3Aentry%3Dkoino%2Fs.

15 Aristoteles, *Política*, trans. Maria Aparecida de Oliveira Silva, São Paulo 2019.

16 A discussion about the concept of *polis* can be found in Cassin, E. Apter, J. Lezra, M. Wood (eds.), *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton 2014, pp. 801–803.

result from an arbitrary reunion of individuals but is based on the irreducible relational, communal, and communicational dimension of the human being:¹⁷ for that reason, man is a living political being (*politikon zoon*). Unlike English or Portuguese, the German language even preserved those derivations between the words “das Gemeine” and “Gemeinschaft,” but the proximity of “gemein” to terms like communion and communication was lost. At the same time, this language offers us a word highly valued by theories of communication, namely, “Öffentlichkeit,” specially in the concept elucidated by Jürgen Habermas,¹⁸ which is frequently translated into English as the public sphere. Furthermore, scholars have already largely elaborated the derivation of the concept of Öffentlichkeit from the terms “public” and “common,” not only as a delimitation of an area of social action and accountability with a fundamentally different normative character from what is “private” but also as a type of common space with a particular communicational structure or a sphere of communicative action with specific and sophisticated characteristics and functions.¹⁹ It is worth noting that “öffentlich,” the adjective inherent to the word “Öffentlichkeit,” means “before the eyes of everyone” or “what can be used by anyone”; and that it derives from the word “das Offene” (the open). The translation of “Öffentlichkeit” as a public sphere is quite illustrative. The public is always a space of visibility, a place that allows anything to “appear.” The market and the agora in classical antiquity are places where that sphere also gains objective delimitation. By being an open space, it always emerges as a possibility and a danger. And because it is the place where things become visible, taking part or sharing in it becomes an imperative for religion, science, philosophy, and art. But this “sharing in common” presents itself in a rather complex and paradoxical way. The common, the public, or the open are nothing here but rather words intended to outline this complexity. Based on those general etymological derivations, I would like to discuss conceptual contrasts and contradictions in order to highlight the peculiarity of the concepts of appropriation, mediation, and figuration as ways of acting in what has been outlined here as the common.

For the German Philosopher Hannah Arendt, the public is not only a sphere of political freedom and equality that arises whenever citizens act together through discourse and persuasion; it is also the common world, a shared and

17 It is always relevant to emphasize that the ancient Greek citizen was always the man, born in the polis and possessor of goods. Women, slaves, and children were deprived of public life. My reference to Aristotelian thought follows a gesture initiated at least by Hannah Arendt in invoking it more as a horizon for rethinking the space of action between humans than a nostalgic attitude of reasserting the Greek public man.

18 Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger, Cambridge 1991, pp. 1–14.

19 See Gerhardt, Volker, *Öffentlichkeit: die politische Form des Bewusstseins*, München 2012; Peters, Bernhard, *Der Sinn von Öffentlichkeit*, ed. Hartmut Weßler, Frankfurt am Main 2007, pp. 55–56.

public world of human artifacts, institutions, and environments that separate us from nature and provide a relatively permanent and lasting context for our activities.²⁰ Most fundamentally, it is a space of appearance that constitutes us as human beings. Only when others are there in the open with me, listening and seeing what I see and hear, can we take the world as real.

The opposite term for this public realm is the private one. More than that, for Arendt the public can only be understood in relation to the private. She argues that both are essential for the practice of citizenship: the first providing the spaces where it can flourish, the latter providing the stable basis from which public spaces of action and deliberation can arise. However, as I read her book, the public realm is neither the sum of private interests, nor is the greatest common divisor of this sum, nor even the total of informed personal interests. Rather, it describes a world that is beyond the self, the I, the private person. It relates to what was there before our birth and what will be there after our death, a world that is incorporated into activities and institutions. It refers to the interests of a public world that we share as citizens and that we can pursue and enjoy only by going beyond our private interest. This analysis between the public and private realms assumes a critical dimension in Arendt's work. As I read her, the biggest problem of modernity would be the fact that the private realm subjugated the public, placing both the economy (the *oikos*) and the individual at the center of relationship between human beings.

The public does not mean that something is owned by everyone; rather, it refers precisely to the denial of any possibility of property. When something is privatized, it naturally ceases to be public. Another name for this process of taking something that is from another to itself would be that of appropriation. But if what one takes for oneself is "common," that is, it belongs to no one? Could one still be accused of performing a privatization? There is a tension between appropriation and expropriation that is constitutive of the sphere of the common.

Appropriation as Participation

According to the philosopher Rahel Jaeggi, the public space does not exist as a public space without its "public" appropriation.²¹ This sounds like an oxymoron, but for me it illustrates that whatever is appropriated is no longer something foreign, strange, independent, or with no relation, no point in common with the appropriator, in any relevant sense. What is assimilated is only what one can actually already own. In other words, appropriation can only exist in the sphere of the common while eliminating, in this process, what should be common by taking for itself what belongs to another. From the eradication of the constitutive strangeness of being in common, the character

20 Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago 1958, pp. 22–78.

21 Jaeggi, Rahel, "Aneignung braucht Fremdheit," in <https://www.textezurkunst.de/46/aneignung-braucht-fremdheit/>.

of the process of appropriation changes because what belongs to the other remains something always irreducible, impossible to be appropriated. In the process of appropriation, there is always the tension between something that is given to privatization and something that completely denies it. It is important to emphasize here the relationship between strangeness and its accessibility, because objects of appropriation – which can take on many forms as seen in the beginning: from public space, to material artwork, to the possibility to be seen and heard, etc. – are neither strange nor familiar.²² In this sense, appropriation can be understood as *participation* and, by extension, as *countercommunication*. Etymologically, communication is an activity of making (or turning) something common. Appropriation is the opposite process. It is necessary, so to speak, for “entering and exiting” public space. To appropriate is to participate, but – if we just think of Schutz’s painting as a very strong example – this is by no means nonconflictual.

From Latin *pars* (part) and *carpere* (to grasp, to take, to take), the word’s etymology refers to a process of appropriation and transformation that has emerged from the taking of what is common or shared (i.e., of what is *communicated*). In turn, the Latin word “*participatio*” is a translation of the Greek term “*methexis*,” which Plato used, not without reason, to describe the relationship between ideas and things in the sensible world.²³ Participation has, in other words, a medial or mediation function, such that things retain the properties of ideas; that is, they take part in them, although they can never identify with them. Therefore, the definition does not take part in the conceptualized thing, but only the opposite: the objects of the world participate in the world of ideas. Participation depends on a process of mediation and production of differences from (re)appropriations and transformations. It can be understood as a paradoxical intertwining of inclusion and exclusion, proximity and distance.

The play between participation and communication is constitutive for the public space. And what I am here calling “the common” does not constitute an egalitarian and consensual sphere but rather a space of conflict where singularities, instead of individualities, meet and confront each other. The notions of singularity and plurality are ways of apprehending a disposition prior to any social formation. The relation between these two elements would be, so to speak, the “matter” of the social, since it is through them that the problem of the constitution of a “we” from an “I” or vice-versa is articulated. The singularity – which can only exist in the plural – is finite and comes from nothing. It is a bottomless foundation, since it cannot be produced

22 Incidentally, this discussion of appropriation as a relationship is Jaeggi’s starting point for repositioning the concept of alienation within social philosophy: alienation is – and remains, according to Marx’s and Arendt’s thought – the impossibility of appropriating the world as a result of one own activity. See Jaeggi, Rahel, *Entfremdung: Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Frankfurt am Main 2016, p. 20 et seq.

23 Plato, *Parmenides*, trans. Samuel Scolnicov, Berkeley and Los Angeles, 2003.

or derived or extracted or operationalized. I'm thinking here along the lines of French philosopher Jean-Luc Nancy: "There is nothing behind the singularity – but there is, outside and within it, the material and immaterial space that distributes it and shares it as singularity, distributes and shares the confines of uniqueness – what it means to say of alterity – between itself and itself."²⁴ Therefore, there is no singular being without another singular being. However, even in mutual relation, there is no communion between these singular beings that lead them to a higher totality. If the community is not the presupposition and not even the result of a communion between the beings affected by the externality, what would, therefore, assume the place of this communion? Nancy once more: "In the place of such communion there is communication. What this means is that, in very precise terms, finitude itself is nothing; it is neither a background nor an essence nor a substance. But it appears, it presents itself, it exposes itself and so it exists as communication."²⁵

However, to take part in the common, the singularities must sacrifice what is their very own. This sacrifice can be understood as a primordial debt. This sense could be already found in the Latin word "communis." This term is basically made of two words: "cum" (with) and "munus" (a burden, a debt, a task). Among the variety of meanings of the word "munus," the Italian philosopher Roberto Esposito emphasizes the sense of "to owe something" – as a duty, as something that is imposed (an onus) to answer. As the philosopher explains, the *munus* "indicates only the gift that one gives, not what one receives. ... The *munus* is the obligation that is contracted with respect to the other and that invites a suitable release from the obligation."²⁶ Therefore, such forced donation implies as much a loss as a grant – not a sharing of something owned. You give something that cannot keep to yourself, even in the mutuality of giving. For this reason, the common characterizes the encounter of singularities who are united not by a "property" but by a duty or a debt. In this sense, as a gift and anathema, the being in common is an incessant task of transforming relationships between beings. It has no meaning, except the communal sharing itself. The common is actually the background from which meaning becomes possible.

The "cum/with" present in expressions like common, community, and communication points out something precarious, incomplete, but at the same time essential for human existence, which can only exist as "coexistence." This constitution of existence as coexistence or, as what I call here, the common, is by no means something new in the humanities and has been elaborated by a variety of philosophers, from Aristotle to Martin Heidegger, Karl Jaspers, Hannah Arendt, Georges Bataille, and Jean-Luc Nancy, to name a few.

24 Nancy, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, Minneapolis 1991, p. 27.

25 Nancy 1991, p. 28.

26 Esposito, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, trans. Timothy Campbell, Stanford 2010, p. 5.

Presenting the common as a kind of baseless foundation of being-together may be understood as a critique of any identity argument that seeks an original cause, a purity or origin, and that – different than identity politics – rejects a pluralistic and differentiated approach to it. Being-in-common is, in contrast to such notions of identity, always impure; it is a mixture of what is in the proximity of being in common, what the French philosopher Jean-Luc Nancy has called *mêlée*: “it is not that identity is always ‘on the way,’ projected onto the horizon like a friendly star, like a value or a regulative idea. It never comes to be; it never identifies itself, even as an infinite projection, *because it is already there*, because it is the *mêlée*.”²⁷ *Mêlée* or mixing therefore is nothing – it only *happens*. So what we have in common is what we do not own.

Common Paradoxes of Mediation and (Dis)Figuration

As I stated earlier, the ontological dimension of the common is followed by an important reflexive and medial dimension. Artworks reveal that relation, each in their particular way, and may help enlighten it. Again, connecting this realm to political theory, it has to be said first that it is through the common that “what is one’s very own” – that which cannot be shared – is exposed. Just as plurality can only exist as a co-presence of singularities, the political deals with being-together-and-with-each-different-other, and it is only in the in-between space of the political that freedom can exist, for my freedom is always a freedom with-the-other. At this point, I would like to again refer to Hannah Arendt, when she states that the function of politics would be to organize “those who are absolutely different with a view to their *relative* equality and in contradistinction to their *relative* differences.”²⁸ Hence, the being-in-common is always governed by the form of the political, understood as the disposition of powers, places, and roles in this common. As the French philosopher Jacques Rancière explains, “political activity is whatever shifts a body from the place assigned to it or changes a place’s destination. It makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise; it makes understood as discourse what was once only heard as noise.”²⁹ Still following Rancière’s thinking, art and politics have a common origin. According to him, “artistic practices are ‘ways of doing and making’ that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility.”³⁰ Therefore, art compels the communicants and participants of the public sphere to deal with their conflicts. In reference to the three examples from the beginning of this essay, the appearance of the abovementioned works in the public reveals something that is always beyond

27 Nancy, Jean-Luc, *Being Singular Plural*, trans. Robert D. Richardson and Anne O’Byrne, Stanford 2000, p. 155.

28 Arendt, Hannah, *The Promise of Politics*, ed. Jerome Kohn, New York 2005, p. 96.

29 Rancière, Jacques, *Disagreement: Politics and Philosophy*, Minneapolis 1999, p. 30.

30 Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, New York 2004, p. 13.

the art object, while at the same time something is exposed because of them: this might be the growth of conservative thinking in Brazil after the juridical and media coup that impeached President Dilma Rousseff and caused increasing lack of faith in democratic institutions and values in the country (in reference to the cancelation of the Queermuseum's exhibition); or forms of over- and underrepresentation of minority groups (by the #rockumenta performance); or the imperative to make voices heard that were silenced during centuries of colonial oppression (one thinks here about "the painting must go" quarrel). And all the critiques about the nonidentical "we," the impossible inclusion of everyone, remind us that foundations or origins will never be defined once and for all. They remind us that the common and the unity of the collective are neither original, nor presented, nor previously given, nor deductible, but always delayed, displaced, and extended.³¹

Reflecting on the contradictions of the common means taking into account the fact that every public process of figuration implies a dis-figuration, every process of mediation entails an amediality, and every process of appropriation involves a process of expropriation. But I will not extend the discussion about the process of appropriation and its consequent expropriation as the elementary tension of the common space, for I have already said this before by suggesting that what we have in common is precisely what we do not own. Instead, I would like to add something about the other two forms of relation. The pair "figuration-disfiguration" can be grasped not only by the present tension between representation and representativeness, as I briefly elucidated at the beginning of my discussion here, but also in the impossibility of figuration of the common, under the risk of granting it a unique character. This is the paradox of every art of the ordinary or every aesthetics of the common, which, in presenting it as such, singles it out in its extra-ordinary form. The process of mediation, on the other hand, depends on a pre-given, something that puts it into operation. This "something" is the common sharing itself that must be communicated but cannot be mediated by this same operation, because it is its condition. At the same time, this kind of "condition of possibility" always remains an excess of the process of mediation that at every moment threatens its realization. This excess, which does not participate in mediation but disrupts it, can be apprehended as an amedial trace. To illustrate these two aspects, let me return once again to the events presented at the beginning of this paper, particularly the work by Catalan theater director Roger Bernat, who is known for challenging the boundaries between fiction and reality by stressing, at the same time, theater as real life through the performative unpredictability and life as role-play through predictability and its playful characters.³² In the piece with the circulating replica of a

31 This assumption is deeply related to what Marchart called post-foundational thinking. See Marchart, Oliver, *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*, Edinburgh 2007.

32 In his work *Pendiente de voto* (2012), for instance, Bernat transforms the audience into a parliament to reflect on democracy and manipulation. In the same vein, *Please*,

limestone block in Athens that I referred to in the beginning, *The Place of the Thing*,³³ there is a kind of paradox that allows the thematization of what is common at the moment of “failure” of the performance itself in its attempt to mediate the common in its ethical and political aspects. First, there is an impossibility of figuring the public space, or an agora, since the metastructure “this is a play” or “this is a performance” removes the irreparable dimension of the common, no matter how the public is shown as unpredictable. At the same time, the constitution of the performance itself is constantly threatened by what is “on the other side and beyond” of performance, namely the common. This might be someone who refuses to give the first input for the development of the artwork, either through the lack of involvement of participants or any other unforeseen event that disarms the performance device – or, as in the case of *The Place of the Thing*, the hijacking “counterperformance” of the art collective LGBTQI+ Refugees in Greece. In trying to singularize what cannot be singularized, this work shows precisely what escapes it: the common or public realm is what cannot be enacted.

Public Asymmetries

As some final considerations, I would like to give a rough sketch emphasizing two more aspects that should guide a revision of the concept of the common that would be able to shift the focus on the forms of *relation* to the forms of *relationship*. By this I want to reaffirm the anthropological, but not anthropocentric, role of the common/public sphere.

The first aspect is the violence that belongs to that sphere. The common is presented as a space of an exposure, of being exposed, and for this reason it constitutes itself as a propitious space for violence. It is unpredictable, out of control, and hence constitutes a place of vulnerability. According to the philosopher Judith Butler, violence delineates a physical vulnerability that we cannot escape, which we cannot finally solve in the name of the subject, but which can help to understand that none of us is completely delimited, separated from everything, but rather that we are all in our own skin, delivered into the hands of others, at the mercy of others.³⁴ This is a situation, it follows from Butler, that we do not choose. It forms the horizon of choice and underlies our responsibility. In this sense, we are responsible for it, because

Continue (2011) is an attempt to highlight “theatricality” as one of the layers of reality itself, by enacting a trial of the Shakespearean character Hamlet in a “real” court of law. In *Domini Public* (2009), Bernat proposes a participatory performance in which people are guided by headphones to act among passers-by in a public space. The idea is to confront the participants with their performances, their choices, and the consequences of being manipulated by the director’s instructions.

33 More information can be found at

[http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/;](http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/)

[http://rogerbernat.info/en-gira/please-continue-%E2%80%93proyecto-2011%E2%80%93/;](http://rogerbernat.info/en-gira/please-continue-%E2%80%93proyecto-2011%E2%80%93/)

[http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/;](http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/)

[http://rogerbernat.info/en-gira/please-continue-%E2%80%93proyecto-2011%E2%80%93/;](http://rogerbernat.info/en-gira/please-continue-%E2%80%93proyecto-2011%E2%80%93/)

[http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/.](http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/)

34 Butler, Judith *Giving an Account of Oneself*, New York 2005, p. 100.

it creates the conditions under which we take responsibility. We do not create it, and so we must be attentive to it. At this point, the ethical dimension emerges within the problematic of the common. That is why the public space cannot be a symmetrical one.

The second point arises from a necessity to reconsider the common from the perspective of a critical theory. This means that it is not enough to subvert the concept of the ordinary beyond its banality and ordinariness, in order to embrace the plural encounter of singularities, but especially if we start from the fundamental opposition to what is private, individual and appropriative, the concept of “common” must become a critique not only of liberal modernity (in Arendt’s terms), but a critique of contemporary neoliberal economy, which – primarily in the Global South – destroys institutions, goods, and services that should be public, which makes work and collectivities precarious, which erects cities without any commonality based on high walls, gated communities, few spaces of collective circulation and ever smaller apartments.

As I briefly discussed in this essay, the common is established by the communication in its impossibility of the in-dividual. The intention of bringing to the artistic debate the common as plurality and within a theoretical-communicational perspective was not only to reaffirm the impossibility of an argument about “l’art pour l’art” when it comes to the exposition of artistic works, but also to illustrate a complex field that will always traverse the artistic in its mandatory process of ex-position, that will always interweave it in asymmetrical ethical and political threads.

Annika Haas

Relationalität elliptisch gedacht Elliptic Relationality

Die Frage *How to relate ...?* kann für sich stehen oder als Ellipse gelesen werden. Dann verlangt sie nach einem Objekt, zu dem eine Beziehung besteht: *How to relate to ...?* Wie sich zu ... verhalten? Oder: *How to relate A to B?* Wie verhält sich das eine zum anderen? Auch im Deutschen setzt hier die Grammatik voraus, dass Subjekt und Objekt gegeben sind und zwischen beiden ein Verhältnis besteht. Nicht offensichtlich ist dabei jedoch die Frage nach der *Beziehungsweise*. Welchen zahlreichen Bedingungen es unterliegt, *wie* etwas miteinander in Beziehung steht, wird in der hier gewählten Betrachtungsperspektive deutlich: Es sind unter anderem Sprache und Schrift, die daran mitbeteiligt sind, wie wir Relationen denken, wie wir uns *auf* eine Sache beziehen oder meinen, die Dinge *zueinander* ins Verhältnis setzen zu können. Es ist also nicht arbiträr, was und wie etwas miteinander in

Beziehung steht. Den Fokus von den Relata hin zur Relation selbst zu verschieben, scheint naheliegend. Sichtbar wird dadurch jedoch: nichts. Denn Relationen sind nichts Substantielles. Die Blickverschiebung besteht stattdessen darin, von diesem ‚Nichts‘, von einer nur scheinbar leeren Mitte her zu denken.

Genau an diesem Versuch arbeitet sich die Medientheorie, im Wortsinne eine Theorie der Mitte und der Vermittlung, ab. Vor allem Dieter Merschs negative Medientheorie betont, dass ‚die Mitte‘ dabei weder lokalisierbar noch an sich bestimmbar ist. *Medialität* wird vielmehr als eine „Relationskategorie“¹ und als performativer Prozess gedacht, in dem Relata erst entstehen. Dies schließt an ein differenztheoretisches Verständnis an, in dem sich Relata erst in gegenseitiger Unterscheidung hervorbringen und dabei fortlaufend ‚de-finieren‘. Dem Medialen kommt dabei laut Mersch die Rolle eines Dritten zu, das diese Relation ermöglicht, Bedingungen dafür schafft: „Immer benennt das Mediale ein Zwischen, ein von der Differenz Verschiedenes und deshalb nicht näher Bestimmbares, das bedingt und das gleichzeitig nur indirekt, nämlich angesichts des von ihm Bedingten oder Bewirkten zum Vorschein gelangen kann.“² So ist es etwa in diesem Text nicht nur die Ordnung der Zeichen, sondern sind es ebenso deren Träger – Buchstaben, Schriftart, Layout –, die dem Differenzierungsgeschehen der Zeichen eine Materialität und einen Ort geben. Erst die Zeichenträger bringen hier die Relation zu einer Art „Anwesenheit“³ und bestimmen sie dadurch *mit*. Medialität ist in diesem Verständnis also einerseits selbst relational und andererseits Bedingung – jedoch nicht Konstruktionsprinzip – von Relationen. Das daraus resultierende Bild der sich in einer fragilen Konstellation bildenden und verändernden Relata kann mit Jean-Luc Nancy noch einmal anders und sinnlich verfeinert werden. Auch sein Denken von und in Berührung (im Sinne einer grundlegenden Bewegung des Denkens) unterstreicht, dass erst Differenzen Relationalität ermöglichen, während es ebenso darauf ankommt, wie diese Differenzen erfahrbar werden. Auch hier spielen Materialität, die des Körpers wie auch die von Kunstwerken, mit hinein in einen fortlaufenden Prozess. Im Berühren ist es die Differenz

1 Mersch, Dieter: „Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung“, in: *Jahrbuch für Medienphilosophie*, Bd. 1, Nr. 1, 2015, S. 13–47, hier: S. 14.

2 Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 150, siehe auch S. 149ff.

3 Ebd., S. 150.

zwischen mir und anderen bzw. anderem, die einen Abstand bedingt, der es zugleich unausweichlich macht, dass es ein Verhältnis gibt, noch bevor Berührung ‚zustande‘ kommt. Noch im Akt des Berührens, so Nancy, bleibt diese Differenz bestehen, sie kann nicht übergangen werden und verändert doch die Art und Weise, wie sich zwei zueinander verhalten und sich gleichzeitig selbst anders wahrnehmen.⁴

Die Relevanz dieses Differenzierungsgeschehens für das Denken von Relationalität unterstreichen auf den folgenden und vorhergehenden Seiten Emily Apters Bezugnahme auf den Philosophen und auch Mauricio Liesens Hinweis darauf, dass Kommunikation, auch im Sinne von Nancys *Mit-Teilung*,⁵ erst durch das möglich wird, was wir nicht gemein haben. Wenn diese Differenz spürbar wird, ist die Reaktion oft Zurückhaltung. Ähnlich einer Unsicherheit, ob an etwas gerührt werden kann, hat auch die Frage *How to relate ...?* etwas Zögerliches. Sie gleicht selbst einem Ding, zu dem noch ein Verhältnis gefunden werden muss. In einigen Beiträgen formuliert sich ein solches, indem die typografische Ellipse, d. h. die ... Auslassungspunkte, um das eigene Erkenntnisinteresse ergänzt werden.

Melanie Sehgal weist etwa darauf hin, dass *How to relate ...?* immer noch ein modernes, fragendes Subjekt privilegiert, das das Verhältnis zu einer Sache von sich aus denkt bzw. sich dazu imstande fühlt, bestimmen zu können, wie sich zwei Gegenstände zueinander verhalten. – Wie stehe ich dazu? Wie setze ich die Dinge miteinander in Beziehung?

In diese Frageperspektive und deren, wie eingangs gezeigt, auch sprachlich bedingten Widerstände, relational zu denken, intervenieren praktische Ansätze wie jene von Helen Pritchard, Jara Rocha und Femke Snelting. Indem sie die Aufmerksamkeit darauf lenken, was sich durch Infrastrukturen, Technologien oder verkörperte Normen an Wissen bilden kann, decken sie Inkongruenzen mit modernen, subjektzentrierten Denkmustern von Relationalität auf. Ihre Analyse einer Geovisualisierungs-Software ist daher auch eine Auseinandersetzung damit, was den Zugang zu diesem materiellen wie medialen Wissen verstellt. Sie bleiben folglich nicht bei der Frage stehen, wessen Perspektive und welche Vermessungsregime den Blick von oben auf den Planeten Erde bestimmen, sondern schalten sich durch

4 Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Es gibt – Geschlechtsverkehr*, Zürich 2012; ders.: *Noli Me Tangere*, Zürich/Berlin 2008.

5 Siehe dazu: Nancy, Jean-Luc: *Die Mit-Teilung der Stimmen*, Zürich 2014.

eine verquere Befragung der Software in die Wissensproduktion zwischen Interface und User_in ein: Durch alternative Bug Reports zeigen sie die blinden Flecken dieser Wissenspraxis auf. Nicht zufällig geschieht das im Workshopformat. Denn um damit, was Relationen medienspezifisch mitgestaltet, in Berührung zu kommen, braucht es eine ganze Palette an Praktiken, die oft erst entlang von Notwendigkeiten entstehen.

Die von Maximilian Haas in drei Gesprächen porträtierten Produktionsweisen im Tanz verdeutlichen vor diesem Hintergrund, dass die Arbeit mit einem Ensemble oder dem Publikum sowie Proben und Aufführungen nicht selten ‚Beziehungsarbeit‘ sind. Soziale, Körper- und mediale Praktiken gehen dabei ineinander über. Sie konstellieren Figuren eines Stücks, die technischen Mittel des Bühnenraums sowie jene, die den Tänzer_innen bereits bei der Recherche in der eigenen Biografie oder im Bereich des Botanischen begegnen, derart, dass wahrnehmbar wird, wie diese miteinander in Kontakt stehen.

Mirjam Schaub macht dieses ko-konstituierende Moment von Relationalem und Medialem schließlich für die Kunstrezeption produktiv. Sie remediatisiert ihre Lesart von Santiago Serras *245 m³*, indem sie dem Künstler Worte in den Mund legt, die auf die teils heftigen Reaktionen auf seine Arbeit antworten. Hervorgehoben wird dadurch, wie Kunstwerke Relationen nicht nur materialisieren, sondern diese auch auf durchaus – wie Schaub betont – entschiedene Weise mit produzieren.

Das eingangs verwendete Bild der ‚leeren Mitte‘ ist daher unzulänglich, wenn nicht gar trügerisch. Stattdessen zeigt sich durch die Perspektive auf Relationalität als mediales bzw. auf Medialität als relationales Geschehen, dass dieses mit mehr als einem lokalisierbaren Ort und Aspekt, wie z. B. der in diesem Text zur Anwendung kommenden Schriftart, verbunden ist. Welche Beziehung besteht hier etwa zwischen der Performativität der Schrift, der Rhetorik des Geschriebenen und der Performativität des Lesens? Wo gibt es Tendenzen zur Setzung, wo die ausgesprochene Einladung, sich an der Argumentation zu beteiligen? Die primär im Medium der Schrift praktizierende Theorie sollte sich also durch ihre relationalen Bedingungen herausgefordert fühlen, entsprechende Spielräume dafür im Text einzuräumen und eine Sensibilität dafür zu entwickeln, wie umgekehrt die genutzten Mittel – wie Schreibweisen und Sprachlogiken –

Relationen mit herstellen und damit auch ermöglichen oder gerade verunmöglichen, bestimmte Fragen überhaupt zu stellen oder mit gewissen Akteur_innen des Wissens in Kontakt zu kommen. Die skizzierten Konstellationen in den Beiträgen dieses Bandes zeigen, dass es dafür einer anderen Sensibilität für das relationale wie epistemische Potenzial medialer Mittel bedarf. Ersichtlich wird dies auch bei Enzo Camacho und Amy Lien, die die Geschichten rund um eine Christusdarstellung in der Kirche einer Zuckerraffinerie auf der philippinischen Insel Negros auch visuell neu organisieren und so erzählen, dass diese nicht lediglich ein ‚Effekt‘ bestehender (Sprach-)Ordnungen sind. Das Wissen darum, dass künstlerische und gestalterische Praktiken oft mehr Mut haben, neue *Beziehungsweisen* zu entwerfen, ist daher vermutlich ein weiterer Grund für das Elliptische von *How to relate ...?*, in dem auch ein Moment der Sprachlosigkeit und des Aussetzens des theoretischen Diskurses anklingt. Es kann ein erstes Zugeständnis an jenes Geflecht von Wissensakteur_innen sein, in dem wir uns befinden und aus dem heraus wir versuchen zu sprechen und zu schreiben. Die Ellipse lässt offen, wer und was hier miteinander in Beziehung stehen soll, und die Herausforderung besteht darin, sie situativ und konkret zu ergänzen. Oder aber die Frage *How to relate ...?* mit anderen medialen Mitteln stellen und dadurch andere Verhältnisse (an-)stiften zu können.

How to relate ...? Grammatically, this question may stand for itself, or it can be read as an ellipsis. In this case, it requires an object: *How to relate to ...?* or *How to relate A relate to B?* In German, moreover, rules of grammar connected, for example, to the reflexive verb *sich (auf etwas) beziehen* assume a given subject and an object, and that a relation exists between those two. However, in all these cases, it is not evident that one might ask about the *mode* of relating. Yet my approach to this question may show that *how* one thing relates to another underlies multiple conditions: among other things, it is language and writing, as both an act and the medium of script, that co-constitute the ways we think relations as such, how we relate to something, or how we think that we can relate things to one another. Which things (or *relata*) and *how* these things relate to each other are therefore not arbitrary. What follows from that is a need to focus on relation itself instead of *relata*. Still, what becomes visible through this shift of perspective is precisely: nothing.

Relations are not things; they are nothing substantial. Hence this shift implies, instead, the attempt to think, from within, this nothingness – to think from within the apparently empty middle of relation.

It is precisely this endeavor that media theory undertakes as (in the literal sense) a theory of the middle and of mediating. Dieter Mersch's negative media theory, in particular, emphasizes that one can neither localize nor define "the middle." Instead, he conceptualizes *mediality* as a "category of relation"⁶ and a performative process in which *relata* continue to occur. This concept is connected to the notion of difference and to a sign theory that similarly sees *relata* involved in a continuous process of "de-finition," i.e., as emerging from mutual differentiation. According to Mersch, the *medial* is a kind of third party in that process that enables relation: "The medial always names the in-between, something that is different from difference and that thus cannot be defined more precisely; it is a condition and at the same time it can appear only indirectly: through that which it is the condition for and which it produces as an effect."⁷ For example, this text is not just an order of signs but also of sign vehicles – letters, typeface, layout – that materialize and give place to the semiotic process of differentiation.

In this way, the sign vehicles, i.e., one part of the mediality of this text, bring the relation of signs into "presence"⁸ and thus *co-constitute* it. Consequently, mediality is, on the one hand, relational itself and, on the other hand, a condition (but not a principle of construction) of relations.

The resulting picture of a fragile constellation of emerging and transforming *relata* may be refined with Jean-Luc Nancy in a different, sensual way. His thinking of and through touch (in the sense of touching being the most fundamental move of thought) also underlines the idea that difference is a condition for any kind of relation. In this context, just *how* these differences are brought within somebody's experience is equally important. As in media theory, Nancy, too, considers materiality, for instance, of the body and of artworks, to be crucial parts of this continuous process. Differentiation takes place here between touching and being touched, respectively; they are conditioned on separation.

6 Mersch, Dieter: "Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung," in *Jahrbuch für Medienphilosophie*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 13–47, here p. 14.

7 Mersch, Dieter, *Posthermeneutik*, Berlin 2010, p. 150, see also p. 149ff.

8 Mersch 2010, p. 150.

More than that, differentiation makes relation inevitable, even before someone, somebody, or something is “actually” touched, which in turn does not dissolve their difference. But it does change the way how two or more relata relate to each other and simultaneously perceive themselves differently.⁹ On the previous and following pages, the relevance of the notion and process of differentiation for thinking relationality is underlined by both Emily Apter’s and Mauricio Liesen’s reference to this philosophy, the latter making an argument with Nancy that communication becomes possible only through that which we do not have in common.¹⁰ Still, in the moment when difference becomes perceptible, it is often met with reserve. Something equally hesitant, comparable to the uncertainty of whether one can touch (upon) something or not, lies in the question: *How to relate ...?* Seen from this angle, this question appears almost like an object to which one still does not know how to relate. Several contributions to this book articulate this relation by filling the void of the ellipsis in our question with their own research. Melanie Sehgal points to the fact that *How to relate ...?* still privileges a modern subject asking that question. In doing so, the subject thinks about a relation to another thing, starting with oneself. And it assumes that it is able to define how two things relate to one another: *How do I relate? How do I relate A to B?* Practical approaches like those reflected by Helen Pritchard, Jara Rocha, and Femke Snelting intervene in this mode of posing (research) questions and its linguistic constraints to think relationally (as I have shown in the beginning of this text). Their contribution raises awareness for the way infrastructures, technologies, and embodied norms produce knowledge. This reveals that modern, subject-centering thinking patterns of relationality are hardly applicable anymore. The team’s analysis of a geovisualization software thus also becomes an investigation into the obstacles of accessing material and medial knowledge. As a consequence, the authors do not stop at the question of whose perspective and which metric regimes define the view from above onto

9 See Nancy, Jean-Luc, “The ‘There Is’ of Sexual Relation,” in *Corpus II: Writings On Sexuality*, Fordham 2013, pp. 1–22; Nancy, *Noli Me Tangere*, Fordham 2008.

10 Nancy therefore coins the term *Mit-Teilung* as a notion of communication conceptualized as a process that takes place only through partaking, i.e., as a shared, communal, and thus also relational practice. See Nancy, Jean Luc, “Sharing Voices,” in Ormiston, Gayle L., Schrift, Alan D. (eds.), *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy*, Albany 1998, pp. 211–259.

the planet Earth. Instead, they intervene into the production of knowledge between interface and user through a software analysis carried out against the grain and point at the blind spots of bug reporting. What becomes clear is that this kind of research requires a whole range of practices to get in touch with what co-designs relations in media-specific ways. This research therefore takes place as a workshop – also because these practices emerge only according to necessities in dealing with specific applications.

Building on these ideas, three conversations carried out by Maximilian Haas portraying modes of collaboration in contemporary dance highlight the fact that it is more than the company and the audience that in many cases turns rehearsal and performance into a work in/on relationships. Social, embodied, and medial practices merge here.

They are involved in forming the constellation among the figures of a dance piece, the technical means of the stage as well as among those that dancers come across during the development of a piece, when they carry out research into their own biography or in the realm of botany. Their practices can respectively make perceptible *how* all these beings and entities are in contact with each other.

Mirjam Schaub makes this co-constituting moment of what is relational and medial productive for the reception of art. She remediates her reading of Santiago Serra's *245 m³* by verbalizing a possible response of the artist to the partly harsh reactions to his artwork. In this way, she emphasizes how artworks do not just materialize relations, but how they – as Schaub reasons – decisively co-produce them. The image of the “empty middle” used at the outset of this text is thus insufficient if not treacherous. To consider relationality as a medial process and mediality as a relational one respectively reveals that these processes involve more than one single, localizable aspect, e.g., the typeface of this text. Instead, we should ask about the relation between the performativity of script, the rhetoric of the written, and the performative act of reading: where is this text assertive, where does it invite readers to join the debate? As I have argued, modes of writing and logics of languages, for instance, are co-producing relations. They both allow and prevent the asking of certain questions or getting in touch with particular agents of knowledge. Consequently, theory – an epistemic practice primarily working with the medium of script and thus underlying its relational conditions –

should be undertaken with an awareness of these aspects and in a way that provides space to experiment with them. Some of the constellations outlined in this anthology suggest that this exercise requires a certain sensitivity for both the relational and epistemic potential of media. This becomes evident, as well, in the article by Enzo Camacho and Amy Lien, who visually reorganize stories around a mural of Christ in a church of a sugar refinery on the Philippine island of Negros. In that way, they create a narration that is more than a mere effect of existing semantic and linguistic orders. The practice of Camacho and Lien is just one example of how in arts and design there is often more courage to project new *modes* of relating. The recognition of this potential may be another reason for the elliptical character of the question *How to relate ...?* – which also alludes to a moment of speechlessness and the suspension of theoretical discourse. The ellipsis may be a first concession to this entanglement of agents of knowledge that we are part of and from within which we try to speak and write. The ellipsis leaves blank who and what are to be related or relate. It calls to be completed in a situated and precise manner – or for us to pose the question *How to relate ...?* also with nondiscursive media in order to instigate different conditions and relations.

Mirjam Schaub

Offen und entschieden: die idiosynkratische Radikalität der Kunst

I. Einleitung

Der Kunstdiskurs, der seine Werke umschmeichelt, sie in schöne Worte kleidet oder gelehrt und manchmal selbstverliebt um ihre mannigfaltigen Bedeutungen kreist, verkennt – so die These –, dass Kunstwerke selbst erstaunlich *entschieden* sind. Deshalb treffen Kunstwerke (und nicht erst die modernen!) ihre Betrachter_innen mitunter mit einer Erkenntnis, oft hart und mitten ins Gesicht, wie eine Beleidigung von unerwarteter Seite.

Kein Werk, so die zugrunde liegende Überzeugung, ist beliebig, sondern im Gegenteil auf idiosynkratische Weise entschieden. Diese Entschiedenheit folgt durchaus tautologisch aus der *endlichen* Gesamtheit künstlerischer Entscheidungen. Sie bestimmt sich aus den Eigenschaften der gewählten Materialien, Genres und Mischformen; verdankt sich dem Grad des

handwerklichen (Un-)Vermögens; formt sich anhand der zugelassenen oder unvermeidlichen produktiven Zufälle, die Werkentstehung, Ausstellung und Rezeption begleiten; konturiert sich entlang der Reibungsflächen mit Konvention, Diskurs und Kunstraum. All diese Faktoren tragen zur Entschiedenheit eines Werkes bei, bilden seine *endliche* Figuration und Gestalt, was auch die besondere Performanz in einem Ausstellungskontext oder darüber hinaus (in einem Happening z. B.) einschließt.

Die endliche Figuration des Kunstwerks wird üblicherweise als seine ‚Geschlossenheit‘ bezeichnet.¹ Hier möchte ich deren unterschätzte *epistemische* Wirkungen ausloten. Um diese zu akzentuieren, spreche ich von der ‚Entschiedenheit‘ der Kunstwerke. Wie aber geht diese mit der nicht bloß interpretativen, sondern strukturellen ‚Offenheit‘ von Kunstwerken zusammen, wie sie Umberto Eco – weithin anerkannt – zumindest für moderne Werke unterstreicht? Stimmen beide Beobachtungen überhaupt oder beruhen sie auf einem Missverständnis?

Das Nachdenken über die *Beziehungsweisen* eines Kunstwerks, seine Verfransung mit Konvention und Diskurs, Wahrnehmen und Denken kann hier womöglich Abhilfe schaffen. Zu diesem Zweck möchte ich Eco mit Niklas Luhmann und Gilles Deleuze gegenlesen und anhand einer Arbeit von Santiago Sierra sowie einer Performance von Linda Montano und Tehching Hsieh die Entschiedenheit von Kunstwerken zeigen.

II. Der Mythos vom ‚offenen Kunstwerk‘

Umberto Ecos *Opera Aperta* von 1962 ist ein Klassiker geworden, ein Schlüsseltext zum Verständnis moderner Kunstwerke.² Offenheit bahnt sich für Eco bereits im Zeitalter des Barock ihren Weg in die Moderne, da die durch Illusionsmalerei dramatisch in Szene gesetzte Architektur die Betrachter_innen dazu zwingt, beständig den Standort zu wechseln, „um das Werk unter immer neuen Aspekten zu sehen, so als ob es in beständiger Umwandlung begriffen wäre.“³ Der ideale Blickpunkt werde so immer wieder von Neuem gesucht, gefunden und wieder verworfen. Die ‚sprechende‘ Architektur des Barock mit seinen „plastischen Massen“ verlange dem Menschen erstmals ein „schöpferisch-erfinderisches Verhalten“ ab, indem sie auf die Stimulanz der Einbildungskraft abziele und die Betrachter_innen so aus der „Norm des Kanonischen“ befreie.⁴ Erst die eigene *imaginatio*, griechisch *phantasia*, vollende das barocke Kunstwerk. Offenheit meint für Eco seither vor allem eines: *unvollendet* zu sein, solange die Betrachter_innen der Kunst nicht selbst ‚im Bild‘ sind und ‚in den Blick‘ genommen werden.

1 Doch ist darunter mehr als „die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form“ zu verstehen, siehe Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M. 1977 [zuerst Mailand 1962, *Opera Aperta*], S. 29.

2 Vgl. Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Frankfurt a. M., 2013, S. 31f.

3 Eco 1977, S. 35.

4 Ebd.

Offen kann jedoch auch heißen: nicht nur unvollendet zu sein, sondern auch unfertig, unbestimmt, ungewiss, unentscheidbar, vielfältig interpretierbar. Tatsächlich reizt Eco das gesamte Bedeutungsspektrum des Offenen aus, wenn er das Phänomen für die Moderne zwischen *struktureller und interpretativer Unbestimmtheit* durchdekliniert. Er beginnt mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner, mit dem Phänomen der *Mehrdeutigkeit*: „Das [moderne] Kunstwerk gilt als eine *grundsätzlich mehrdeutige Botschaft*, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“⁵ Der Signifikant ist einer, die Signifikate sind viele. Vor dem Hintergrund informationstheoretischer Überlegungen ersetzt Eco diese Mehrdeutigkeit jedoch nur wenige Seiten später durch eine „fundamentale[] Ambiguität der künstlerischen Botschaft“, die „eine Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit“ darstelle.⁶

Damit baut Eco die unterstellte Offenheit des Kunstwerks als sprichwörtlichen Beziehungsreichtum in kategorialer Weise aus. So sieht er mit dem Symbolismus eines Verlaine oder Mallarmé eine regelrechte „Poetik des Andeutens“ am Werk, die sich zu einem „Ausdruck des Unbestimmten“ auswachse,⁷ welche die emphatische Positionierung der Lesenden verlange. Was im Barock als unvollendet erscheint, weitet sich in der Musik des 20. Jahrhunderts, etwa bei Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen, zum Eindruck der *Unfertigkeit* aus. Doch dahinter steckt etwas Anderes: Ecos Buch endet mit einer Hommage an James Joyce' *Ulysses* und *Finnegans Wake*. Es sind avantgardistische Poetiken wie diese, anhand derer Eco ableitet, Offenheit werde *bewusst*, d.h. strategisch, sowie regelrecht mit künstlerischen Mitteln als „ein vor anderen zu realisierender Wert“ gesetzt.⁸

Im Vorwort zur zweiten Auflage von *Opera Aperta* setzt sich Eco 1977 sodann mit seinen Kritiker_innen auseinander. Er sieht sich zu einer Reihe von Zuspitzungen veranlasst, die für unseren Argumentationszusammenhang deshalb von Interesse sind, weil sie Offenheit als Möglichkeitsbedingung von Entschiedenheit auffassen. Eco rudert dabei argumentativ gleichzeitig vor und zurück: zurück, weil er die konkrete Anwendbarkeit seines Offenheitsbegriffs in Zweifel zieht; vor, weil er dessen konzeptuelle Berechtigung vehement verteidigt. Wie geht das?

Das ‚offene Kunstwerk‘ sei weniger als eine ‚objektive Struktur‘ der Werke selbst zu verstehen denn als eine „Rezeptionsbeziehung“⁹, d.h. als eine *Beziehungsweise*, die sich gerade dem stummen Dialog mit den Betrachter_innen verdanke. Offenheit meine weniger „eine kritische Kategorie“ denn ein „*hypothetisches Modell*, das zwar anhand zahlreicher konkreter Analysen ausgearbeitet wurde, aber eben doch nur dazu dient, mit einer bequemen Formel

5 Ebd., S. 8, Herv. d. Verf.

6 Ebd., S. 11.

7 Ebd., S. 37.

8 Ebd., S. 8.

9 Ebd., S. 15.

eine Richtung der modernen Kunst zu bezeichnen“. Es handele sich bei dieser Offenheit – wie Eco nun nicht ohne leise Koketterie behauptet – um eine „Abstraktion“. ¹⁰ Ziel sei es gewesen, das Kunstwerk *strukturell* vergleichbar zu machen, unter anderem mit den experimentellen und hypothesengeleiteten Verfahren der Naturwissenschaftler_innen. In der Konkretion jedoch zeigten sich die Grenzen der Übertragbarkeit.

Ecos ‚offenes Kunstwerk‘ funktioniert als Modell deutlich besser für allografische, d. h. an performative Praktiken gebundene, aufführungsbasierte Künste wie Musik, Theater, Tanz, Performance-Kunst usw., als für autografische, d. h. vom Original abhängige und damit fälschungsempfindliche Künste wie Malerei und Skulptur. Eco ist sich dieser Problematik durchaus schmerzlich bewusst:

Und einigen Malern oder Romanschreibern, die uns nach der Lektüre dieses Buches ihre Werke mit der Frage vorlegten, ob es „offene Kunstwerke“ seien, mussten wir in scheinbar polemischer Starrheit antworten, dass wir „offene Kunstwerke“ noch nie gesehen hätten und es in Wirklichkeit wohl gar keine gebe. ¹¹

Dabei spitzt er das zugrunde liegende Problem mit Blick auf die Literatur weiter zu:

Es hat manche vor den Kopf gestoßen, daß das Arbeitsmodell des offenen Kunstwerkes sowohl auf ein informelles Bild wie auf ein Drama von Brecht Anwendung finden sollte. [...] Wenn in diesem Buch ein Modell des offenen Kunstwerkes weniger an Werken des Typus Brecht erarbeitet wird als an solchen, bei denen das formale Streben nach selbstzweckhaften Strukturen *ausgesprochener* und *entschiedener* ist, so rührt das daher, daß in diesen Werken das Modell leichter exemplifizierbar schien. ¹²

Für unsere Frage der *in die Offenheit eingesenkten Entschiedenheit* sind jedoch ausgerechnet Werke „des Typus Brecht“ von Interesse. Denn Brechts Stücke sind, nach Ecos eigenem Bekunden,

immer noch ein ziemlich isoliertes Beispiel für ein offenes Kunstwerk [...], das auf einen konkreten ideologischen Aufruf hinauswill; oder besser, das einzige deutliche Beispiel eines in die Form eines offenen Kunstwerkes gebrachten ideologischen Aufrufs. ¹³

10 Ebd., S. 12.

11 Ebd., S. 11.

12 Ebd., S. 13f., Herv. d. Verf.

13 Ebd., S. 14.

Für Eco geht die dogmatische Entschiedenheit, der politische Impetus eines Brecht damit *nicht* umstandslos in seiner eigenen Theorie der Bedeutungsoffenheit auf. Er versteht gut, dass Brechts Werke *nicht* wirken, weil sie auf Offenheit abzielen. Im Gegenteil, sie wirken, weil sie radikal *andere* Interessen verfolgen.

Was Eco 1962 als „isoliertes Beispiel“ integriert, ist in meiner Lesart knapp 60 Jahre später eher zum Regelfall der modernen Kunst geworden. Wir haben es heute, gerade in der Installations- und in der Performance-Kunst und besonders auch im sogenannten ‚Artivism‘ (Peter Weibel), mit einem völlig anderen Typus von Kunstwerk zu tun. An dem – scheinbar – exzentrischen Beispiel Brechts lässt sich meines Erachtens präzise bestimmen, welche Wirkungen der strukturellen Rahmung durch eine Konzeption offener Kunstwerke Eco *nicht* voraussah.

Ich möchte im Unterschied zu Eco behaupten, dass gerade die strukturelle und *nicht* die interpretative Offenheit von Kunstwerken *Raum gibt* für die besondere Entschiedenheit, für die besonderen Formen künstlerischer Radikalität. Diese Radikalität, so die These, wird just dadurch akzeptabel, weil ihr ein *institutioneller Spielraum* an die Seite gestellt wird. Kunst ist ein sozial akzeptierter Schutzraum, ähnlich wie die Kindheit, in dem nichts allein im Modus des ‚so ist es‘, sondern immer auch im Modus des Optativs, im Modus des ‚so könnte es (auch) sein‘, ‚das könnte es (auch) werden‘ existiert.

Aufgrund dieser künstlerischen, ja theatralischen Rahmung, die kein Verfremdungseffekt der Welt zu neutralisieren vermag, wirkt bis heute jedes Brecht-Stück anders und dabei politischer – oder wie Eco sagt: *ausgesprochener* und *entschiedener* – als der Besuch einer politischen Kundgebung. Es ist *ausgerechnet* die vergleichsweise harmlose Rahmung der Kunst, ihr augenzwinkerndes ‚Als-ob‘, in dessen Schutz inhaltliche Härte und auch politische Entschiedenheit auf eine erträgliche und annehmbare Weise zur Geltung kommen und Gehör finden kann. Der offenkundige Clash aus permissiver Form und explosivem Inhalt erleichtert – so die These –, dass auch das Einseitige, Eindimensionale, Entschiedene darin akzeptabel bleibt. Es bleibt akzeptabel, solange eine sie rahmende Offenheit – struktureller, institutioneller, aber eben nicht primär interpretativer Natur – ausgleichend und einladend dahintersteht. Polemisch gesagt: Die Offenheit ist dann der Köder, in deren Schutz etwas passiert, was überhaupt nicht offen, sondern im Gegenteil höchst entschieden ist.

Warum verkennt oder ignoriert Eco diese reale und sehr greifbare Wirkung der von ihm entdeckten *strukturellen* Offenheit des Kunstwerks qua permissivem Kunstraum? Ich habe zwei Antworten auf diese Frage: erstens, weil die *interpretative* Seite der Offenheit am Beispiel der modernen Literatur die argumentative Oberhand über ihre *strukturellen und institutionellen* Gegenstücke gewinnt. Zweitens, weil Eco letztlich den Gedanken eines *mimetischen Reflexes* verfolgt, um seine Rede von der Offenheit *against all odds* aus einer Zeitdiagnose heraus zu motivieren.

Immer wieder kommt Eco auf die frühen 1960er Jahre zu sprechen, in denen sich Europa von zwei Weltkriegen zu erholen beginnt, sowie auf die besonderen ‚Ideale‘ dieser Zeit *nach* der geschichtlichen Katastrophe. Die analytischen Begriffe, mit denen er die 1960er Jahre – auch aus einer italienischen Perspektive heraus – charakterisiert, lauten: *Unbestimmtheit*, *Aleatorik*, *Unordnung*. Die Offenheit der modernen Kunst ist für Eco damit letztlich eine treffliche *Spiegelung*, ein auf Symmetrie und ‚Augenhöhe‘ bedachter Versuch, diese neue Unübersichtlichkeit wieder in den Diskurs, auch den wissenschaftlichen, einzubetten. Denn Offenheit entsteht für Eco durch die Bestimmung jener Grenzen, „innerhalb derer ein Kunstwerk die größte Mehrdeutigkeit verwirklichen und von dem aktiven Eingriff des Konsumenten abhängen kann, ohne damit aufzuhören, Kunstwerk zu sein“.¹⁴ Die Offenheit des modernen Kunstwerks wird damit als *mimetischer, affirmativ-subversiver Reflex* aufgefasst; als Anpassungsleistung an eine sich ambig und mehrdeutig zeigende, von Zufällen beherrschte Moderne.

Eco reagiert damit, wie er selbst zugibt, zeitdiagnostisch auf die neue ‚Unübersichtlichkeit‘ (er selbst spricht lieber von „Unordnung“). Auch im Vorwort zur Neuauflage von 1977 kommt er noch einmal auf diese – offenbar keineswegs veraltete – Ausgangsdiagnose zurück, was ihre Wichtigkeit für seine Argumentation unterstreicht. Eco interessiert daran die „fruchtbar[e] Unordnung, deren Positivität die moderne Kultur uns gezeigt hat“ und die sich u. a. „in den Hypothesen der Unbestimmtheit, der statischen Wahrscheinlichkeit, den provisorischen und variablen Erklärungsmodellen“ aufgelöst habe. Die Kunst habe „nichts weiter getan, als diese Situation zu akzeptieren und – ihrer Berufung entsprechend – zu versuchen, *ihr Form zu geben*“.¹⁵

Eco denkt Offenheit also mimetisch motiviert, d. h. nicht primär kontrapunktisch, korrigierend, ausgleichend oder kurativ. Vielleicht auch deshalb echaupiert ihm die gleichzeitig wirksame, inhaltliche, vielleicht sogar dogmatische Entschiedenheit vieler Kunstwerke. Was, wenn umgekehrt der berühmte Schuh aus der Sache würde? Was, wenn gerade die von Eco konstatierte *Unübersichtlichkeit und Unabgeschlossenheit* der Moderne im 21. Jahrhundert *Verfahren der Schließung und der Entschiedenheit* – also Reduktion von Komplexität und Kontingenz – verlangte? Was, wenn – ähnlich wie beim Sport, der seine Popularität daraus bezieht, dass er in einem engen Zeitfenster Gewinner_innen und Verlierer_innen produziert und damit Entscheidbarkeit suggeriert – in der zeitgenössischen Kunst Thematiken und Verfahren der Setzung wie der Entschiedenheit *attraktiv* würden, weil sie es ermöglichten, Antworten zu finden, statt die ohnehin schon quälend offenen Fragen weiter zu massieren? Offenkundig haben sich die zeitgenössischen Kunstwerke von Ecos literarischen Beispielen aus dem Jahr 1962 erheblich entfernt; die interpretative Offenheit tritt zugunsten einer strukturellen Lesart, die Eco im Vorwort zur zweiten Auflage noch einzudämmen versucht, zurück. Mir scheint, dass

14 Ebd., S. 8.

15 Ebd., S. 9.

Künstler_innen die strukturelle Offenheit des ihre Kunstwerke klug rahmen- den Kunstraums strategisch dafür *einsetzen*, direktere, parteiischere, radikale Formen der Reflexion anzustoßen.

Um genauer zu verstehen, welche Beziehungen zwischen ‚Offenheit‘ und ‚Entschiedenheit‘ von Kunstwerken herrschen, müssen wir näher auf die *spezifische Verfasstheit und Wirkungsweise* von Kunst eingehen. Dazu lohnt sich – so mein Vorschlag – den Blick auf einige Thesen Niklas Luhmanns zu werfen.

III. Kunst als kompakte Beziehungsweise: weltzugewandt & körpernah, eigen & entschieden

In seinem Buch *Die Kunst der Gesellschaft* von 1995 macht Luhmann, vielleicht ohne es recht zu bemerken, einen interessanten Vorschlag, um die Entschiedenheit und die Offenheit eines Kunstwerks für beide Positionen gewinnbringend miteinander in Beziehung zu setzen, wenn er behauptet, dass sich die Erkenntnis von Kunst einer „im Einzelwerk verdichteten“, gerade *nicht diskursiv* verfassten „Kompaktkommunikation“ verdanke.¹⁶ Diese ist, wie immer beim Systemtheoretiker Luhmann, zwar nicht dialogisch, trotzdem oder sogar eben deshalb ungeheuer *beziehungsreich*. Ein Kunstwerk wäre dann eine Art non-verbale Form der Behauptung in Gestalt einer raum-zeitlichen ‚Wahrnehmungssetzung‘, deren Anerkennung sich u. a. aufgrund ihrer je eigenen ‚Entschiedenheit‘ nicht automatisch einstellte, sondern offen, kritisch und unwägbare bliebe. Kunst als *Kommunikationsweise* sei, so Luhmanns Credo, dabei selbst atypisch, da sie unter *Umgehung* sprachlicher Sinnstiftungsprozeduren *durch Wahrnehmung* geschehe:

Kunst gewinnt ihre Eigenart daraus, daß sie es ermöglicht, Kommunikation *stricto sensu* unter Vermeidung von Sprache, also auch unter Vermeidung all der an Sprache hängenden Normalitäten durchzuführen. Ihre Formen werden als Mitteilung verstanden ohne Sprache, ohne Argumentation.¹⁷

Denkend, so Luhmann weiter, könne man buchstäblich überall sein, d. h. auch in der Vergangenheit, der Zukunft oder in abstrakten Räumen, doch wahrnehmen könne man nur unter dem Einschluss der körperlichen Situiertheit im Hier und Jetzt.¹⁸

Hier kommt bei Luhmann eine Eigenschaft von Wahrnehmung zur Geltung, die für das Folgende entscheidend sein wird: Wahrnehmung („Fremdreferenz“) schließt neben Gegenwärtigkeit („Jetzt-Bewusstsein“) immer *Selbstwahrnehmung* („Selbstreferenz“), also die eigene Situierung durch und in Gestalt des eigenen Körpers ein. Genau das sei beim Denken¹⁹ nicht ohne

16 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 90.

17 Ebd., S. 39.

18 Ebd., S. 26.

19 Anders als viele analytische Vertreter_innen einer Philosophie des Geistes ist Luhmann umgekehrt nicht davon überzeugt, dass jede Form von Nachdenken auf ähnliche Weise auch *Selbstbewusstsein* einschließt.

Weiteres der Fall, so Luhmann weiter. Nur weil der eigene Körper, wenn auch als opaker, notwendig immer schon „mitwahrgekommen“²⁰ werde, sei Wahrnehmung ‚zweiseitig‘, d.h. *weltzugewandt* und doch immer auch *körpernah*, körperbezogen: „Dabei ist der Wahrnehmung die Welt, da sie den eigenen Körper einschließt, komplett, kompakt und undurchdringlich gegeben.“²¹

Ausgehend von dieser weitreichenden Zuspitzung verlagert Luhmann die behauptete Kompaktheit von Weltwahrnehmung im Verlauf von *Die Kunst der Gesellschaft* nicht ohne Hintersinn scheinbar weg vom wahrnehmenden, menschlichen Körper (der alle Eindrücke in sich versammelt) – in das Kunstwerk hinein. Wahrnehmung und Welt tauschen argumentationslogisch zugunsten des Kunstwerks die Plätze. Durch diesen Schachzug ‚erbt‘ das Kunstwerk jedoch die oben beschriebene Zweiseitigkeit, d.h. die körper- wie weltbezogene *Janusköpfigkeit* der Wahrnehmung, die nun dem Kunstwerk ein- und zugeschrieben wird. Es ‚beerbt‘ die *Gegenwärtigkeit* des Körpers in potenziell jeder Wahrnehmung und gibt sodann der konkreten Wahrnehmung sowie dem Nachdenken darüber Rätsel auf, und zwar aufgrund der mannigfaltigen Beziehungsweisen, die es stiftet und in die es eingewoben ist. Das Kunstwerk bezieht sich auf diese körpernahe Position qua Ähnlichkeit zurück, wenn auch aus einer gewissen Distanz heraus, die ihr die Künstlichkeit selbst verschafft. Genau diese Distanz verschafft dem Werk gewisse Freiheiten, ohne deshalb gleich in Beliebigkeit zu verfallen. Statt um Beliebigkeit geht es – so die These – um Entschiedenheit, die oft als opake und nicht immer leicht zu entschlüsselnde Eigenheit wahrgenommen wird. Was sich jedoch vermittelt, ist, wenn nicht Fremdheit qua Künstlichkeit, so doch ein stark idiosynkratisches Moment. Die ‚Mitwahrnehmung‘ des eigenen, die Wahrnehmung überhaupt erst versammelnden Körpers wird blockiert und durch etwas Anderes ersetzt. Ein Kunstwerk evoziert – oder kolportiert – zweifellos etwas *Eigenes*, das, gerade weil es aufgrund seiner idiosynkratischen Entschiedenheit als *unzugänglich* erfahren wird, völlig offenlässt, *auf welcher Ebene* es sich überhaupt abspielt, ob es sich material-körperlich, geistig-konzeptuell oder als ein Hybrid oder als nichts von beidem zu erkennen gibt.

So ‚beerbt‘ dieses Eigene und Entschiedene des Kunstwerks die versammelnde Rolle des (menschlichen) Körpers im Moment der (gewöhnlichen) Wahrnehmung. Nur so ist zu erklären, warum die Wahrnehmung eines Kunstwerks im Ergebnis eine ähnliche *Komplettheit, Kompaktheit und Undurchdringlichkeit* aufweist wie vormals die Wahrnehmung von ‚Welt‘ bei Luhmann. Das Kunstwerk erscheint so als eine versammelnde und d.h. kompakte Beziehungsweise, weltzugewandt und körpernah, aber eben zugleich eigen und entschieden, welche die von ihm ausgehende ‚Kompaktkommunikation‘ mit den Beobachter_innen überhaupt erst begründet.

20 Luhmann 1995, S. 28.

21 Ebd.

IV. ‚Kompaktkommunikation durch Wahrnehmung‘,
weitergelesen mit Gilles Deleuze

Gilles Deleuze wiederum nennt diese Eigenschaft von Kunstwerken, auf ihre Betrachter_innen weder funktionell noch konzeptuell zu wirken, bereits 1991 *perzeptiv*.²²

Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind Wesen, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen, in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter aufgefaßt wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist. Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.²³

Das ist keine *extended mind theory*, sondern eine *extended perception theory* und als solche auffallend beziehungsreich. Deleuze verbindet mit der Zuordnung des Kunstwerks zu einem „Empfindungsblock“²⁴, ähnlich wie Luhmann vier Jahre später, die Hoffnung, das Chaos der Möglichkeiten einzuhegen, ja, zu reduzieren, nicht obwohl, sondern *weil* es so komplex ist.²⁵ Immer geht es für Deleuze darum, dem Chaos ein bisschen Zeit im ‚reinen Zustand‘ (‚un peu de temps à l'état pur‘, Proust) abzurufen, ja, diese im und durch das Kunstwerk temporär *wahrnehmbar* zu machen: „Ist das nicht die Definition des Perzepts überhaupt: die sinnlich unspürbaren Kräfte, die unsere Welt bevölkern, die uns affizieren, uns werden lassen, spürbar zu machen?“²⁶

Zugleich ist aber genau diese – für manche erschreckend esoterisch anmutende – Verselbstständigung und autonome Existenz als „Block von Empfindungen“²⁷ schuld daran, dass das Kunstwerk zum Denken *zwingt*. Warum? Weil sich im Kunstwerk jede von ihm ausgelöste Empfindung

nur auf sein Material bezieht: Sie ist das Perzept oder der Affekt des Materials selbst, das Lächeln aus Ölfarbe, die Geste aus gebranntem Ton, der Schwung aus Metall, das Gedrungene des romanischen Steins oder das Aufstrebende des gotischen Steins. Und das Material ist in jedem Einzelfall so viel-

22 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs u. Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 1996 [zuerst Paris 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*].

23 Ebd., S. 191f.

24 Ebd., S. 191.

25 „Die Kunst ist nicht das Chaos, wohl aber eine Komposition des Chaos“, ebd., S. 242.

26 Ebd., S. 216.

27 Ebd., S. 196.

fältig (der Träger der Leinwand, das Wirkende von Pinsel oder Bürste, die Farbe in der Tube), daß es schwierig ist zu sagen, wo die Empfindung tatsächlich beginnt und wo sie aufhört; natürlich gehören die Präparierung der Leinwand, die Spur des Pinselhaars und vieles andere mehr zur Empfindung.²⁸

Diesen „Block von Empfindungen“, seine Kompaktheit, Komplettheit und Undurchdringlichkeit, die sich auch als luzide Opazität auffassen lässt, gilt es, von einer auktorialen in eine beziehungsreichere Begriffswahl zu überführen: Da also, wo Deleuze von einem ‚Komplex von Perzepten‘, wo Luhmann von ‚Kompaktkommunikation‘ durch Wahrnehmung als Signatur des Kunstwerks spricht, möchte ich den bereits erwähnten Terminus der ‚Entschiedenheit‘ in die Debatte werfen. Mit ihm wird das Gewicht stärker auf die *endliche, eigene* und *eigensinnige*, d. h. idiosynkratische, in seinen Wirkungen nicht selten *radikale* Konfiguration des Kunstwerks gelegt, ohne deshalb die Möglichkeit einer sich mehr oder minder *verselbstständigenden* Wahrnehmung (wie bei Luhmann) oder Sensibilität (wie bei Deleuze) aufzugeben. Die Aufmerksamkeit wird auf die besonderen Wirkungen gerichtet, auf die stummen ‚Überredungskünste‘ des Kunstwerks, denn Entschiedenheit meint auch umgangssprachlich bekanntlich eine eher schweigsame Verfassung, die nicht zu verbalen Rechtfertigungen neigt.

Zugegeben, ein solcher Vorschlag zur Begrifflichkeit bleibt suggestiv. Zu rechtfertigen ist er nur, wenn er interessante Wirkweisen von Kunstwerken zutage fördert. Bislang habe ich mit dem Begriff der Entschiedenheit vor allem auf seine künstlerischen oder *produktionsästhetischen Gesichtspunkte* abgestellt. Im Zentrum stand bislang die *Endlichkeit* der künstlerischen Mittel und die Konkretion ihrer Gestalt. Es gibt jedoch auch eine *rezeptionsästhetische Pointe* des Begriffs, um die es im Folgenden gehen soll.

Entschiedenheit umfasst in rezeptionsästhetischer Rücksicht Phänomene wie Rigorosität, Einseitigkeit und Radikalität. Gerade mit Blick auf die bereits entfaltete Doktrin des modernen Kunstdiskurses von der ‚Offenheit der Kunstwerke‘ vermute ich, dass Entschiedenheit in diesem Sinne nicht trotz, sondern *aufgrund* der in ihr mitschwingenden *Einseitigkeit* ein attraktives Sinnangebot für die Kunstbetrachter_innen bereithält, welche sich in einer komplexen Welt in einer durchaus unbehaglichen Situation wiederfinden.

Entschiedenheit wäre im besonderen Fall der Kunst also etwas, das gerade durch die eigene *radikale Andersheit* zum Dialog zu einer Neupositionierung zwänge. Die sich anschließende Frage lautet dann: Polarisieren Kunstwerke aufgrund ihrer Entschiedenheit – und wozu könnte das gut sein? Erklärt die Polarisierung bereits die der Kunst eigene Radikalität? Greift für die Kunst – und wenn ja, für welche – Helmuth Plessners (mit Blick auf die politischen Jugendbewegungen der 1920er Jahre getätigter) Ausspruch, jede Form des

„sozialen Radikalismus“ sei die „Verunendlichung einer Idee, sei sie rational, sei sie irrational“²⁹? Von welchen Kunstwerken könnte beim Stichwort „sozialer Radikalismus“ sinnvoll die Rede sein? Und sind diese am Ende – überhaupt (noch) Kunst?

V. 245 m³

Als Beispiel für das Gemeinte möchte ich an Arbeiten von Santiago Sierra erinnern, als deren Signatur Jens Jessen eine „Überbietung der Verkommenheit“ ausmachte:

Wo der 39-Jährige auftritt, wird die Öffentlichkeit in helle Aufregung versetzt. Junkies, denen er Streifen ins Haar rasierte, bezahlte er mit Heroin. Arbeitslosen gab er den gesetzlichen Mindestlohn für völlig sinnlose Tätigkeiten. [...] Die Welt, denkt Sierra, ist so verkommen, dass Kunst nur durch Überbietung der Verkommenheit noch etwas bewirken kann.³⁰

Anlass für Jessens Artikel aus dem März 2006 war die Arbeit *245 m³* in der Synagoge von Stommeln in der Nähe von Köln. Zum Entsetzen der Besucher_innen – welche die Synagoge nur einzeln betreten durften, und das auch noch ausgestattet mit einer Atemmaske und begleitet von einem sich sodann auffallend diskret verhaltenden Feuerwehrmann – erzeugten sechs Autos genügend Abgase, um die Synagoge mehr als sechs Jahrzehnte nach dem Holocaust im Wortsinn in eine Gaskammer zu verwandeln. Wobei, das scheint für die heftigen Reaktionen nicht unerheblich, Sierra mit der Wahl seiner Mittel zugleich an eine gängige Selbstmordmethode bankrotter Familienvorstände in amerikanischen Reihenhaussiedlungen mit Doppelgaragen erinnerte. Allerdings könnte die künstlerische Entscheidung für laufende Automotoren auch aus dem pragmatischen Grund der *Verdeutlichung durch Versinnlichung* gefallen sein: Zyklon B kann man bekanntlich weder sehen noch riechen.

Was es auch sei: Die Existenz der Autos er- und bezeugte einerseits die als banal, fatal, infam oder irrig aufgefasste, im Ergebnis höchst unwillkommene Assoziation eines ‚Bilanzselbstmordes‘. Genau deshalb entzündete sich an ihr auch polemische Kritik. Alternativ wäre es möglich gewesen, ihre Funktion als Entschiedenheit zu deuten, nämlich als genuin künstlerische Entscheidung, welche auf ästhetische Differenz setzt. Diese Differenz besteht nicht nur zum historischen Holocaust, sondern verweist auch auf das überschießende und vorauseilende Schuldgefühl vieler nach 1945 Geborener, das bedenklich offen, d. h. hier überempfindlich für Instrumentalisierungen aus allen Richtungen ist.

29 Plessner, Helmuth: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Frankfurt a. M. 2002 [zuerst Bonn 1924], S. 17.

30 Jessen, Jens: „Santiago Serra. Warum der Provokationskünstler Gas in eine ehemalige Synagoge leitet“, in: *Die Zeit*, Nr. 12, 2006, https://www.zeit.de/2006/12/Santiago_Sierra (09.07.2019).

Die körperliche Partizipation der Besucher_innen der Synagoge, ihre Involviertheit als Zeug_innen und zugleich als ‚Überlebende‘ eines zweifelhaften Reenactments, ließ jedoch – zugegeben – sehr wenig Raum für ästhetische Distanz, die, laut David Humes Essay „Of Tragedy“, als wesentlich für ästhetischen Genuss anzusehen ist.³¹ Um diesen betrogen, konnten die Besucher_innen in Stommeln dem giftigen und ohne Atemmaske unvermeidlich todbringenden Kohlenmonoxid mithilfe der lauten Automotoren gewissermaßen dabei ‚zuhören‘, wie es die Synagoge schändete. Der Zentralrat der Juden in Deutschland intervenierte und die Stadt verbot die Aktion schließlich mit Rücksicht auf eine mögliche Verhöhnung der Opfer des Holocaust.

Der Künstler, naturgemäß, fühlte sich missverstanden. Er ließ erklären, seine Arbeit wende sich gerade gegen eine „Banalisation der Erinnerung an den Holocaust“, indem sie offensiv „das chronische und instrumentalisierte Schuldgefühl“ in Deutschland zum Thema mache.³² Er hätte auch sagen können:

Was habt ihr erwartet, wenn ich Gasmasken vor Betreten einer Synagoge verteile und die echte Feuerwehr bereitsteht? Habt ihr geglaubt, ich erlaube mir einen Spaß? Das hier ist Ernst im Namen einer künstlerischen Wahrheit, die nur ein mögliches Schlaglicht auf eine bekannte historische Tatsache lenkt. Ihr seid ihr nicht gewachsen, wenn ihr euch jetzt zu Opfern eines stillen Kunstwerkes stilisiert. Eure Freiwilligkeit wollt ihr nicht wahrhaben. Aber genau die führe ich euch vor: Freiwillig habt ihr diese Synagoge betreten. Aus freien Stücken und keineswegs gezwungen, haben eure Eltern und Großeltern tatkräftig dabei geholfen, mehr als sechs Millionen Juden, Homosexuelle, Sinti und Roma sowie politisch Verfolgte in industriellem Maßstab zu vergasen. Ob aus ideologischer Überzeugung, falschem Pflichtgefühl oder ‚Kadavergehorsam‘ heraus, ist letztlich egal. Eure Beschwerde ist geschmacklos. Gebraucht endlich euren Verstand.³³

31 „Objects of the greatest terror and distress please in painting, and please more than the most beautiful objects that appear calm and indifferent. The affection, rousing the mind, excites a large stock of spirit and vehemence; which is all transformed into pleasure by the force of the prevailing movement. It is thus the fiction of tragedy softens the passion, by an infusion of a new feeling, not merely by weakening or diminishing the sorrow. You may by degrees weaken a real sorrow till it totally disappears; yet in none of its gradation will it ever give pleasure; except perhaps, by accident, to a man sunk under lethargic indolence, whom it rouzes from that languid state.“ Hume, David: „Dissertation III. Of Tragedy“, in: ders.: *Four dissertations*, London 1757, S. 185–200, hier: S. 192f.

32 Vgl. die Berichte im *Tagesspiegel* (Berlin) und im *Standard* (Wien). N. N.: „Synagoge wird zur ‚Gaskammer‘“, in: *Tagesspiegel Online*, 12.3.2006, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/umstrittene-kunst-synagoge-wird-zur-gaskammer/692546.html> (22.07.2019). N. N.: „Santiago Sierra setzt Kunstprojekt in Synagoge aus“, in: *derStandard.at*, 21.3.2006, <https://www.derstandard.at/story/2374662/santiago-sierra-setzt-kunstprojekt-in-synagoge-aus> (14.08.2019).

33 Meine Zuspitzung, zu ihrer Rechtfertigung gleich im Fließtext mehr.

Diese Sätze lege ich hier als Vorschlag Santiago Sierra in den Mund, um das schon erwähnte ‚instrumentalisierte Schuldgefühl‘ konkret an das Moment der *Freiwilligkeit* der Kunstbetrachtung zurückzubinden. Sierra setzt es nach meinem Dafürhalten so ostentativ ein, dass es als eigenes künstlerisches Ausdrucksmittel durchgeht. Er stellt den Schutzraum der Kunst mittels der *Freiwilligkeit*, ihn (nicht) zu betreten, planvoll aus. Seine strategische Instrumentalisierung desselben funktioniert wie ein mimetischer Einwand, um zu brüskieren und um zu beschämen, vielleicht auch nur um zu zeigen, wie subtil und *offenkundig freiwillig* jede Instrumentalisierung (auch die gutgemeinte) vonstatten gehen kann.

In die hitzige Debatte zur Deutungshoheit über das skandalträchtige Werk schaltete sich im Jahr 2006 unter anderem auch Christoph Schlingensief ein. Sein Diktum über die Arbeit seines Künstlerkollegen fiel harsch aus:

Das kann man nicht Kunst nennen. Ein Kunstwerk muss sprechen können, dieses Werk ist in sich schon verstummt. Selbst einem alten „Provokationshasen“ wie mir ist das zu platt. Diese Aktion banalisiert die Aktionen, die Sierra vorher gemacht hat. Sie ist banal, einfach daneben, blöd.³⁴

„Ein Kunstwerk muss sprechen können“ – genau das würde Luhmann zugunsten einer kompakteren Form der Kommunikation durch Wahrnehmung bestreiten. Meinte Schlingensief damit, dass es Offenheit im Sinne Ecos brauche – hier: Unschärfe, sodass Plattheit und Plumpheit nicht in pornografischer Direktheit zum plakativen Ziel gelangen? Ist Serras Arbeit *245 m³* also zu entschieden? Ist es deshalb *keine* ‚Kompaktkommunikation‘ durch Wahrnehmung frei nach Luhmann mehr, eben weil sich darin nichts Komplexes ereignet, nichts darin verdichtet?

Oder verhält es sich – anders als Schlingensief behauptet – *strukturell ähnlich* wie mit dem von Sierra vermauerten spanischen Pavillon 2003 auf der Biennale di Venezia, auch wenn dieser heute, 16 Jahre später, als ‚prophe-tische Intervention‘³⁵ hervorsteht? „Auf der Biennale in Venedig 2003 ließ er [Sierra] den spanischen Pavillon vermauern und den Pass der Besucher kontrollieren – nur Spanier kamen hinein, die anderen sollten sich fühlen wie Asylanten an Europas Grenzen“, kommentiert Jens Jessen.³⁶ Geht es nicht hier wie dort um schwer erträgliche, ja desaströse Wahrheiten, die man im

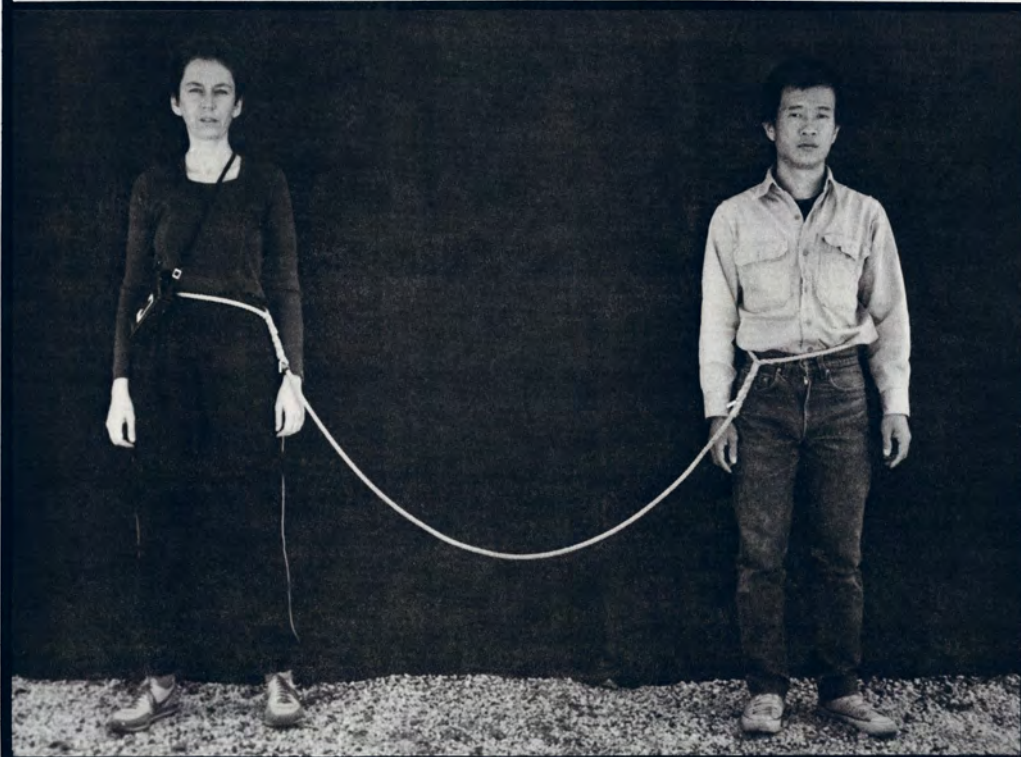
34 Und weiter: „Er soll seine Autos vor den Reichstag stellen und das Gas da reinleiten. Die Politiker könnten sich dann in Gasmasken entrüsten. Mal sehen, was dann los wäre. Die Aktion in der ehemaligen Synagoge von Stommeln ist zu dicht dran.“ Aust, Michael / Schlingensief, Christoph: „Christoph Schlingensief über das Projekt“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 14.3.2006, <https://www.ksta.de/christoph-schlingensief-ueber-das-projekt-13636530> (27.08.2019).

35 Vgl. zu dieser Taktik u. a. Boyd, Andrew / Mitchell, Dave Oswald (Hg.): *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, New York 2016.

36 Jessen, Jens: „Santiago Serra. Warum der Provokationskünstler Gas in eine ehemalige Synagoge leitet“, in: *Die Zeit*, Nr. 12, 2006, https://www.zeit.de/2006/12/Santiago_Sierra (09.07.2019).

ART / LIFE

ONE YEAR PERFORMANCE



Linda Montano

Takling Haiek

1983 - 1984

JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
MAR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

111 HUDSON ST. N.Y.C. 10013

Schutz eines Kunstwerks gerade nicht erwartet? Wohnt Arbeiten wie diesen nicht eine Form der Publikumsbeschimpfung oder -beleidigung als Mittel der Aufrüttelung inne, welche die Grenze zwischen Kunst und Leben absichtsvoll verletzt, indem es die schützende ästhetische Distanz von sich aus einseitig aufkündigt? Wer sich über die Ausweiskontrolle am Vordereingang der spanischen Pavillons in den venezianischen Giardini aufregt, um dann mit einem spanischen Pass doch den Hintereingang zu nehmen, was erwartet der_ diejenige ernstlich vom Innern? Darin befindet sich nichts von Belang und schon gar kein Kunstwerk – nur andere spanische Passbesitzer_innen, die meinten, von ihrem Eintrittsprivileg Gebrauch machen zu müssen, nur um sich vom Künstler Sierra mithilfe ihrer eigenen Präntentionen düpiieren und vorführen zu lassen.³⁷

VI. Was zum Denken zwingt:
Beziehungsweisen zwischen der Offenheit und
der Entschiedenheit des Kunstwerks

Am Anfang des Denkens steht der Einbruch, die Gewalt, der Feind [...], die Kontingenz einer Begegnung mit dem, was zum Denken nötigt, um die absolute Notwendigkeit eines Denkaktes, einer Leidenschaft zum Denken aufzureizen und anzustacheln. [...] Es gibt etwas in der Welt, das zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen *Begegnung*, und nicht einer Rekognition.³⁸

Gilles Deleuze möchte mit dem ‚Idyllenporträt‘ Schluss machen, das das Denken gerne von sich selber zeichnet: nämlich ein Denken zu sein, das ganz bei sich ist und das mit jedem neuen Gedanken mehr an Gewissheit gewinnt usf. Deleuze will bereits in *Differenz und Wiederholung* (1968) dieses sogenannte ‚Bild des Denkens‘, das in repräsentationalen und somit identifizierenden Begriffen oder in dialektischen Prozeduren zu Hause war, korrigieren und durch ein weniger idyllisches Bild ersetzen, das vom Einbruch des Nichtvorgeesehenen, ja Unkontrollierbaren, Nichteingehegten kündigt und eben zum Denken – durchaus unfreiwillig, durchaus gewaltsam – nötigt, sich selbst eher als ‚Beute‘ von etwas denn als ‚Jäger‘ einer absoluten Wahrheit begreifend.

37 Es gibt übrigens eine nicht unähnliche, ähnlich ernüchternde Arbeit mit dem Titel 7–8:30 PM 05.31.2007 von Gregor Schneider, die – mithilfe von bezahlten Kompars_innen neben ahnungslosen Zuschauer_innen – ein stundenlanges Schlange-Stehen vor dem Depot der Staatsoper Berlin vorsah, nur um im Eilschritt durch das leere Innere geschleust respektive gescheucht zu werden. Wer danach verärgert ins Freie trat, lief in eine Kamerafalle, die alle Emotionen der Enttäuschung auch noch für die Ewigkeit festhielt, wurden doch zumindest einige der Fotos anschließend von Schneider in einem Buch veröffentlicht, siehe Schneider, Gregor: *19–20:30 Uhr 31.05.2007. 7–8:30 PM 05.31.2007*, hg. von Staatsoper unter den Linden und Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Köln 2007.

38 Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992 [zuerst Paris 1968, *Différence et Répétition*], S. 181f.

Erkenntnis stellt sich vor diesem Hintergrund beim Betrachten von Kunstwerken nicht zwangsläufig und nicht regelerzeugt ein. Erkenntnis vor Kunstwerken geschieht oft überfallsartig, d. h., sie besitzt im Unterschied zum langsam wachsenden Verständnis neben der Verblüffung durchaus so etwas wie einen ‚Offenbarungscharakter‘. Eine solche Erkenntnis schmerzt, sticht, tut weh, denn sie ist mit der Annahme oder Akzeptanz einer unangenehmen oder gar anstößigen Wahrheit verbunden. Entschiedenheit begründet und ergründet sich nicht, sondern arbeitet mit Setzungen, die ihre eigene Autorität entfalten. Besonders ausgeprägt sind sie in der Installation & Performance Art, wo oft genaue Handlungsweisen vorgegeben werden, ohne dass ihr – oft auf den ersten Blick obszöner oder anstößiger – Sinn deutlich wird.

So beschließen die vorher einander nur flüchtig bekannten Performance-Künstler_innen Linda Montano und Tehching Hsieh im Sommer 1983, für ein Jahr lang verbunden zu sein durch ein acht Fuß, also knapp zweieinhalb Meter langes, fingerdickes Seil, das beide um die Hüften gebunden tragen, Tag und Nacht.³⁹ Alles ist möglich, sie können gemeinsam überall hingehen, Menschen treffen, lesen, essen, schreiben, schlafen – sowie sich unterhalten, diskutieren, streiten, wohin sie gehen, wen sie treffen usf. Es gibt nur ein Gebot, ein Verbot zu beachten, das vermutlich – ähnlich wie im Fall von Lots Frau oder bei Orpheus, der sich nicht nach Eurydike umdrehen darf – genau deshalb den unwiderstehlichen Reiz der Übertretung auslöst: Beide dürfen sich in diesem Jahr *nicht berühren*. Es macht die Versuchsanleitung dieser *endurance art* zu einer wirklichen Tortur, oder, wahlweise, zu einer heilsamen Kur, da sie beiden ein Minimum an ‚Privatheit‘ erlaubt, allerdings um den Preis, sie zugleich jeder allzu menschlichen Regung zu berauben, nämlich beieinander Schutz und Hilfe zu suchen: Sich nicht zu berühren, während man (freiwillig) ein Jahr lang nur zweieinhalb Meter voneinander entfernt, aneinander gefesselt, ja gekettet ist, ist das nicht – eine übermenschliche Forderung? Schaffen die beiden das? Und wenn ja, was macht dieses Jahr aus beiden? Die Performance heißt schlicht: *Rope Piece*. Die Versuchsanleitung selbst ist voller Entschiedenheit. Es gibt keine Rechtfertigung, keine Erklärung für das ausgesprochene, schriftlich fixierte ‚Gebot/Verbot‘ der Nicht-Berührung. Es ist auch nicht mit Sicherheit bekannt, ob das Gebot/Verbot eingehalten oder übertreten wurde. Bekannt ist nur, was Tehching Hsieh über seine Performance-Partnerin später mitteilte:

I think Linda is the most honest person I've known in my life and I feel very comfortable to talk – to share my personality with her. That's enough. I feel that's pretty good. We had

39 Hsieh hält sich zu der Zeit illegal in den USA auf und beginnt mit einer Reihe von Performances, die immer genau ein Jahr dauern, wie das *Cage Piece* (1978/79), *Time Clock Piece* (1980/81) und das *Outdoor Piece* (1982/83) und die u. a., wie die Titel schon sagen, das Leben im Freien oder in einem Käfig einschließen. Nach *Rope Piece* folgen noch *No Art Piece* (1985/86) sowie *Thirteen Year Plan* (1986–1999). Vgl. mehr hierzu in: Heathfield, Adrian / Hsieh, Tehching: *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*, London, Cambridge (MA) 2009.

a lot of fights and I don't feel that is negative. Anybody who was tied this way, even if they were a nice couple, I'm sure they would fight, too. This piece is about being like an animal, naked. We cannot hide our negative sides. We cannot be shy. It's more than just honesty – we show our weakness.⁴⁰

„Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt“, heißt es bei Walter Benjamin.⁴¹ Wir müssen uns Linda Montano und Tehching Hsieh als seine Leser_innen vorstellen, denn diese Performance wagt die Probe auf Benjamins Diktum.

VII. Acht Thesen zum Schluss

1. Kunstwerke vermitteln *komplexe Haltungen* gegenüber uralten Problemen und kulturellen Befindlichkeiten. Sie sind gebrochene Spiegel ihrer Zeit und Kultur, denn sie sind Figurationen eines radikal anderen Wissens und Erkennens.
2. Kunstwerke funktionieren wie „sensibilia“ (Deleuze) in den Dingen; sie zeigen mit *sinnlichen Mitteln* dem sie umkreisenden Denken dessen eigene Aporien auf. Sie sind auch deshalb eine Zumutung und Provokation, weil sie so auf die Grenzen des rasonierenden, kritischen wie dialogischen Denkens verweisen.
3. Aufgrund der ihnen eigentümlichen „Kompakt-Wahrnehmung“ (Luhmann) sind Kunstwerke ein verdichtetes Kommunikationsangebot, das man gewissermaßen nicht ablehnen kann; dabei sind sie selbst nicht dialogisch, nicht argumentativ aufgebaut. Gerade ihre *Stummheit* reizt und fordert zahllose und streitbare Interpretationen heraus.
4. Ins Zentrum rückt damit die besondere Entschiedenheit von Kunstwerken, womit die bekannte Rede von ihrer Geschlossenheit in Ergänzung zu ihrer von Eco konstatierten multilateralen Offenheit *epistemisch* gewendet wird.
5. Jedes Werk ist durchdrungen von einer Unzahl getroffener oder auch vermiedener künstlerischer Entscheidungen, die auch den Zufall strategisch einschließen oder ausschließen können. Entschiedenheit meint – *produktions-ästhetisch* aufgefasst – einfach die endliche Wahl der künstlerischen Mittel, Materialien und Formate, darin eingeschlossen ihre Ausführungsbedingungen und diskursiven Rahmungen.

40 Tehching Hsieh, zit. n. Sara Araujo: „How Being Tied To Another Person For One Year Taught This Artist About Freedom And Humanity“, in: *Cultura Colectiva*, 16.1.2018, <https://cultura colectiva.com/art/tehching-hsieh-one-year-performance> (22.07.2019).

41 Benjamin, Walter: „Traumkitsch“ [zuerst 1927], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 620–622, hier: S. 622.

42 Dieter Mersch nennt diesen Anstoß, etwas Singuläres zu denken, das „Reservoir der Kunst“, ihre „negative Potenz“, ihre „Idiosynkrasie“, vgl. Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin 2015. Roland Barthes würde von ihrem „Punctum“ sprechen.

6. In der Installations- und in der Performance-Kunst ist diese Entschiedenheit besonders ausgeprägt. An ihrem Beispiel erklärt sich, warum sie – *rezeptionsästhetisch* gewendet – ihren Betrachter_innen andere, direktere, lokalere und parteiischere Formen der Reflexion abverlangt, als dies gewöhnlich philosophische Diskurse tun.⁴²

7. Diese konkrete Entschiedenheit ist mindestens so attraktiv wie ihre strukturelle Offenheit, zumal in komplizierten Zeiten, in denen radikale und populistische Sinnangebote Hochkonjunktur haben.

8. Die *besondere Bezüglichkeit* der Kunst besteht gerade darin, Entschiedenheit und Offenheit zusammen, nicht als Gegensätze denken zu müssen. Gerade dieses Junktim aus Entschiedenheit/Geschlossenheit und Offenheit/Unabschließbarkeit verbindet ihre Betrachter_innen ähnlich wie die *endurance artists* Linda Montano und Tehching Hsieh über einige Armlängen Distanz hinweg. Es setzt die Betrachter_innen unter gedanklichen Zugzwang, der jedoch nicht tyrannisch, sondern notwendig und gerechtfertigt wirkt, da sein exemplarischer Wert nicht infrage steht.

Ghassan Salhab und Michaela Ott im Gespräch

Film als Gegenverwirklichung



Abb. 1–9 Ghassan Salhab: *Une rose ouverte* / *Warda*, 2019, Filmstills

Michaela Ott Lieber Ghassan Salhab, dein neuer Essayfilm *Une rose ouverte/Warda* (Libanon 2019),¹ eine Hommage an Rosa Luxemburg, verrät einiges über deine eigene Biografie. Wie manch einer deiner früheren Essayfilme wie etwa *L'Encre de Chine* (2017) kombiniert er französische mit deutschen, polnischen und arabischen Aussagen vor allem aus Literatur und Philosophie. All deine Filme sind zwischen verschiedenen Kulturen angesiedelt und beziehen sich auf Elemente unterschiedlicher kultureller Herkunft wie du selbst, der du im Senegal geboren, als Jugendlicher mit der Familie in den Libanon zurückgekehrt, aus sprachlichen Gründen sehr auf die französische Kultur bezogen bist und dich gerne und häufig in Berlin aufhältst. Könntest du uns mehr zu deinem Verständnis personaler Identität und künstlerischer Artikulation, wie sie für die Gegenwart zu konzipieren wären, sagen?

Ghassan Salhab Es gibt Personen, die denken und arbeiten in Verfahren der Addition und Anreicherung, und andere, die nehmen lieber weg, reduzieren, subtrahieren, wie es Gilles Deleuze anempfohlen hat. Niemand kann heute, selbst im entferntesten Dorf, glauben, allein auf der Welt zu sein. Ich selbst habe verstanden, dass ich aufgrund meiner Biografie dieses und jenes und noch einmal anderes zugleich bin. Ich empfinde das, obwohl es oft auch irritiert, als Reichtum und möchte es künstlerisch fruchtbar machen. Da mir aber gewollte ästhetische Anreicherung nach dem ‚und, und, und‘-Prinzip gefährlich beliebig erscheint, bin ich gleichzeitig eher für Reduktion und Vertiefung der aufgeworfenen Fragestellung. Wenn ich also ein deutsches Zitat verwende, etwa aus den Gefängnisbriefen von Rosa Luxemburg, übersetze ich dieses nicht nur in die arabische Sprache, in der es keine Luxemburg-Ausgabe gibt, sondern stelle ihm die muttersprachliche Version, die polnische zur Seite, blende sie gleichzeitig ein und lasse so Luxemburgs Internationalismus-Anspruch indirekt aufscheinen.

Ott Was bedeutet dieses ästhetische Verfahren für Fragen zeitgenössischer kultureller Identität?

1 Uraufführung am 10. Februar 2019 im Berlinale-Forum, 72 min. *Une rose ouverte/Warda* ist der zweite Teil eines filmessayistischen Triptychons, das 2016 mit *L'Encre de Chine* begann, einer Reflexion über unabgeglichene Schuld im deutschen Raum. Im Zentrum des Films steht eine Beschäftigung mit von Rosa Luxemburg während des Ersten Weltkriegs verfassten Briefen aus dem Gefängnis, die der Film in polyphoner Mehrsprachigkeit mit anderen Texten und historischem wie aktuellem Bildmaterial collagiert.

Salhab In der Gegenwart beobachten wir weltweit leider weniger Tendenzen kultureller Streuung oder identitärer Dissemination als vielmehr Versuche, kulturelle Identitäten erneut zu konsolidieren, rückwärtsgewandt zu erfinden, Grenzen zu ziehen, Mauern zu errichten usf. Genealogien werden mit Gewalt erdichtet, Ursprünge eingefordert und konstruiert. Diese Rückbesinnung auf kulturelle Identitäten finde ich befremdlich, da wir uns wie nie zuvor vielem, das uns fremd ist, zuwenden und es zu einem Teil unserer selbst machen können. Im Libanon geht diese Reidentifizierung so weit, dass sich heutige christliche Maroniten auf die Phönizier als ihre Vorfahren berufen, weil sie keine Araber sein möchten. Bei den entsprechenden DNA-Untersuchungen hat sich aber herausgestellt, dass eher die islamischen Sunniten als die Maroniten die entsprechende DNA haben, da die Phönizier ebenso wie die Sunniten vorzugsweise an der Küste, die Maroniten dagegen eher im Gebirge lebten. Der Schuss ging also nach hinten los. Wie ersichtlich, regieren in diesem Bereich mehr Phantasmen als reale Wahrnehmungen.

Ott Was sagst du zu dem Begriff der „cultures composites“, wie ihn Édouard Glissant im Hinblick auf die Antillen und die dort anzutreffende kulturelle Schichtung von indigenen Substraten, von Schwarzer Sklaven- und kolonialismusbedingter europäischer Kultur verwendet hat?² Er unterstreicht mit diesem Begriff ebenso die geschichtsbedingte Verwandtschaft der Inseln, ihre untergründige Verbundenheit und Relationalität wie ihre je andere und spezifische Amalgamierung dieser Schichten. Er will die Spannung zwischen diesen verschiedenen Artikulationen im Kunstwerk ausgetragen sehen und fordert daher ästhetische Heterogenesen ein. Du hast in Bezug auf deine Filme, aber auch menschliche Selbstverständnisse, die Gegebenheiten von Schichten und innerer Vielschichtigkeit betont. Und du weißt, dass ich für die Vielfalt kultureller Teilhaben, aber auch zeitgleicher Vereinnahmungen, gerne den Begriff der Dividuation verwende, um zu akzentuieren, dass es Ungeteiltes, Individuiertes im Wortsinn, weder im personalen, gesellschaftlichen noch kulturellen Bereich gibt, wir stattdessen lernen sollten, die Arten der kulturellen Komposition und personalen Eingelassenheiten zu erkennen und zu moderieren.

2 Glissant, Édouard: *Traité du monde*, Paris 1997, S. 195.

Salhab Glissants Begriff des Kompositkulturellen kommt mir und meiner Arbeit entgegen, auch wenn sich die Schichten heute weniger aus einem vertikalen Übereinander als vielmehr aus einem horizontalen Nebeneinander und aus der Amalgamierung von Gleichzeitigem ergeben. Letzten Endes stammt in meinem Film ja nur wenig von mir. Ich entnehme die Bilder, Töne und Texte verschiedenen Archiven und verantworte vor allem die Komposition, die Montage, die Atmosphäre, den Rätselcharakter des Ganzen. Meine Bilderfunde beziehe ich zumeist von YouTube, sodass sich die Frage der Herkunft von vornherein erübrigt, insofern die Bilder ja, von ihrem Kontext gelöst, zur allgemeinen Disposition und Distribution eingestellt worden sind; ich sehe nicht ein, für Archivbilder zu zahlen, die Teil der kollektiven Überlieferung sind und kostenlos zur Verfügung stehen sollten. Wenn mir jemand dafür den Prozess machen will ...

Allerdings bin ich je nach Dringlichkeit in unterschiedlichen historischen Schichten unterwegs. Wenn eine Zuschauerin fragt, wie es kommt, dass ich afrikanische Soldaten in einem Film zu Rosa Luxemburg zeige, macht sie deutlich, dass sie einen Teil der deutsch-französischen Geschichte, z. B. die Aushebung afrikanischer Soldaten für ihren Einsatz im Ersten Weltkrieg als Vorhut der französischen Armee, nicht kennt. Wenn mir jemand sagt, das machst du halt, weil du einen Bezug zu Afrika hast, sage ich: Nein, das wäre ja schön, wenn ich das nur aus persönlicher Neigung täte und Afrika nicht Teil der europäischen Geschichte und des Ersten Weltkriegs geworden wäre, halleluja! Es ist aber leider nicht verschont worden. Ich achte schon genau darauf, welche kulturellen Quellen ich zitiere und einbaue; mir war es wichtig, auf die Rolle der *tirailleurs sénégalais* hinzuweisen, die in der französischen Armee vor den ‚echten‘ französischen Soldaten marschieren und das Kanonenfutter abgeben mussten ...

Übrigens spricht Rosa Luxemburg in einem ihrer Gefängnisbriefe von 1915 über die europäische Kolonialisierung und die Rolle der Afrikaner_innen im Weltkriegsgeschehen. Das ist erstaunlich, hatte man doch damals nicht annähernd so viele Informationen wie heute. Sie wehrt sogar die Frage einer Freundin, die sie deutlich mehr angehen müsste, nämlich jene zur Lage der europäischen Juden, ab. Stattdessen verweist sie auf das Schicksal der *tirailleurs*, der afrikanischen Soldaten, und betont den vernichtenden Charakter der Kolonisierung Afrikas.

Ott Du rufst die philosophischen und politischen Probleme durch genuin filmische Mittel vor allem der Montage auf, wobei sich die verschiedenen Sprachen und Zeichen nicht nur addieren, sondern gelegentlich überlagern und unbekannte ästhetische Qualitäten hervorbringen, bis dahin, dass man nurmehr visuelle Vielbezüglichkeit wahrnimmt und ein diffuses, unverständliches Rauschen hört. Verstehst du dieses Verfahren als eine Art Widerstand gegen platte Sinngebung, als gewolltes Nichtaufgehenlassen und Nichtaufheben der Zeichenvielfalt in einer Synthese?

Salhab Da du mit Deleuze vertraut bist, weißt du, dass das Modell des Rhizoms für zentrumslose, vieldirektionale Verknüpfungen steht. Ich versuche Rhizome mittels visueller und sonorer Resonanzen zu schaffen und durch das Zitieren heterogener Quellen irritierende Effekte zu generieren; sie sind oft eher beiläufige Nebenwirkungen meiner Arbeitsweise als vorausgeplant. Die Resonanzen sollen nicht nur auf die wechselseitige Bedingtheit zwischen verschiedenen Kulturen verweisen, sondern auch die zeitliche Aktualität der von Luxemburg erhobenen Forderungen unterstreichen. Für mich ist vor allem jene Resonanz wichtig, die Grenzen überschreitet; da kann es wichtig werden, Luxemburgs Sätze zunächst auf Polnisch und Deutsch zu hören, bevor ich sie mir auf Französisch näher ansehe. Ich wollte keine männlichen Stimmen in diesem Film hören, auch meine eigene nicht. Ich habe versucht, wie ein Musiker zu arbeiten, habe die Figur der Rosa verdoppelt, ihr zwei Frauengesichter verliehen, die ihre Texte auf Deutsch lesen, mal besser, mal schlechter.

Wenn ich gewisse ihrer deutschen Aussagen mit polnischen unterlege oder ins Arabische übertrage, entsteht eine diffuse Klangcollage, deren Referenzrahmen nicht mehr eindeutig angebar ist. Gleichwohl bezieht sich alles auf konkrete politische Vorgänge: Wenn ich die Musikerin und Pop-Ikone Nico die veränderte Version der Deutschlandhymne singen lasse, dann, weil sie diese dem damals inhaftierten Andreas Baader gewidmet hat. Oder wenn ich ein Gemälde von Gerhard Richter einsetze, dann weil er darin die Beerdigung von Ulrike Meinhof wiederzugeben sucht. Ich mag kein informatives und erklärendes Kino, sondern bin auf die Hervorbringung eines politisch verstörenden Resonanzraums bedacht.

Wünschen würde ich mir, dass die freigesetzten Resonanzen sich weiter ausbreiten, dass die Zuschauerin, die nichts von

den *tirailleurs sénégalais* wusste, Nachforschungen darüber anstellt. Allerdings interessieren mich die konzentrischen Resonanzkörper weniger als jene, die ausstrahlen und das Kunstwerk über sich hinausstragen. Es geht ja nicht um Kunst um ihrer selbst willen, sondern um gesellschaftliche Öffnung und ästhetische Transformation. Daher habe ich den Film *Une rose ouverte*, „offene Rose“ genannt ...



Ott Gegenläufig zur Hervorhebung von Resonanzen und Rhythmizität wird heute von der postkolonialen Theorie das In-Situation-Sein, die lokale Kontextualisierung im Sinne der gleichzeitigen Schärfung und Relativierung von Aussagen betont. Auch dein Film situiert sich rund um Rosa Luxemburgs Briefe aus den Gefängnisjahren 1916 bis 1918, auch wenn er sich von dort in unterschiedliche Richtungen fortbewegt. Wie gehst du mit diesem theoretischen Anspruch um?

Salhab Die Forderung nach raumzeitlicher Situiertheit kann gefährlich werden, da sie Resonanzräume und Begegnungen einengen und tiefere Schichten am Klingen hindern kann. Jede Begegnung, jedes ‚Gegen‘, wie es auch im französischen ‚rencontre‘ anklängt, setzt ja zunächst Elemente voraus, die entgegenkommen, manchmal gewaltsam, und von denen man sich affizieren lassen muss. Sie können von weit her kommen und können durch eine zu enge kulturelle Situierung übersehen werden, wie etwa die *tirailleurs sénégalais*, die aus dem deutschen Gedächtnis weitgehend verschwunden sind. Mich interessieren gerade gegenläufig dazu die Ausbreitungen der Klänge, ihr Weiterwirken, ihre Überwindung von Grenzen. Mir geht es darum zu betonen, dass die von Luxemburg formulierte Dringlichkeit der Revolution und des notwendigen Widerstands unvermindert weiterbesteht. Man hat mich gefragt, warum ich keine aktuellen Kriege miteinblende. Ich habe geantwortet, dass sie sich von den Weltkriegern prinzipiell unterscheiden, insofern es in ihnen nicht um den Umbau der Gesellschaft und die Veränderungen der Lebensweisen, sondern um religiöse Verortungen oder ökonomische Einflussphären zu gehen scheint. Die aktuellen Kriege sind zu opak ...

Ott Kommen wir zum Verhältnis von Einzelperson und Gesellschaft. Du porträtiertst in deinen Spielfilmen häufig einsame und isolierte Personen, die in gewisse Örtlichkeiten, ein Tal, einen Berg einzutauchen und als Personen zu verschwinden scheinen. Wie sieht das Verhältnis zwischen Einzelperson und (Welt-)Gesellschaft in der Gegenwart für dich aus? Geht Teilhabe, geht ästhetische Dividuation mit personaler Isolierung oder gar Singularisierung zusammen, wie der Soziologe Andreas Reckwitz³ betonen zu müssen glaubt?

3 Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Frankfurt a. M. 2017.



The revolutionary question has now become a musical question.



Look, we haven't lost everything yet



I cannot continue.



Und ich lächle im Dunkeln dem Leben

Salhab Für mich ist es ein großes Paradox, dass die technologischen Möglichkeiten, dank welcher sich ja alle prinzipiell mit allen verknüpfen können, erneut Grenzen etablieren und Mauern errichten. Das Seltsame ist, dass die digitale Kommunikation der Gegenwart weniger zur Überwindung von Grenzen beiträgt als dazu, neue zu errichten. Sie scheint auch die Isolierung der Einzelperson zu befördern, die sich plötzlich in einen digitalen Kommunikationsraum eingesperrt erlebt und anderen Personen physisch kaum mehr begegnet. Allgemein bezieht man sich immer weniger auf Andere im Sinne von Fremden, trotz der theoretischen Beschwörung der Anderen, sondern hauptsächlich auf die *follower* in den jeweiligen sozialen Medien. Wie du weißt, macht der Kapitalismus heute Milliarden mit der Mediennutzung; er behindert oder stimuliert die Migrationsflüsse, beeinflusst das gesellschaftliche Klima ganzer Staaten mittels Währungsmanipulation ... Mich interessiert aber eine andere Einsamkeit: Obwohl die Einzelpersonen mehr denn je mit der Welt verwoben sein könnten, scheint ein bestimmtes Einsamkeitsempfinden zuzunehmen, allerdings nicht jenes, das auf Nachsinnen und Zeitverschwendung beruht und von Deleuze „bevölkerte Einsamkeit“ genannt wird. Die Einsamen von heute sind scheinbar immer beschäftigt, jeder gibt vor, keine Zeit zu haben, dabei verstopfen sie sich nur die visuellen und auditiven Sensoren, sehen und hören das immer Gleiche, anstatt sich mit Unbekanntem zu konfrontieren.

Ott Ja, Depressionen scheinen zuzunehmen, da die Gesellschaft kaum mehr genährt wird durch jene unwillkürlichen Begegnungen, ungeplanten Gespräche, gegenseitigen Beobachtungen im öffentlichen Raum und die entsprechenden Reaktionen aufeinander, die den Teig des Unbewussten einer Gesellschaft abgeben. Diese fordert stattdessen Daueraufmerksamkeit der Einzelnen und deren ständige Verfügbarkeit, die dann in Erschöpfung und Teilnahmslosigkeit umkippen können. Margaret Thatchers Satz „There is no such thing as society, there are only individuals“ löst sich in fatal irreführender Weise ein. In meinem neuesten Buch *Welches Außen des Denkens?*⁴ kritisiere ich die Tatsache, dass die französische Philosophie des letzten halben Jahrhunderts so sehr auf ‚den Anderen‘ und ‚das Außen‘ abhob, dass sie aber von deren empirischer Gegebenheitsweise rein gar nichts

⁴ Ott, Michaela: *Welches Außen des Denkens? Französische Theorie in (post)kolonialer Kritik*, Wien/Berlin 2018.

wahrgenommen hat. Es ist doch seltsam, dass Foucault von Heterotopien spricht und sie unter anderem im Kino ausfindig macht, dabei aber nicht bemerkt, dass ganz Frankreich mit der Entkolonisierung im Begriffe ist, sich in eine monströse Heterotopie zu verwandeln. Nicht nur strömen Afrikaner_innen ins vormalige Mutterland, sondern dessen Status selbst wird unklar: Welche Länder gehören noch dazu, welche haben sich, wie Algerien, losgesagt, welche haben ihre Beziehungen modifiziert? Zu welchen Ländern unterhält Frankreich weiterhin quasi-koloniale Verhältnisse? Mit Lévinas ist der Andere, wie er zumeist männlich-singulär im Deutschen wiedergegeben wird, zu einer so erhabenen und erschütternden Größe geworden, dass man nur auf die Knie fallen und ihn offensichtlich nicht mehr ansehen kann.

Salhab In der Tat war unter diesem Anderen nie das empirische Gegenüber zu verstehen, ähnlich wie im Islam, wo man Gott zwar anrufen, nicht aber darstellen darf. Ich fühle mich immer als viele Andere, als Afrikaner, Araber und Europäer zugleich. Die heutigen Kämpfe und Kriege, wie ich sie im Libanon und rund um ihn erlebt habe, löschen die Anderen tendenziell aus; jeder will die endgültige Aktion lostreten und alle vernichten. Jeder Kampf im Vorderen Orient dient zu nichts anderem. Selbst wenn ich prinzipiell für Widerstand bin, rufe ich nicht zum Kriegführen auf. Ich sage zu den gegenwärtigen Kriegsparteien wie der Hisbollah, die sich ein Propaganda-Museum im Südlibanon errichtet hat: Ihr habt aus dem ‚Widerstand‘ eine Institution gemacht, ihr habt ihn erstarren lassen, habt ihn verraten.

Ott Apropos Widerstand versus unfreiwillige Vereinnahmung: Wie charakterisierst du dein filmpraktisches Vorgehen im Hinblick auf aktive Entscheidungen und mehr oder weniger passive Situiertheit und Hinnahme? Wie wählst du aus dem Gegebenen aus? Angeblich ist das wiederholte Schneien in deinem Film ja dem Zufall der Drehtage geschuldet und doch trägt es entscheidend zum poetischen Charakter des Ganzen bei.

Salhab Um die Welt zu ändern, sagte der japanische Filmmacher Ozu Yasujirō, muss man die Montage ändern, daran versuche ich mich zu halten. Wie mir scheint, sind immer passiv-aktive Vorgehensweisen am Werk, wenn man unter Passivität auch Rezeption, Aufnahme, unbewusste Eingebung, Passion und Reaktion usw. versteht. An den Tagen, an denen



wir in Berlin zu drehen planten, sollte es regnen. Als dann die Kamera lief, kippte der Regen in Schnee um, was uns natürlich entgegenkam: als ungeplantes Stilelement. Das aktive Moment beläuft sich bei mir dagegen eher auf die Auswahl und die Zusammenstellung, Überblendung und Verunschärfung der Zeichen, da ich immer alles Verfügbare lese, alle in Frage kommenden Bilder rezipiere, zahllose Archive konsultiere usf.

Im Film selbst gebe ich die Mischung aus absichtlichem und unabsichtlichem Geschehen dadurch wieder, dass ich eine Fotografie von Rosa Luxemburg zunächst verschwommen aufscheinen lasse, dann allmählich scharf stelle, sie schließlich mit den Augen zwinkern lasse, um das Mediatisierte und Künstliche an ihr zu unterstreichen. Später lasse ich Bilder des Ersten Weltkriegs, gegen den sie sich ja zusammen mit Karl Liebknecht ausgesprochen hat, über ihr Gesicht laufen, als Phantasma, Schreckgespenst, das in ihrem Innern wohnt. Luxemburg war nicht passiv, sondern aktiv gegen den Krieg; sie war von ihm unabsichtlich durchquert, wie alle anderen vereinnahmt vom Zeitgeschehen. Diese visuelle Evokation des Hinnehmen-Müssens signalisiert Schmerzhaftes und weist auf die Momente der Vergewaltigung bis hin zur Tötung voraus. Derartige Darstellungsmomente sind mir sehr wichtig. Was Rosa Luxemburg mir bedeutet, ist ja nicht tot. Das eben will ich zeigen. Samuel Beckett sagt an gegebener Stelle: „Ich will nicht weitermachen. Ich werde weitermachen.“ Dieser Satz bringt für mich alles zum Ausdruck, was man philosophisch heute noch zu Fragen der Revolution sagen kann. Es geht immer um die Wiederholung und Gegenverwirklichung dessen, was einen einholt, ergreift und tendenziell zu groß für die Begegnung ist. Man/Frau kann niemals vollständig

Autor_in oder Herr_in des Schicksals sein. Also geht es um symbolische Akte, um Arten der ästhetischen Gegenverwirklichung dessen, was sich uns aufdrängt, uns überwältigt, auch fasziniert und im besten Fall wachsen lässt. Ein derartiges Vorgehen, in dem sich passive und aktive Elemente verflechten: Das ist nichts anderes als die Definition der Kunst.

Das Gespräch fand im Februar 2019 in Berlin statt.

Annika Haas with
Emily Apter
Translation:
A Relational Practice

Translation is a practice in which we ceaselessly engage, but without necessarily being aware of doing so. Moving between various kinds of languages in the humanities, the sciences, and the arts, it is a crucial means of communicating among different human and nonhuman agents and of disseminating knowledge. This is a thought that came to me as Emily Apter spoke during the opening conference of the long-term project “The New Alphabet” at the Berlin Haus der Kulturen der Welt in early 2019, on *untranslatability* in fields ranging from philosophy to computational science. A professor of French and comparative literature at New York University whose work ranges across translation studies as well as political, psychoanalytical, and critical theory, her presentation corresponded to my work on this book – which is in itself, as many publications of this kind, a space of translation between languages and concepts. The latter is also true for the project space *diffrakt*, a regular collaborator of the research group “Knowledge in the Arts,” where translation in a broader sense mostly takes place in the format of public conversations. Moritz Gansen of the theory collective had invited Apter to talk about her work on *The Dictionary of Untranslatables* and subsequently brought me on board. What follows is an account of the event in essay form co-authored by Emily Apter. It offers perspectives on translation through the lens of philosophy, epistemology, art, and human-machine communication and aims to continue to think together about translation as a relational practice in each of these four fields. It also seeks to track the theoretical and practical impulses in these different areas that arise from a relational understanding of translation. Summaries of her remarks appear indented in the following and are based on re-assembled notes on our dialogue.¹

¹ Many thanks to Moritz Gansen for co-moderating the event and for sharing his ideas, and to the audience of the event “Translation, A Relational Practice” that took place on May 8, 2019, at *diffrakt* | centre for theoretical periphery

Embarking on a Ferry Leading Across

May 8, 2019. Our conversation began with a viewing of the opening scenes of Catherine Breillat's relatively forgotten film *Brève Traversée* (F 2001). The plot, such as it is, revolves around an encounter between two strangers on a night ferry crossing of the English Channel (or *Pas de Calais*). An adolescent hurries to board, arriving at what is essentially a nonplace or no man's land dominated by safety warnings announced over the loudspeaker and posted on the vessel's walls.² The young man proceeds to the canteen where he meets a woman in the queue. They share a table, exchange glances, and hesitantly get into conversation. One is primarily francophone, the other primarily anglophone. She is much older than he is, and their talk begins to circle around questions of how to lead a life. They spend the evening together in the duty free shop, at the bar, and end up having a one-night stand. Apter commented at the end of the clip:

As soon as their ferry reaches dryland the next morning, they immediately disembark and return to their separateness. Their relation, now over, was a *traversée*, at once a physical passage from one place to another and a translational rite of passage from one language to another. Interestingly, these passages lead not to proximity and communication but to the impasse of an impossible relation. Translation works in the film to stage untranslatability, defined as the impossibility of relation.

One could say that it is equally impossible to identify the condition of the protagonists' interlude as it is to identify the failure of translation. Obviously, translation is a necessity of basic communication, but in the film the stilted, half-translated dialogue exposes glaring gaps, broken bridges, the fragility of communication structures. All these associations are condensed in the metaphor of the ferry passage that takes center stage, leaving unknown what the relation is between the two shores. It should be noted that the film's depiction of untranslatability is relevant not only to the professional practice of translation and interpretation but also to the ways we philosophize translation practices and use translation to do philosophy.

Untranslatables

Taking off from Barbara Cassin's approach to philosophical concept-terms in the *Dictionary of Untranslatables*, Apter focused on how certain philosophical terms and expressions exhibited particularly strong symptoms of resistance

Berlin. I would also like to thank my colleagues and co-editors for their very valuable and encouraging comments.

² See also Apter's talk at the American Academy Berlin: "Translation and Sexual Safety," May 1, 2019, <https://www.americanacademy.de/videoaudio/translation-and-sexual-safety/> (last access: December 2, 2019).

to translation.³ Terms like “Dasein” or “Agence” (rendered “agency” or “instance” in English), are just two examples: of words deemed untranslatable because their idiosyncratic usage defies equivalence in another language. In the case of Heideggerian *Dasein*: an English workaround expression like “being there” doesn’t really work. And so the German term *Dasein* tends to carry over in most languages. For Apter this nontranslation is not really an obstacle but rather a spur to thinking. It is where “philosophizing in languages” begins, an expression she borrows from Cassin.⁴

Cassin defines “untranslatables” as “what one doesn’t translate, but what one doesn’t stop (not) translating: after Babel with happiness.”⁵ Thus, the *Dictionary of Untranslatables* contains a whole world of different non-, mis- and re-translations of philosophical terms drawn up by a group of philosophers with linguistic expertise. Whereas Cassin’s version understands itself as a philosophical and political gesture aiming “to constitute a cartography of European philosophical differences,”⁶ the English edition broadens the cartographic parameters, eliminating the restriction to “European” language so as to push for a global philosophical remit.⁷ Either way, the emphasis on linguistic difference holds, as does an emergent theory of untranslatables based on Cassin’s process-based notion of “passing from one language to another.”⁸ The implications of translational resistance and difference for a relational theory of translation are far from clear and hardly noncontroversial. This is what Apter alluded to when she acknowledged the pitfalls of untranslatability. For her, it is crucial to mark the practice related to untranslatability as primarily theoretical. Furthermore, it is important to differentiate untranslatability from inaccessibility:

Apter I often get attacked for saying that I am an advocate of permanent barriers ... but what I’m really trying to do is question the assumption of a right to have access to all languages

3 In 2004 Cassin published *Le Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Apter co-edited the English translation of what became *The Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*.

4 Cassin, Barbara, Apter, Emily, Lezra, Jacques, and Wood, Michael (eds.): *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton 2014.

5 See Cassin, Barbara, “Untranslatables and Their Translations: A Logbook,” in *Revue internationale de pensée critique/International Journal of Critical Thought*, September 14, 2009, trans. Andrew Goffey, www.transeuropeennes.org/en/articles/83.html (last access: November 13, 2019).

6 Cassin 2009. The latest French version emphasizes that it attempts to contribute to a future understanding of Europe that does not reify itself based on its heterogeneous heritage, but that works with the “the gaps, the tensions, the transfers [les transferts], the appropriations, the mistranslations [les contresens].” Cassin, Barbara, “Présentation,” in Cassin 2019, pp. xvii–xxii, here p. xvii, trans. A. H.

7 See also Apter, Emily, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton 2006, as well as “Checkpoints and Sovereign Borders” in Apter, Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (e-book), London, New York 2013, pp. 227–264.

8 Cassin 2009.

through translation. To be aware of conditions under which translation is interdicted, of instances in which the language of the original withholds something or is incommensurate; to desire to work through relational nonrelation across languages is not to say you are against communication or against translation! It's often difficult to make these distinctions clear, which creates problems for the reception of the work I am doing. ... I also use the term untranslatability for spaces of translation zones understood as warzones or dissensus and disagreement (in diplomacy). Translation carries a lot of universalist baggage about the promotion of international harmony, utopian transparency (of meaning and intention) and the promise of mutual understanding. I am saying that there is something called *Unverständlichkeit* [incomprehensibility], which complicates this utopian narrative and that must be analyzed in relation to the history of military encounters and competing ethnonationalisms (extended to what Cassin terms "ontological nationalism"). So, I am not a fetishist of untranslatability for its own sake. Rather I want to use different notions of untranslatability to deepen our analysis of the politics of the encounter. For me, untranslatability is many things, but more than any singular idea, it is a praxis, a way of working.⁹

Philosophizing in Languages

This praxis leads to questioning – through an interrogation of what stands out as a philosophical term – what "counts" as philosophy.

Apter *The Dictionary of Untranslatables* explores how singular terms acquire political capital by dint of their privileged connection to thought. Keywords such as *aletheia*, *Begriff*, *chôra*, *conscience*, *Dasein*, *dialectic*, *Geist*, *Geschlecht*, *logos*, *mimēsis*, *mir*, *’olam*, *polis*, *pravda*, *praxis*, *reason*, *sense*, *Stimmung*, *sujet*, *Tatsache*, *to ti ên einai* [quidditas], *universal*, *virtù*, and *zôê* earn their high rating as building blocks of philosophical metalanguage; vehicles or power tools that enable thinking "to think," or ways of being "to be." As philosophemes that endure the test of time and acquire over time the kind of sovereign exceptionalism that Jacques Lezra derives from Carl Schmitt and Giorgio Agamben. "Sovereign is he," writes Lezra, "who decides on

⁹ See also Apter, Emily, "Theorizing in Untranslatables," at *The New Alphabet – Opening Days*, January 11, 2019, Berlin Haus der Kulturen der Welt, <https://www.hkw.de/en/app/mediathek/video/69579> (last access: December 2, 2019). In referring to "all-access to everyone's language all the time," Apter is thinking of cases like the EU Parliament or at border controls.

the translation, sovereign is he who decides what is or is not translation ... ‘Sovereign’ my Schmitt says, ‘is he who decides what is untranslatable.’” Lezra’s formulation recalls the Hobbesian sovereign who comes to power in answer to the question “Who Shall be the Judge?” Untranslatability and sovereignty converge in what Lezra calls “a quality that resides with one, indivisible, singular term ... The conceptualization of modern imperial sovereignty, with its delegated, distributed and bureaucratized translations of unitary sovereignty.”¹⁰

The *Dictionary of Untranslatables* shored up the sovereign authority of the untranslatable by building out its translational lemmas. That said, in broadening the field of what counts as philosophy or deserves to wear its mantle, the *Dictionary* democratized philosophy’s political estates. Dominant languages of European thought – Greek, Latin, German, French and English – were consciously entered into dialogue with Arabic, Hebrew, Russian, Spanish, Portuguese, Italian, Rumanian, Danish, Swedish, and Dutch, with an eye to soliciting, in some future Wiki iteration, an active engagement with all languages of the world. Widening the compass of languages in which the canonical history of philosophy is written, and “making-philosophical” components of language and speech that have traditionally had no purchase on philosophical standing, Cassin and her team redressed class hierarchies.

The *Dictionary of Untranslatables* marked as philosophical a range of eclectic terms that normally would not make it into a standard philosophical encyclopedia, such as *absurd*, *ça*, *care*, *kitsch*, *life*, *love*, *sex*, and *gender* as well as *pleasure*, *postupok*, *Sehnsucht*, *unconscious*, and *vergüenza*, *vorhanden*, *word order*. The practice of introducing these words as “untranslatables” worthy of being philosophized pluralizes the canon and challenges the high concept-driven hierarchies embedded in continental and analytic philosophy alike. It is a language-oriented approach that contests the hegemony of a propositional logic,¹¹ preferring instead to ferret out different logics as they arise from context, philological transformation, grammatical usage, and everyday idiom.

Apter For Cassin the task of “linguaging” philosophy involved recasting its transhistorical abstractions as live elements of a “tongue,” subject to the contingencies of situational usage, the wear and tear of social exchange, and the ironies

10 Lezra, Jacques, *Untranslating Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought*, London / New York 2017, p. 99.

11 The latter, broadly speaking, emphasizes a relatively narrow notion of what a truth is, based on the logical determination of a true or false proposition.

of mistranslation. In this scheme, minor words and syntactic structures exercise their right to philosophizability. Extrapolating here, one could say that “to language” philosophy is “to justice” philosophy’s conceptual predicates. Justicing, made into an active verb, carries the sense of rendering unto, or calling to account, structural inequalities inscribed in histories of thought. “To justice” philosophy in the fullest sense would entail reconfiguring its classical modes and branches, from metaphysics to ethics, aesthetics to phenomenology, canon law to logic. If there is a specific political charge, it inheres in the desire to “unexceptionalize” Western philosophy’s sovereign vocabulary, thereby extending the franchise to locutions and expressions routinely excluded from philosophy’s standard editions.

As an example of how one “philosophizes in languages,” Apter referred to Etienne Balibar’s entry (in the *Dictionary of Untranslatables*) of the pairing “‘Agency’/‘Instance.’”¹²

Balibar mentions that the English translation of Jacques Lacan’s famous essay “L’instance de la lettre” of 1957 was “The Agency of the Letter” in the first translation by Alan Sheridan and then Bruce Fink comes on in 2002 with “The Instance of the Letter.” In German you would come up with “Instanz” and the way in which “instantiating,” positioning the self in relation to objects, and “Gestell” play a role here. These huge differences in meaning prompt a reflexive exercise that gets to the heart of what agency is or does in relation to language. They prompt us to query how actions get embodied in verbs, or where the agency lies in performative speech acts. How is the agency of “I do” in the marriage vow distributed across language and speaking subject or listening subjects? I think too of Lacan in seminar 20 (*Encore*) where he analyzes the phrase: “Pierre bat Paul.” In the French tradition, “Pierre and Paul” are paired in the grammar books, going back to the eighteenth century. The phrase “Peter hits Paul” appears often as an example of what counts as “active,” in the verb, of what isolates a minimal, condensed expression of human agency. This points in turn to the fascinating issue of how will, action, activism, and violence are languaged – psychoanalytically, philosophically, and politically. Will is revealed to be tethered to force, and to the causation of harm, or the commission of physical violence.

12 Balibar, Étienne, “‘Agency’/‘instance’” in Cassin, Apter et al. 2014, pp. 22–23.

Sexual violence and the question of will are worked over, as I mentioned, in Lacan's *Encore*. "Ce n'est pas pour rien que Pierre bat Paul ..." ["It's no accident that Pierre beats Paul"] writes Lacan in a section on Jakobson in which he locates causative desire in the formalism of grammar: "wherein jouissance finds its cause, its last cause, which is formal – isn't it something like grammar that commands it?" Lacan then lets loose a chain of associations connecting the violence of the sex act, the question of who wills what in the embrace of the couple, the susceptibility of French grammar's masculine gender to homosexualization, and his own infamous proposition that "there is no sexual relation."¹³

Transposing, Transplanting, Transforming

Working with untranslatables draws major attention to the epistemic dimensions of a thinking in between languages. A closer look at the verb "to translate" and its own translations may characterize this praxis further. Apter noted that the Greek "hermēneúein" and "metapherein," Latin "traducere,"¹⁴ and German "übersetzen" are all "freighted with associations of transport, passage and transmission."¹⁵ This is also what the entry "To Translate" in the *Dictionary of Untranslatables* suggests. Among other notions, it mentions Martin Heidegger's understanding of translation as the act of "über-setzen," which in German also means to pass over from one shore to another.¹⁶ As in Breillat's film, this passage is not merely an act of transport, but also of change. For Heidegger this comes through in the "apparently literal, and hence faithful, translation" of central terms of Western philosophy (such as "being," "thing," or "subject") from Greek to Latin, which results in their "rootlessness."¹⁷ Since translation "takes over the Greek words without the corresponding and equiprimordial experience of what they say," it is

13 Lacan, Jacques, *Encore: The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge, 1972–1973*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink, New York / London 1999, p. 25.

14 Meaning "to lead across." It is this meaning, which was also the source for the French adaptation "traduire," from which the more general sense of translating derives as a "passing from one language to another." See Auvray-Assayas, Clara, Bernier, Christian, Cassin, Barbara, Paul, André, and Rosier-Catach, Irène, "To Translate," in Cassin, Apter et al. 2014, pp. 1139–1155, here p. 1139.

15 Apter 2013, p. 235.

16 Auvray-Assayas, Bernier et al. 2014, p. 1150. Heidegger works with this double meaning of "über-setzen" especially in "Anaximander's Saying" implying that translating means "to trans-late ourselves ... to the place from which what is said in the saying comes." Heidegger, Martin, "Anaximander's Saying," trans. Julian Young, Kenneth Haynes, in Heidegger, Martin, *Off the Beaten Track*, ed. Julian Young, Kenneth Haynes, Cambridge, UK / New York 2002, pp. 242–284, here p. 255.

17 Heidegger, Martin, "The Origin of the Work of Art," in Heidegger 2002, pp. 1–65, here p. 6.

thus a “translation [Übersetzen] of Greek experience into a different [Roman] mode of thinking.”¹⁸ The dictionary traces this perspective on translation to Friedrich Schlegel, among others. In a fragment dated 1798/99, Schlegel advances the argument that translation “is either a *transplantation* [Verpflanzung], or a *metamorphosis* [Verwandlung], or both.”¹⁹ It is noteworthy that Schlegel understands translation as a “poetic” practice and assigns it to both arts and science.²⁰ Like Heidegger, his reflection casts translation as an appropriative gesture. But rather than adopt this possessive, appropriative model, the *Dictionary of Untranslatables* emphasizes linguistic displacement, where instead of the target language owning the original, it learns to live in a different milieu, a different culture.²¹

Translation, A Relational Nonrelation

What remains an open question when looking at these different views of how languages move into and over each other concerns the prime mover itself; what puts them in motion in the first place. As Apter remarked at the outset with respect to Breillat’s *Brève Traversée* translation – the fact that this couple communicates across languages becomes a kind of cover for what is essentially an *impossible relation*. In the course of our conversation something she called the “relational nonrelation” emerged as an important issue: “seen through the lens of untranslatability, translation is a relational nonrelation. If we follow Jean-Luc Nancy, a relation is a *rapport*, a reportability.”

To get a clearer picture of what this implies, it is worth taking a small detour into Nancy’s reset of Lacan’s infamous proposition: “*il n’y a pas de rapport sexuel*,” “*there is no sexual relationship*” or “*relation*.”²²

To say that there is no relation is then to state what is proper to relation: in order to be, it must not be a third thing between two. Rather, it must open the *between* as such: it must open the *between two* by means of which there are two. But what is between two is not either one of the two: it is the void ...²³

18 Heidegger 2002, p. 6.

19 Like Heidegger, he also refers to the Romans and considers them “the first translators.” Schlegel, Friedrich, “Philosophische Fragmente,” trans. André Lefevre, in Lefevre, *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Amsterdam 1977, p. 61–62, here p. 61. The *Dictionary of Untranslatables* translates “*Verwandlung*” as “*transformation*.” See Auvray-Assayas, Bernier et al. 2014, p. 1150.

20 See Schlegel 1977, p. 61.

21 Auvray-Assayas, Bernier et al. 2014, p. 1150.

22 Lacan’s text is considered by many to be untranslatable and even unreadable French. The cited translation understands itself as a tool. Lacan, Jacques, “L’Étourdit,” trans. Cormack Gallagher, in *THE LETTER: Irish Journal for Lacanian Psychoanalysis*, Issue 41 (Summer 2009), pp. 31–80, here p. 46. See also translator’s note, p. 1. In the translation of Nancy’s text, Lacan’s quote ends with “*relation*.” See Nancy 2013, p. 1.

23 Nancy, Jean-Luc, “The ‘There Is’ of Sexual Relation [L’‘Il y a’ Du Rapport Sexuel],” in *Corpus II: Writings On Sexuality*, trans. Anne O’Byrne, Fordham 2013, pp. 1–22, here p. 8.

The “without-relation of relation” is “its paradoxical reality”²⁴ in the sense that it is not possible for a nonrelation to exist: “the negation of a relation is still a relation.”²⁵ A relation is not substantial, but what happens in the in-between is related to actions and movements that are inherent to “*relation* and *rapport*,” which “come from verbs designating the act of carrying, transporting,”²⁶ – similar to the verb “to translate.”

Nancy’s reading of Lacan’s sentence is more of a gloss than a full revisionist interpretation. But with every approach to “*rapport*” he makes the idea of relation increasingly strange. He not only deconstructs the term but also denaturalizes it, turning it into an untranslatable. This requires and inspires a prismatic reading, which Emily Apter continues with Luce Irigaray:

Apter Rapport is a report, a reporting or a reportability. It means a view from over there that is not over here. Irigaray uses the term “*rapport à*” to parry the force of the transitive and reroute the circuitry of agency (one person acting on or directly addressing another). It is going somewhere around. It is a mode of indirection and it helps us to define the space of the nonrelation and of nonmeaning that is always there as part of an informal communication or process of relating to.

The specter of relational nonrelation leaps out in an interview that the political journalist Andrew Marr conducted with Noam Chomsky in 1996. Marr tries to contradict Chomsky’s skepticism towards journalism. Chomsky alleges that most “trained” journalists fall into the trap of believing that they are part of a crusading profession that stands up to power but Marr fires back: “How can you know that I am self-censoring?” Chomsky responds: “I am sure you believe everything you say but what I am saying is if you believe something different, you would not be sitting where you are sitting.”²⁷

Apter For me this is a beautiful case of a kind of untranslatability that emerges through embodied positionality. (They are sitting very close to each other.) And at the same time, at least for Chomsky, their relation is one of pure nonrelationality and mutual exclusion. It is a relationality that is only defined dialogically and relationally as the irreducible that forms the relation. How can you know what I am saying when the very fact that you are occupying the place you are in precludes being able to understand where I’m coming from. This situation between Chomsky and Marr speaks to the mutual cancellation facts of translation. Not just the voids and impasses that im-

24 Nancy 2013, p. 8.

25 Nancy 2013, p. 6.

26 Nancy 2013, p. 6.

27 BBC, *The Big Idea*, “Noam Chomsky on Propaganda – Interview with Andrew Marr,” February 1996, <https://www.youtube.com/watch?v=GjENnyQupow> (last access: December 2, 2019), TC: 00:11:03.

pede exchange, but the fact of position: such that you cannot know what is on that other side of that language. This dialogue also illustrates how noncommunication is exacerbated by false belief. Within the bounds of intersubjective relation, you can only believe you know, you never actually know. For me, Chomsky's "from where I am sitting" physically embodies the epistemic limit and the spatial articulation of relational voids in subject relations. There is no translational transindividual! There is the absolute singularity of "where I am sitting," which is intractable, untranslatable. Chomsky basically says to Marr that sheer power difference prevails over identity.

Apter has taken the notion of untranslatable difference to heart in her conception of comparative literature. It animates her critique of world literature,²⁸ which in its more recent institutional guises valorizes market-friendly translation and -ready comparison, ignoring the power dynamics of dominant languages and culture industries. A number of questions were raised during our conversation at diffrakt at this point: Which languages and works of literature are considered worth translating? What is considered a "minor" and a "major" language? How does language politics play when the EU claims that "it speaks your language,"²⁹ when it in fact authorizes speaking only in nationally recognized tongues? Why does the United States bill itself as a monolingual country when it is anything but? How do we decolonize English (or Globish)?

Rediscovering Babble through Machines

The question of untranslatability was then extended to digital and machine languages that have become an integral part of political and social structures, hailed not only as facilitators of communication among humans but also between humans and machines. The relations between natural language and machine languages (AI, algorithms, the techniques of deep learning) has, in Emily Apter's view, blurred "the distinctions between natural language and code."³⁰

Apter Substituting an algorithmic baseline for a philological one, machine translation has consequences for how we work in the comparative humanities, how we think about plurilingualism or define language in the philosophy of language: N. Katherine Hayles speaks of our relation to a "cognitive non-conscious" (another term for the "intelligence" of machines). She is referring to problem-solving that is "unthought" in the

28 See Apter 2013.

29 See exhibition announcement *The EU Speaks Your Language*, Brussels, September 19–October 12, 2018, sixtieth anniversary of the entry into force of Regulation 1/1958, which determined the languages to be used by the EU institutions. <https://www.eesc.europa.eu/en/agenda/our-events/events/eu-speaks-your-language> (last access: December 2, 2019).

30 Apter, "Theorizing in Untranslatables," HKW 2019.

human sense. We might say that one way to construe the untranslatable is, similarly as a gathering term for machinic translation that is unthought.

Machine translation also draws attention to the increasing complexity of defining what a unit of translatability is. When digital typeface softens the distinction between alphabetic letter and stroke, pixel, and point, when alphanumeric characters introduce computational units into translational alphabets, how does this transform the field of translation studies?

On the phonetic level, corresponding effects can be observed in the automated transcript of our conversation at *diffrakt*, which was prepared by software based on what is known as natural language processing. When Emily Apter speaks, for example, about Balibar's take on "agency," proper names and non-English titles are interpreted by approximating sounds, turning "Lacan's" or "L'instance de la lettre" into the new word "Flocons" or the phrase "a sale of land stones," while her speech gets reorganized by punctuation that only loosely follows its rhythm:

Flocons famous a sale of land stones to the next quarter of 1957 was in English agency of the letter in his first, translation by Helen Sheridan and then, Bruce pink comes on in 2002 with the instance of the letter and of course all of you with the German nurse thinking and Stomps and the way in which in Spanish aging and ordinances and, positioning yourself in relation to objects and Gaston has all of these.³¹

A convenient reaction to the errors of applications that rely on deep neural networks (like correction tools ["smart composing"] in word processing software, "predictive writing," or machine translation), is to point to their very real limits. These programs are modelled after notions of human intelligence that, according to Apter, produces an anthropocentric fallacy at the heart of machine learning: "it attributes humanoid characteristics to speech ... which in the end makes it impossible to really listen to what the machine is saying."³²

31 The transcript was generated on the Auphonic platform using the Google Cloud Speech API. Since this transcript turned out to be experimental, another transcription was done by an unknown human worker from a transcription service. In the end, most parts had to be retranscribed because of many unclear details and a lack of meaningful punctuation, perhaps also due to the quality of the recording.

32 See also Emily Apter's contribution to Nina Katchadourian's album *Talking Popcorn's Last Words* (track 12), released March 18, 2019, <https://ninakatchadourian.bandcamp.com/album/talking-popcorns-last-words> (last access: December 3, 2019).



Nina Katchadourian, *Talking Popcorn's Last Words*, 2019

Self-immolated popcorn machine, black pedestal with last words in vinyl lettering, painted wood circle, ambient soundtrack in room with track listing and audio player, dimensions variable
Courtesy of the artist, Catharine Clark Gallery, and Pace Gallery

She makes this last observation apropos of artist Nina Katchadourian's *Talking Popcorn* (2001/2008), a sound sculpture that decoded the pops of a popcorn machine into Morse code signals and generated speech from them. When the machine accidentally self-immolated during an exhibition in 2008, the built-in computer preserved the machine's "last words." These were written in alphabetic text on a plinth on which the burned out machine would then be displayed. Katchadourian asked different scholars and writers, among them Emily Apter, to interpret the words. The first phrase on the pedestal reads: "QOCRETETI NEIIHF HEMTLEERA CE SA CFII FAUSE." Apter asks: "FAUSE, shouldn't that be a word?"³³ For her, the artwork is "recovering the space of babble, i.e., language in its pre-edible form, and it allows us to listen to it." *Talking Popcorn's* "last words," moreover, raise further questions regarding the relation between humans and machines, and the place from which we look at them:

Apter What gender is *Talking Popcorn*? Why did it break down? Did it recover after going into rehab because it was built again, what is its relationship with the artist? Are they co-creating something? What kinds of relationality are being staged in this piece? And then there is the larger question about the relationship of the human subject to machine talk, and by extension, to nonsense, gibberish, and gobbledygook.

It is perhaps the gobbledygook that we ought to listen to in order to avoid common pitfalls inherent in the language we use when speaking about computers, entangling vocabulary from very diverse fields, as Apter highlighted during her talk at the HKW:

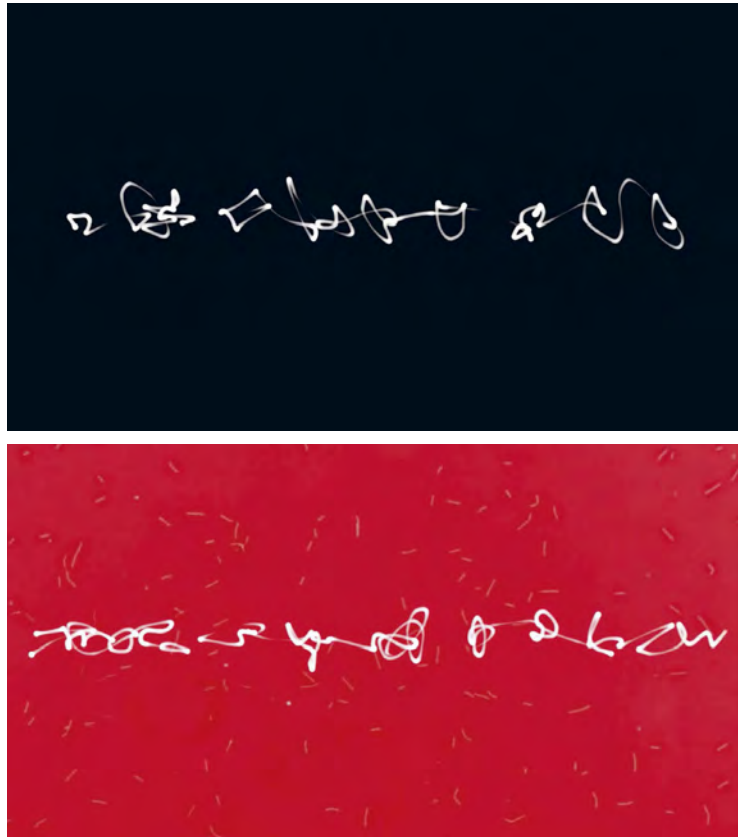
Machine *learning*, artificial *intelligence*, smart technologies, deep neural networks. All these metaphors from Turing to Kurzweil to Dreyfus indicate an indifference to the pathetic fallacy that arises with the assignment of cognitive function to machine processing. ... Machinic intelligence, I'm suggesting, is a translation into the language of human understanding of programming automatized algorithmic work, clustering, outputting, and pattern recognition. The point here is that AI has no other mode of representing how it thinks.³⁴

At the same time, new kinds of machinic expression are co-facilitated by artists working with them. This is also true for the musician composer Tomomi Adachi, who teaches an AI named tomomibot to mimic his style of improvisation in order to become his all-too-human and all-too-machinic co-performer.³⁵

33 Apter 2019. See also the artist's website: <http://www.ninakatchadourian.com/language/translation/talkingpopcorn.php> (last access: December 3, 2019).

34 Apter, "Theorizing in Untranslatables," HKW 2019.

Apter I think what both Katchadourian's and Adachi's work show really well is that language is not something purely abstract or metaphorical. It is material, right? It is raw material, built up through a web of contingencies, labor conditions, modes of relationality, and nonrelation. There is an adage that language is simply a dialect surrounded by an army, defined by the various power structures that organize phonetic values and visual graphemes into something called a language that becomes marked by an ethnos or a sovereign nation. But AI and machine translation denaturalize the social construction of language, putting us back in touch with prelanguage, and making us aware of the distributions of its units according to given power relations.



Jenna Sutela, *nimita cetii*, 2018, video still

- 35 For an audio example see Adachi, Tomomi, Dzialocha, Andreas, and Lussana, Marcello, *Voices from AI in Experimental Improvisation*, Prix Ars Electronica 2019: Honorable Mention, <https://calls.ars.electronica.art/prix2019/prixwinner/33994/> (last access: December 3, 2019).

With Apter, I would like to consider languages co-created by artists and machines as a potential source of untranslatables that confronts us in a new way with the radicality of untranslatability. Different from untranslatables in philosophy, the tomomibot and *Talking Popcorn* do not expose us to that which does not translate in discourse, but to the experience of that exposition: the moment of not understanding, alienation, stuttering, radical uncertainty, and doubt, and this, in turn, is core to doing philosophy. One crucial aspect of that experience is the confrontation with machines speaking in tongues, using vocabulary that we cannot look up in any dictionary. As a new kind of *glossolalia*, machinic speech “preserves only the envelope of semantic intention.”³⁶

Another excellent speaker of such prelanguage is *nimiia cétii*, a neural-network-aided co-creation of the artist Jenna Sutela and the bacterium *bacillus subtilis*. *Nimiia cétii* can be perceived by humans as a typeface that is based on the raw movements of the bacteria and as a voice speaking in tongues of Martian language. The voice is produced by a neural network trained on Sutela’s voice that matches what it sees in the bacteria’s movements with its mimicking of Martian language.³⁷ In this way, Sutela tries to connect with the “non-human condition of machines” (which she considers “aliens of our creation”) as well as with other-than-human forms of life and their intelligences that already live with(in) us, e.g., in the case of microbes that are part of the gut-brain-connection.³⁸ And she shows how the co-created languages of machines and nonhumans contribute to new ways of reflecting on how we relate to language *tout court*.

What all three of these artistic works have in common is that they acknowledge the creative potential of alienating humans from “natural” language. In this case, machines are not merely being used as “perfect others” or to serve human needs of pragmatic translation.³⁹ They do not just confront us with *Unverständlichkeit* – incomprehensibility – but also reveal that languages are subject to culture, to cultures conditioned by humans and nonhumans. In this respect these works hint at the limits of human interpretation and direct

36 As Apter sums up Daniel Heller-Roazen’s definition of glossolalia. See Apter 2013, p. 33.

37 The latter has its source in glossolalia by Hélène Smith, a medium and late nineteenth-century muse of surrealist automatic writing. The information on the artwork given here is based on an exchange with the artist. See also Sutela, Jenna, “Nimia Vibié Log” in Goodman, Steve, Heys, Tobi, and Ikoniadou, Eleni (eds.): *AUDINT – Unsound: Undead*, London, Cambridge, MA 2019, pp. 231–235.

38 Mackinnon-Little, Guy, “In Conversation with Jenna Sutela,” in *Tank Magazine*, Spring 2019, pp. 296–297.

39 One example is thus Google Translate. Speaking from a media-ecological perspective, Bernard Stiegler has remarked that even though it is efficient, it is “destroying languages” since it passes over exceptions and narrows the potential for faults, which are the condition of the “evolution” of language. See *SON[I]A #285*: Bernard Stiegler, April 8, 2019, <https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-285-bernard-stiegler> (last access: December 3, 2019).

us back to that position of singularity – “from where I am sitting” – that defines a phenomenal limit of translatability. Apter’s work suggests untranslatability as one strategy for dealing with that situation. She provides precise angles from which one can look at translational relations, between humans and machines but also with respect to cultural difference and dialectal mediation: regionality, creoles, economies, power structures. We become more attuned to how speakers and listeners find themselves looking for ways to relate to the uttering and stuttering of the tomomibot, the riddles of *Talking Popcorn*’s last words, or nimiia céti’s “glosso-poesy.” At a moment where machine translation has become a nearly seamless act, a kind of GPS tracking system of equivalence, these artistic machine languages seductively dare us to get “re-lost in translation.” They also make aware of human-machine interaction as a very complicated form of relational translation, to which to the known, the partially known, and the unknown contribute. From a hermeneutic point of view, the resulting babble may seem like nonsense. But considered as the raw material of language *en formation*, it murmurs: “Let’s talk.”

Hanna Magauer

**Situierte Formen:
Kunst, Sprache und die Frage
nach ihren Eigenlogiken**

**Situated Forms:
Thoughts on Arts, Language
and their Intrinsic Logics**

Bilder aus Archiven, die übereinandergelegt und ineinander verschoben werden; Textfragmente, die – scheinbar kollidierend – zueinander in Bezug gesetzt werden; Fotos, die malerisch interpretiert werden; Begriffe, die je nach Sprache und Kontext neue Bedeutungen an sich binden; Bilder, die affizieren und agitieren, deren Übertragung ins Künstlerische Konflikte auslöst oder verschleiert, die symbolhaft und plakativ Aussagen treffen, die sich verstricken in diskursive Wirren. Zahlreiche der in diesem Band behandelten und versammelten künstlerischen Werke arbeiten mit Übersetzungen, Übertragungen, kommunikativen Strategien, durch die sie Sozialitäten und Relationalitäten verhandeln. Sie finden und erfinden Formen, mittels derer sie neue Bezüge schaffen oder bestehende aufdecken.

Solchen Bezüglichkeiten zum Trotz wurde die Form in kunstwissenschaftlichen Debatten häufig als ein dem Politischen entgegengesetztes Element behandelt: Auf der einen Seite wurden durch Formen geschaffene Relationen wie Bild- oder Stilzitate oft kunstimmanent diskutiert, als einer

anderen Logik gehorchend und damit scheinbar unabhängig von ihrem sozialen Kontext. Auf der anderen Seite stand eine solche Formanalyse und Stilkritik häufig unter dem Verdacht, von dringlicheren politischen Fragen der Kunst abzulenken – Vorwürfe, die etwa in Abgrenzung zu den selbstbezüglichen Formalismen des Modernismus geäußert wurden. Nach wie vor besteht die Gefahr, dass sich in Formdebatten (oder in Forderungen nach einem stärkeren Fokus auf formale Kriterien) immer wieder hegemoniale Qualitätserwartungen, Ausschlüsse und Elitismen einschleichen, die durch die Orientierung an einem wie auch immer gearteten Kanon reproduziert werden. Gerade in kunsthistorischen Analysen relationaler, ortsspezifischer, aktivistischer oder aktivistischer Werke, die politische Problematiken in den Vordergrund stellen, gilt laut Kunsthistorikerin Ina Blom insofern tendenziell, dass eine „Betrachtung des visuellen Stils und der Form weitgehend von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die soziale Verortung von Kunst verdrängt“ worden sei.¹

Was in dieser argumentativen Opposition zwischen Sozialität und Form überblendet wird, ist die einfache Feststellung, dass jede (künstlerische) Artikulation von Inhalten an Formen gebunden ist. „[W]e know that content cannot be without form“, schreiben Mieke Bal und Michelle Williams Gamaker zum Begriff künstlerischer und szenografischer Figuration, „for it needs form to articulate it, and articulation is more than solving a puzzle. It is more like *bricolage*: making in the act of articulating.“² Formen als Artikulationen künstlerischer Praxis, oder auch als „entschiedene“ Setzungen, wie Mirjam Schaub dies in ihrem Beitrag bezeichnet, sind ebenso wenig willkürlich wie von sozialen und relationalen Handlungen abgekoppelt. Was bedeutet es also für ‚Formensprachen‘, wenn man sie im Spannungsfeld zwischen Kunst, Wissen und sozialen Handlungen liest? Und wie ließe sich das Verhältnis von künstlerischen Formen und Wissenspolitiken verstehen?

Diese Fragen werden an verschiedenen Stellen im vorliegenden Band ganz unterschiedlich beantwortet. Zahlreichen Beiträgen gemeinsam ist das Verständnis, dass künstlerische

1 Blom, Ina: „Stil als Ort. Eine Neudefinition der Frage nach Kunst und Sozialität“, in: Gludovatz, Karin et al. (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010, S. 165–180, hier: S. 165; ausführlicher dazu dies.: *On the Style Site*, Berlin 2007.

2 Bal, Mieke / Williams Gamaker, Michelle: „Scenography of Death. Figuration, focalization and finding out“, in: *Performance Research*, Bd. 18, Nr. 3, 2013, S. 179–186, hier: S. 179.

Formen dialogisch verfasst sind; und dass den ästhetischen Mitteln, mit denen die Komplexität der Verhältnisse zum Sprechen gebracht werden, zugleich Eigenlogiken innewohnen, die sich gegen ein völliges Aufgehen im Kontext sperren. In der Verbindung dieser beiden Annahmen ist das ‚Eigenleben‘ der Kunst sozusagen als relationales begriffen. Sozialität und politische Inhalte sind kein der Kunst Äußeres, sondern bilden ein Prinzip der Verknüpfung, das häufig Perspektiven der Rezeption und Produktion verschränkt, sich in spezifischen Fällen unterschiedlich gestaltet, dabei mehr oder weniger stark an die Oberfläche tritt, aber immer da ist. Künstlerische Arbeiten ließen sich so vielleicht als Haraway'sche *material-semiotic nodes*³, als Knotenpunkte verstehen, in denen sich Bezüge verdichten, Konstellationen manifestieren und in einem bestimmten Moment, in einer bestimmten ästhetischen Setzung sichtbar und lesbar werden. Für ein solches relationales Kunstverständnis zu plädieren, bedeutet aber auch, dass die Künste und ihre Formfindungen in ihrer Situiertheit in bestimmte historische Kontexte, bestimmte diskursive (Selbst-)Verortungen, bestimmte Zentrismen und Machtverhältnisse und in ein bestimmtes lokales Umfeld eingebunden sind, in denen sie gelesen werden müssen, auf die sie reagieren und die sie mitbestimmen. Auch künstlerische Aneignungen, wie sie in diesem Band z. B. bei Brigitte Weingart, Maurício Liesen oder in dem Gespräch zwischen Ghassan Salhab und Michaela Ott zur Sprache kommen, oder die Anlehnung an bekannte Ikonografien, wie Beatriz Colomina sie am Beispiel eines bildlich-performativen *staging* von Yoko Ono und John Lennon erwähnt, sind in diesem Sinne Mittel, um Beziehungen aufzubauen. Ob dies nun Beziehungen der Allianz, der Kritik, der ambivalenten Faszination sind – in jedem Fall führen sie zu impliziten oder expliziten Verortungen in einem gemeinsamen Referenzkosmos.

Zu guter Letzt muss ein solches Kunstverständnis aber auch die Sprache mit einbeziehen, mit der Forschende über künstlerische Arbeiten sprechen. Mit ihr gehen sie ebenfalls Verhältnisse ein, eignen sich schreibend Inhalte

3 Haraway, Donna: „Situating Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599, hier: S. 595. Haraway spricht an dieser Stelle insbesondere von den Körpern von Wissensproduzent_innen als „material-semiotic generative nodes“, deren Grenzen sich erst durch soziale Interaktion materialisieren würden; der Begriff des *material-semiotic node* oder *knot* zieht sich jedoch durch ihr gesamtes Schreiben und wird von ihr auf verschiedene Prozesse und Konzepte angewandt.

an, übersetzen sie notgedrungen, spiegeln gegebenenfalls visuelle, skulpturale, tänzerische Formen in sprachlichen Stilentscheidungen, finden Strategien der Vermittlung. Verstrickungen von Form und Inhalt reichen notwendigerweise in unsere *eigenen* Anwendungen z. B. von disziplinären Formkonventionen hinein. In diesem Band ist mehrfach Thema, wie man sich im Schreiben und Sprechen akademisch bis poetisch annähern kann, sich kritisch oder assoziativ, weiterdenkend oder analysierend auf künstlerische Arbeiten einlassen kann – etwa bei Amy Lien und Enzo Camacho, Annika Haas und Emily Apter, in den Gesprächen zwischen Nora Sternfeld und Bini Adamczak sowie zwischen Maximilian Haas und den Tänzer_innen und Choreograph_innen Jeremy Wade, Alice Chauchat, Jared Gradinger und Angela Schubot. Explizit oder implizit wird dort ausgehandelt, wie sich etwa entlang künstlerischer Praktiken schreiben lässt: vielleicht im Sinne eines *speaking nearby*,⁴ wie die Regisseurin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha ihren Versuch eines nicht-aneignenden filmdokumentarischen Sprechens bezeichnet; oder als Analyse der Bedingungen, Einbindungen, Allianzen und Kontakte, die sich in den Formen ausdrücken. Auf Basis des gemeinsamen Referenzkosmos lassen sich andere Positionen kritisch herausfordern, ebenso wie sich schreibend Solidaritäten schaffen, Verschollenes ausgraben, *counter-histories* und Gegen-Genealogien erzählen lassen. Nimmt man die Spezifik jeder einzelnen relationalen Konstellation ernst, wird es damit verunmöglicht, irgendeine Form von *how to* als Anleitung für das Schreiben über Kunst zu verfassen. Das Betonen von Verstricktheiten kann nur ein Ausgangspunkt sein, darf aber eben nicht zum allgemeingültigen Argument erhoben werden, in dem Offenheit und Dialogizität zu Selbstzwecken werden oder das Aufweichen von Hierarchien rein sprachlich lösbar erscheint.

Wer spricht also wie mit wem innerhalb von welchen institutionellen, redaktionellen, regionalen, disziplinären, historischen Kontexten? Wenn sowohl die Künste als auch das Schreiben über/mit Kunst relational verstanden werden, gerät das Verhältnis beider in den Blick. Wenn Formfragen

4 *Reassemblage*, Regie: Trinh T. Minh-ha, USA 1982. Im Rahmen der Vorlesungsreihe *Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens* (WS 2017/18, UdK Berlin) war Trinh T. Minh-ha am 4./5. Dezember 2017 für einen Workshop und einen Vortrag zu Gast am Graduiertenkolleg, und auch hierdurch ist ihre Idee des *speaking nearby* in die Diskussionen zur Konzeption der Jahrestagung eingeflossen, aus der dieser Band entstanden ist.

als Ausdruck spezifischer Konstellationen der Verstricktheit verstanden werden, lassen sich daraus Wissenspolitiken kritisieren und neu entwickeln.

Archival images are superimposed over or blurred into each other; fragments of texts are put in relation or mutual collision; photos are re-interpreted as paintings; terms and notions are put into new contexts and languages, thereby gaining new meanings; images produce affects and agitations; they trigger or veil conflicts when transferred into the artistic realm; they symbolically or boldly formulate arguments; they are entangled in a discursive turmoil. – Many of the art works discussed and assembled in this volume work with processes of translation and transmission, with communication strategies, through which they negotiate social reality and its relations. They find and invent forms, either to create new connections or to uncover existing ones.

In spite of such connectivities of form, art theoretical debates have often treated formal questions as an element opposed to politics. On the one hand, relations created through forms (such as visual or stylistic quotations) have often been discussed via a predominantly art-immanent lens, as something obeying a different logic, outside of social context. On the other hand, formal analysis and stylistic criticism have often been suspected of diverting attention from more pressing political issues of art – reproaches expressed, for example, in opposition to the self-referential formalisms of modernism. Even now, debates about form (or demands for a stronger focus on formal criteria) are often rightly accused of depending on hegemonic expectations of quality, of reproducing exclusions and cultural elitism by way of their orientation on a certain canon. According to art historian Ina Blom, there is a tendency in art historical analyses of relational, site-specific, actionist, or activist works – analyses of such works that put a strong emphasis on the political – to brush aside questions of form. “[A] focus on intervention in social reality – an art of actions and events – replaced a preoccupation with visual style and shape, the politics of social sites *replaced the language of forms*.⁵

What gets lost in this argumentative opposition between sociality and form is the simple statement that any (artistic) articulation of content is tied to forms. Addressing the notion of artistic and scenographic figuration, Mieke Bal and

5 Ina Blom, *On the Style Site*, Berlin 2007, p. 11, emphasis mine.

Michelle Williams Gamaker write: “[W]e know that content cannot be without form, for it needs form to articulate it, and articulation is more than solving a puzzle. It is more like *bricolage*: making in the act of articulating.”⁶ Forms as articulations of artistic practice, or as “determined” or “decisive” statements (as Mirjam Schaub calls it in her contribution to this volume), are neither arbitrary nor unhitched from social and relational actions. Hence what does it mean for “languages of form” to be read in the field of tension between art, knowledge, and social activity? And how can we understand the relationship between artistic forms and the politics of knowledge?

These questions are answered differently at various points in this volume. What many of these contributions share is an understanding of artistic forms as dialogue. However, they also share an understanding that the aesthetic means that express the complexity of circumstances still possess an intrinsic logic that is not completely aligned with its social context. Connecting these two assumptions, one might say art leads a “life of its own” that needs to be thought of as relational. In this view, sociality and political content would not be external to art: they would form a principle of interconnection that takes different forms in different cases, often interweaving perspectives of reception and production. This principle of interconnection is brought to the surface more, or less, openly, while always being present. Artistic works could thus perhaps be understood as what Donna Haraway calls “material-semiotic nodes”⁷ in which references are condensed, and in which constellations become manifest and become readable or visible in a specific moment or a specific aesthetic setting.

Pleading for such a relational understanding of art also means recognizing that the arts and their formal aspects are always situated: they are bound to specific historical contexts, specific discursive (self)placements, specific centrisms

6 Bal, Mieke and Williams Gamaker, Michelle, “Scenography of Death: Figuration, Focalization and Finding Out,” in *Performance Research*, vol. 18, no. 3, 2013, pp. 179–186, here p. 179.

7 Haraway, Donna, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” in *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575–599, here p. 595. Here, Haraway speaks about the bodies of knowledge producers as “material-semiotic generative nodes,” whose “boundaries materialize in social interaction.” The expression of “material-semiotic nodes” or “knots,” however, is present throughout her writing and used for very different processes and concepts.

and power relations, and specific local environments in which they need to be read, to which they react and contribute. In this sense, artistic appropriations can be read as a means of establishing relations – as they are read in this volume in the contributions of Brigitte Weingart and Maurício Liesen, in the conversation between Ghassan Salhab and Michaela Ott, or in Beatriz Colomina's reading of an iconic performative staging of Yoko Ono and John Lennon that references well-known iconographies. Whether these references and appropriations form relations of alliance, critique, or ambivalent fascination: in any case, they have the effect of implicitly or explicitly situating these art works within a specific common realm of reference.

Ultimately, understanding art relationally means including the language, too, with which researchers talk and write about art works. Via language, we again form relations when we inevitably appropriate and translate content; we find strategies of mediation; we might decide to mirror visual, sculptural, performative forms in our linguistic style. Entanglements of form and content necessarily reach into our *own* use of, say, disciplinary language conventions. A recurring question in this volume is how one can, in writing and speaking, approach artistic work academically or poetically, critically or by association, analytically or by continuing its trail of thought: in the contributions by Amy Lien and Enzo Camacho or by Annika Haas and Emily Apter, for instance. Or in the conversations between Nora Sternfeld and Bini Adamczak or between Maximilian Haas and the dancers/choreographers Jeremy Wade, Alice Chauchat, and Jared Gradinger and Angela Schubot. These texts negotiate explicitly or implicitly how one can write alongside artistic practices, perhaps in the sense of a “speaking nearby,”⁸ as the director and theorist Trinh T. Minh-ha calls her attempt at a nonappropriating language of documentary film; or in the sense of analyses of conditions, attachments, alliances, and contacts that are molded into the respective artistic forms.

8 *Reassemblage* (directed by Trinh T. Minh-ha, USA 1982). On the occasion of the lecture series *Decolonizing Arts: Aesthetic Practices of Learning and Unlearning* (winter semester 2017/2018, UdK Berlin), Trinh T. Minh-ha held a workshop and a lecture in our graduate research group on December 4–5, 2017. This also contributed to the influence of her concept of “speaking nearby” on our discussions during the planning of the annual conference that was the foundation for this publication.

On the basis of a common realm of reference, one can critically challenge other positions, or one can create solidarities through writing; one can dig up what has been lost, tell counterhistories or countergenealogies. If one takes seriously the specificity of each single relational constellation, it ultimately becomes impossible to write any sort of how-to guide on writing about art. For emphasizing entanglements can only be a starting point. It should not be elevated to a universally valid argument in which openness and dialogue become a self-purpose, or in which the dissolution of hierarchies becomes something achievable through language alone.

Who, then, is talking to whom in which specific institutional, editorial, regional, disciplinary, or historical contexts? When both the arts and writing about/with art are understood relationally, it becomes hard to overlook the interconnectedness between the two. When questions of form are thereby understood as expression of specific constellations of entanglement, a politics of knowledge can be critiqued and redefined.

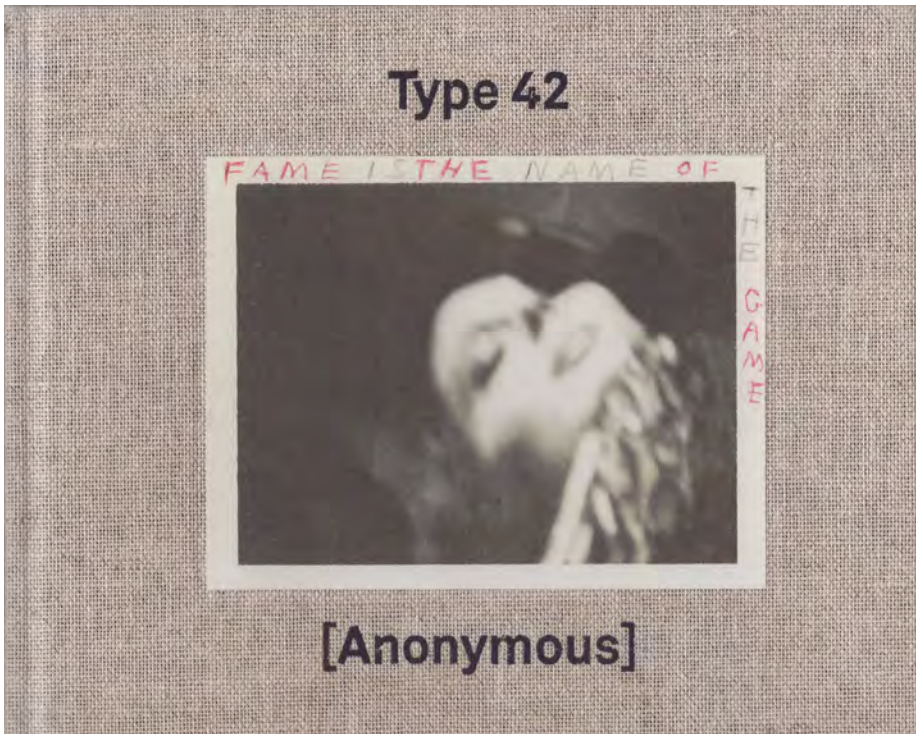
Brigitte Weingart „Fame Is the Name of the Game“: Aneignung und *celebrity culture*

I. Beziehungstypen

How to relate zur Frage „How to relate“? In dem Fall, den dieser Text dokumentiert, hat sich der Bezug zur Fragestellung über eine weitere Relation hergestellt: Mit dem Thema bot sich mir die Gelegenheit, zwei Beziehungstypen, mit denen ich mich schon länger beschäftige, ihrerseits hinsichtlich ihres Verhältnisses zueinander in den Blick zu nehmen: zum einen Kultur- und Medientechniken der Aneignung, also *copy cultures*, zum anderen Medienkulturen der Berühmtheit, *celebrity cultures* (deren Untersuchung wiederum aus meinen Studien zur Genealogie und Medienästhetik der Faszination hervorgegangen ist).¹ Entsprechend geht es in den folgenden Überlegungen

1 Siehe etwa Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard / Weingart, Brigitte (Hg.): *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln 2004; Weingart, Brigitte: „That Screen Magnetism: Warhol's Glamour“, in: *October*, Nr. 132, Frühjahr 2010, S. 33–70; dies.: „Star Studies“, in: *Handbuch Filmtheorie*, hg. von Bernhard Groß u. Thomas Morsch, Wiesbaden 2017 [online 22 S., Print i. E.] sowie den von mir gemeinsam mit Peter Rehberg herausgegebenen Schwerpunkt „Celebrity Cultures“ der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 16, Nr. 1, 2016.

um die Frage nach dem epistemischen Potenzial von Medienpraktiken der Aneignung, speziell um das implizite Wissen über Star- und Celebrity-Kulturen, das hier am Werk ist. Der Fokus liegt dabei auf Praktiken der Remediation,² d.h. auf solchen Aneignungen vorgefundener Artefakte, die einen Medienwechsel ins Spiel bringen. Sie können insofern als performative Analysen von Celebrity gelten, als sie ihr Wissen mit je medienspezifischen Mitteln zur Geltung bringen – weshalb es sich hier nicht zuletzt um Formen nicht-diskursiven Wissens handelt, wie sie etwa in der künstlerischen Forschung geltend gemacht werden.



Type 42 [Anonymous]. „Fame Is the Name of the Game“, hg. von Nicole Delmes und Susanne Zander, Köln 2015 (Buchcover)

Dabei kommt mir ein Projekt zur Hilfe, das mir besonders symptomatisch erscheint für gewisse Analogien zwischen künstlerischen Verfahren der Aneignung, wie sie seit den 1960er Jahren in der Pop Art und dann programmatisch vor allem in der Appropriation Art praktiziert wurden, und den Versuchen der Inbesitznahme von Celebrities, die sich in Fanpraktiken

2 Siehe hierzu vor allem Seier, Andrea: *Remediation. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster 2007, im kritischen Rekurs auf die einschlägige Einführung des Begriffs durch Bolter, Jay David / Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Boston 1998.

niederschlagen. Die Bezeichnung als ‚Projekt‘ gilt hier dem Umstand, dass sich diese Bezeichnung unter neoliberalen Bedingungen bereichsübergreifend für Kunst-, Forschungs-, Liebhaber- und Businessstätigkeiten usw., bezahlt oder unbezahlt, durchgesetzt hat. Und bei dem Projekt, das unter dem Titel *Type 42 – „Fame Is the Name of the Game“* 2015 in Buchform dokumentiert wurde, ist eben nicht feststellbar, ob man es mit der künstlerischen Arbeit eines ‚Profis‘ zu tun hat oder mit einer Amateur-Produktion.³ Bei dem Konvolut von rund 950 handbeschrifteten Polaroid-Fotografien, von denen 120 in besagtes Buch aufgenommen wurden, handelt es sich um einen Fund, ein anonymes Archiv, das 2012 in New York ausgerechnet einem Künstler (und überdies einem nicht als solchen ausgebildeten Maler mit einem Interesse für sogenannte Outsider Art) in die Hände fiel – ein glücklicher Umstand, den der Kunstkritiker Jerry Saltz mit einem „Halleluja“ kommentierte.⁴ Dank Jason Brinkerhoffs Engagement für das Projekt⁵ waren die Fotografien unter anderem im New Yorker alternativen Kunstraum White Columns und 2014 in Berlin bei Delmes & Zander zu sehen, einer auf Outsider Art spezialisierten Galerie, in deren Besitz sie übergegangen sind.⁶ „Type 42“ ist also kein Künstlername, sondern die Bezeichnung des verwendeten Polaroid-Filmformats, die natürlich ein sicher willkommenes Assoziationsfeld aufruft (ein ‚Typus‘ zwischen Serialität und Besonderheit, menschlicher und mechanischer Agency etc.). Indem für die Buchpublikation mit Cindy Sherman ausgerechnet eine der bekanntesten Vertreterinnen der Appropriation Art ein Vorwort beigetragen hat, wurde die anonyme Urheberschaft durch einen großen Namen supplementiert – eine Aneignung des Projekts durch die Kunstwelt, die – apropos „how to relate“ – etwas von der Adoption eines Findelkinds hat.⁷

3 *Type 42 [Anonymous]*. „Fame Is the Name of the Game“, hg. von Nicole Delmes u. Susanne Zander, Köln 2015.

4 Saltz, Jerry: „See 9 Eerie, Erotic Polaroids of Hollywood Stars“, in: *New York Magazine – The Cut*, 13.1.2015, https://www.thecut.com/2015/01/see-9-eerie-erotic-polaroids-of-hollywood-stars.html#_ga=2.28149941.844983821.1562851402-1468179522.1553617904 (17.08.2019).

5 Siehe dazu „Type 42 by Anonymous – Jeffrey Ladd in conversation with Jason Brinkerhoff about this amazing archive“, in: Delmes & Zander OUTRAGEOUS-blog, 10.2.2015, <http://galerie-zander.blogspot.de/2015/02/type-42-by-anonymous-jeffrey-ladd-in.html> (17.08.2019).

6 Der Galerie Delmes & Zander gilt mein ganz herzlicher Dank für die freundliche Kooperationsbereitschaft und die Möglichkeit, das gesamte Archiv, von dem ja nur ein Bruchteil in die Publikation aufgenommen wurde, einzusehen. Darüber hinaus danke ich Susanne Zander für ein instruktives Gespräch und Lisa Arndt für die Bereitstellung der Bildvorlagen sowie die Abdruckgenehmigung.

7 Dies bestätigt anekdotisch eine Szene beim Kauf des Buchs in der Kölner Buchhandlung Walther König, in deren Verlag das Buch publiziert wurde und wo man nicht wusste, in welchem Regal nach dem laut Computer vorhandenen Buch am besten zu suchen sei: unter „Type 42“? Ein Mitarbeiter empfahl das Cindy-Sherman-Regal, weil diese ja das Vorwort geschrieben habe, und alternativ die Sektion „Art brut“.

Die Gründe für diese Wahlverwandtschaft leuchten unmittelbar ein, wenn man bedenkt, dass sich Shermans Werk einer performativen Analyse von Frauenbildern verschrieben hat, die sich historische wie vor allem massenmedial verbreitete Stereotypen zu eigen macht, um sie durch abweichende Nachahmung dezidiert als Rollen, als kulturelle Konstrukte in den Blick zu rücken. So zitieren ihre *Untitled Filmstills* (1977–80) keine bestimmten Filme, erzeugen aber dennoch einen Wiedererkennungseffekt, weil einem die Frauenrollen ‚unheimlich bekannt‘ vorkommen.⁸



Cindy Sherman: *Untitled Film Still #54*, 1980, Silbergelatineprint, 17,3 x 24 cm

Um Aneignungen von massenmedial zirkulierenden Frauenbildern handelt es sich auch bei dem Projekt *Type 42*, das dokumentiert, dass hier jemand sehr viel Zeit und Filmmaterial darauf verwendet hat, weibliche Stars vom Fernsehbildschirm abzufotografieren. Und dies, darauf lassen die Fernsehsendetermine der zitierten Filme schließen, mutmaßlich „zwischen 1969 und 1972“ (bzw. 1973),⁹ also als die Videotechnologie für Home-Recording noch nicht einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stand.¹⁰ Bei einem

8 Sherman, Cindy: *The Complete Untitled Film Stills*, hg. von Peter Galassi, New York 2003.

9 „[Z]wischen 1969 und 1972“ lautet die Information auf der Website der Galerie Delmes & Zander, https://delmes-zander.de/artist.php?lang=&a=type_42 (17.08.2019). – Allerdings wurde z. B. die TV-Serie *The Starlost*, die mehrfach abfotografiert wurde, 1973 erstausgestrahlt (wie im Filmverzeichnis des Buchs auf S. 140 auch vermerkt wird).

10 Sherman spekuliert allerdings, dass einige der Polaroids im Kino aufgenommen wurden, da manche Filme erst Jahre später im Fernsehen zu sehen waren. Vgl. Cindy Sherman, „Type 42“, in: *Type 42* [Anonymous] 2015, S. 5–10, hier S. 6f. – Das wirft die Frage auf, ob die Aufnahmen vieler der Farbfilme und -serien aufgrund der technischen Eigenschaften des Polaroidfilms Type 42 schwarzweiß sind oder ob es auch die Fernsehbilder waren. In den USA um 1970 waren Farbfernseher noch nicht flächendeckend verbreitet, die meisten Sender strahlten noch mehr als die Hälfte der Sendungen in Schwarz-Weiß aus.

Großteil handelt es sich um Close-ups von Frauen, vor allem Schauspielerinnen aller Bekanntheitsligen und Altersklassen – von Golden Hollywood-Stars wie Esther Williams oder Jane Wyman über zeitgenössische internationale Berühmtheiten wie Elizabeth Taylor und Brigitte Bardot bis hin zu B-Movie-Aktiricen und TV-Personalities, von denen es einige wenige in die Buchauswahl geschafft haben. Zu den laut Sherman „many women of color“¹¹ zählen etwa Denise Nicholas und die Blaxploitation-Legende Pam Grier, die im Buch nicht vertreten ist – wohl aber, da sich auch Sängerinnen unter den Fotografierten befinden, Tina Turner. Die deutschsprachige Divenwelt ist durch Elke Sommer, Hildegard Knef und Senta Berger im Buch proportional etwas besser vertreten als im Gesamtarchiv, wobei die Publikation auszeichnet, dass neben der repräsentativen Bandbreite der Berühmtheiten auch die unterschiedlichen Varianten der Gesichtsaufnahmen (diverse Mimiken und Affektausdrücke; mit und ohne Fernsehkasch; mehr oder weniger nebulös) berücksichtigt wurden.



Fotografien aus dem Archiv *Type 42 (Anonymous)* der Galerie Delmes & Zander, Köln, 1960er/1970er Jahre, Mischtechnik auf Polaroid, 8,3 x 10,8 cm

11 Sherman 2015, S. 8.



GINA LOLLOBRIGIDA



PAM GRIER

Im Buch folgt auf die alphabetisch angeordnete Serie der handschriftlich, aber in Druck- und Großbuchstaben mit rotem Kugelschreiber namentlich ausgewiesenen „Actresses“ eine mit „Films“ betitelte Auswahl von Polaroids, die mit dem Film- oder Serientitel versehen wurden – mit der kleinen, feinen Auffälligkeit, dass dabei abwechselnd ein Wort mit rotem, eins mit schwarzem Kugelschreiber notiert wurde. Titel wie *Invasion of the Star Creatures* oder *Frankenstein's Bloody Terror* verdeutlichen, dass hier Science Fiction und B-Movies vorherrschen; in der Buchfassung ist z. B. *Star Trek* gut vertreten, und auch das einzige Bild von einem Mann in der Sammlung hat sich hier eingeschlichen: Sean Connery als James Bond in *Thunderball*, mit Helm und Jetpack.¹²

FRANKENSTEIN'S BLOODY



TERROR

STAR TREK



¹² Angesichts der vielen Titel, die das Wort „Star“ (wie in *The Starlost*, *Star Trek*, *Invasion of the Star Creatures*) hier doppeldeutig erscheinen lassen, oder auch des reflexiven Potenzials eines Titels wie *Fame Is the Name of the Game* stellt sich der Eindruck ein, dass dieser Effekt schon in der Sammlung angelegt ist. Zumindest lässt er sich nicht allein auf die Auswahl für das Buch zurückführen, weil auch das Gesamtkonvolut auffällig viele solcher Titel aufweist.

Wenn nun die Motivwahl nahelegt, dass vor dem Fernseher und hinter der Sofortbild-Kamera ein Mann am Werk war, so scheint das Detail, dass auf 31 der Fotos zusätzlich die Maße der abgelichteten Frauen notiert wurden (darunter etwa mehrfach Sophia Loren, Ursula Andress, Jane Fonda, Raquel Welch und Edy Williams), dies zu bestätigen – womit natürlich auch die sinistre Seite der Obsession, die hier dokumentiert wird, ins Spiel kommt. Denn mit dem Anhalten des Bilderflusses, das durch das ‚Abgreifen‘ eines ephemeren Moments und dessen Materialisierung in der Polaroid-Aufnahme erzielt wird, erlangt der Fotograf oder die Fotografin eine Form von Kontrolle über die mitunter auch affektiv deutlich ‚bewegten‘ Darstellerinnen, die durchaus Züge einer Mortifizierung trägt (von deren Verstummung im nicht-auditiven Medium ganz abgesehen). Mit dem Notieren der Maße weitet sich dieser Zugriff über die im Bild festgehaltene Mimik und Gestik hinaus in gewisser Weise (imaginär) auf den Körper der Frauen aus. Demgegenüber gibt Sherman in ihrem Vorwort zu bedenken: „[...] but perhaps this was a woman trying to understand her role models – something i can relate to.“¹³



Be that as it may, so oder so (um typische Formulierungen aufzugreifen, in denen die Spekulationen in meinen Gesprächen über diese Arbeiten häufig ihren vorläufigen Abschluss finden): Die anonyme Urheberschaft macht ex negativo darauf aufmerksam, wie sehr gesicherte Kenntnisse über die Gender-Identität, aber auch über den Status als Kunst- oder Amateur-Projekt den Umgang mit Aneignungspraktiken steuern – oder, wie ich mit Blick auf meine eigenen Rezeptionsprobleme im Fall von *Type 42* gerne einräumen möchte („how to relate?“), auch erleichtern. So versuche ich zwar in meinen Lehrveranstaltungen den Studierenden zu vermitteln, dass die auktoriale Intention nur einen, wenn auch in bestimmten Äußerungssituationen privilegierten Kontext unter anderen für die Interpretation eines Werks darstellt und keineswegs das letzte Wort und dass Zeichen nun einmal kennzeichnet, dass sie unabhängig von ihren Autor_innen ‚übrig‘ bleiben.¹⁴ Doch der

berüchtigte und hier vermutlich auch buchstäbliche ‚Tod des Autors‘ trägt im Fall von *Type 42* dazu bei, dass seine Hinterlassenschaft uns geradezu mit der Rätselhaftigkeit einer Hieroglyphenschrift konfrontiert. „[T]here are no conclusions I can make other than the mystery they [these pictures] provided me“, konzediert Cindy Sherman am Ende ihres kurzen Vorworts und kann es dabei belassen.¹⁵ Zu ergänzen wäre, dass genau diese mysteriöse Aura des Projekts mit der gespenstischen Verunheimlichung der Star-Erscheinungen, die die Fotografien betreiben, nur zu gut korrespondiert bzw. diese zusätzlich steigert: Nicht genug, dass die Spurensuche mit Bezug auf die Urheberschaft ins Leere läuft – auch in ihrer medienästhetischen Erscheinungsweise erinnern die Bilder an die „fugitive images“ der Gespensterfotografie, wie sie in der Okkultismus-Welle um 1900 florierte.¹⁶ Womöglich ist es gerade dieser Effekt einer mehrfachen ‚Entzogenheit‘, der dazu beiträgt, dass es dem Projekt gelingt, jene Rätselhaftigkeit, die im Diskurs über die Faszination von Stars und Celebrities traditionell als *je ne sais quoi*, gewisses Etwas oder auch *It-Effect* beschworen wird,¹⁷ als solche zu inszenieren.



Wenn der ‚Tod des Autors‘ hier also, positiv gewendet, tatsächlich einen riesigen Interpretationsspielraum eröffnet und – auch mit Blick auf die offensichtlichen Gender-Fragen, die das Projekt aufwirft – die konkreten medialen Praktiken der Aneignung in den Vordergrund rückt, so bleibt dabei die Frage

13 Sherman 2015, S. 5.

14 „Was wäre ein Zeichen (marque), das man nicht zitieren könnte? Und dessen Ursprung nicht unterwegs verlorengehen könnte?“ Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291–314, hier: S. 304.

15 Sherman 2015, S. 10.

16 Gunning, Tom: „Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theatre, Trick Films, and Photography’s Uncanny“, in: Petro, Patrice (Hg.): *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington 1995, S. 42–71.

17 Vgl. Roach, Joseph: *It*, Anne Arbor 2007.

nach dem Kunst-Status dennoch im Spiel bzw. *game*. Denn obwohl die Hinterlassenschaft nicht explizit an den Kunstbetrieb adressiert wurde (Stichwort Outsider Art), erfolgt mit der Aneignung durch ebendiesen eine Art sekundärer Institutionalisierung, die in diesem Fall wiederum den Kontext der Appropriation Art aufruft – weshalb dies auch die erste der Perspektiven ist, die hier eingenommen wird, um ausgehend von der grundsätzlichen Bedeutungsoffenheit des *Type-42*-Projekts über die Rezeptionsreflexe nachzudenken, die unseren Umgang mit künstlerischen Verfahren der Aneignung prägen.

II. Appropriation

Obwohl die *Type-42*-Sammlung offensichtlich aus Praktiken der Aneignung hervorgegangen ist, kann in Shermans Vorwort das Wort „appropriation“ auch deshalb ebenso unerwähnt bleiben wie die dazugehörige „art“, weil sich dank ihrer Autorschaft dieser Bezug gleichsam von selbst versteht. Seit den 1980er Jahren hat sich die Bezeichnung Appropriation Art für Arbeiten etabliert, die auf der Aneignung vorgefundener Bilder, ob aus dem kunsthistorischen Kanon oder aus den Massenmedien und der Konsumkultur, basieren – wie zuvor bereits Teile der Pop Art (à la Andy Warhol oder Roy Lichtenstein), wobei die Appropriation Art überdies eine Vorliebe für das ‚direktere‘ Zitat mittels Fotografie oder Video-Aufzeichnung kennzeichnet.¹⁸ Gerade in ihren Anfängen hat man der Appropriation Art oft geradezu reflexhaft ihre *criticality*, also ein kritisches Potenzial, zugutegehalten¹⁹ – sei es als Institutionskritik in der Nachfolge Marcel Duchamps, dessen Ready-mades vorführten, dass es die Aufnahme ins Museum ist, der einem Artefakt erst den Status als Kunst verleiht; sei es als Zurückweisung des Mythos einer Originalität, die sich dem Genius aus sich selbst schöpfender, vorzugsweise männlicher Künstlerheroen verdankt (etwa in den ‚Nachfotografien‘ von Sherrie Levine). Daran gekoppelt ist der Anspruch auf Repräsentations- und Medienkritik, würden doch durch Verfahren der Aneignung die Prozesse der Bedeutungserzeugung in der visuellen Kultur als solche zum Vorschein gebracht. In diesem Sinne hat Douglas Crimp den Titel *Pictures* der von ihm 1977 im New Yorker Artists Space kuratierten Ausstellung (mit Arbeiten unter anderem von Jack Goldstein, Sherrie Levine und Robert Longo) kommentiert, die als Take-off der Appropriation Art gilt: „[W]e are not in search of origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture.“²⁰

18 Das gilt nicht für alle unter diesem Etikett subsumierten Künstler_innen – man denke etwa an die Appropriation Art avant la lettre der Künstlerin Elaine Sturtevant, die sich um eine möglichst genaue Nachahmung der malerischen Verfahren der von ihr kopierten Gemälde bemühte.

19 Siehe dazu kritisch Graw, Isabelle: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 48f.

20 Crimp, Douglas: „Pictures“, in: *October*, Nr. 8, Frühjahr 1979, S. 75–88, hier: S. 87.

Für einen solchen Bildungsgang geben die *Type-42*-Fotografien natürlich ein Musterbeispiel ab, weisen sie diesbezüglich außer zu den Arbeiten der *Pictures Generation* doch auch Parallelen zu künstlerischen Projekten der 1960er Jahre auf, die populäre Bildvorlagen mit der systematischen Verdopplung bzw. Parodie medialer Verfahren der *celebrity culture* einem spezifischen Pop-Blick unterziehen (man denke außer an Warhols Siebdrucke von Popkultur-Ikonen an die *Screen Tests* [1964–66] oder an Ferdinand Kriwets dreibändiges Bildlexikon *Stars* [1971]). Wenn jedoch im Fall von *Type 42* die deutlich fetischistischen Züge die Zuschreibung eines kritischen Anliegens, vorsichtig gesagt: verkomplizieren, so gab es auch mit Blick auf die Werke der *Pictures Generation* gute Gründe, von der Festlegung auf *criticality* Abstand zu nehmen – stellvertretend seien nur die Arbeiten von Richard Prince erwähnt, etwa die Mitte der 1970er Jahre begonnene Serie *Girlfriends* mit Fotos von Biker Girls oder seine Aneignung eines Nacktfotos der 10-jährigen Brooke Shields in der Arbeit *Spiritual America* (1983). Die urheberrechtlichen Probleme, für die Prince' Werke regelmäßig sorgen, kann man vielleicht noch als erfolgreiche Originalitätskritik verbuchen. Aber die offenkundige Faszination von den Gegenständen führt dazu, dass er sich auch den Vorwurf einer Komplizenschaft mit den sexistischen Blickregimen gefallen lassen musste, die er zitiert.²¹

Auch in der *Appropriation Art* hat man es also zumindest mit einer Ambivalenz von *criticality* und Faszination zu tun, einem Spannungsverhältnis, das sich letztlich nur im Einzelfall konkret bestimmen lässt. Oder wie die Kunstkritikerin Isabelle Graw ihre Auseinandersetzung mit den Verfahren der *Appropriation Art* resümiert: „Bei aller Unterschiedlichkeit der verschiedenen Aneignungspraktiken kann jedoch die allgemeine Beobachtung gemacht werden, dass noch der distanzierteste, rivalisierendste Zugriff gewöhnlich in eine Faszinationsbeziehung eingelassen ist.“²²

III. Faszination, Fantum

Der Befund, dass künstlerische Verfahren der Aneignung mehr oder weniger unbewusst von einer „Faszinationsbeziehung“ zeugen, bringt mich dazu, die Perspektive zu wechseln und nach der epistemischen Produktivität einer *als solchen eingestandenen* Faszination zu fragen: Faszination ist schließlich nicht nur der *Modus Operandi* der Starkultur, sondern auch der Zustand, auf den Fans sich vorzugsweise berufen, wenn sie über die Gründe für ihre Aneignungspraktiken Auskunft geben. Nicht zufällig stammt der Begriff der

21 Vgl. den anlässlich der Aneignungen von Instagram-Posts durch Prince verfassten Rückblick von Iseman, Courtney: „richard prince's misogynistic track record“, in: *i-D*, 3.6.2015, https://i-d.vice.com/en_uk/article/mbe9bb/richard-prince39s-misogynistic-track-record-uk-translation (17.08.2019).

22 Graw 2003, S. 50; an dieser Stelle plädiert Graw auch für eine materialorientierte Kasuistik: „Mit was für einem Typus der Aneignung man es jeweils zu tun hat, lässt sich nur am konkreten Beispiel entscheiden und muss im Material selbst veranschaulicht werden.“

Faszination aus dem Bereich der Magie – wie viele der Konzepte, auf die nicht nur jenseits der Wissenschaft rekurriert wird, um die irrationale Dimension der modernen Starverehrung zu erfassen (z. B. Kult, Idolatrie, Ikone oder Glamour). Auch in den Celebrity Studies wird der moderne Starkult häufig als Religionsersatz unter säkularen Bedingungen interpretiert;²³ visuell wurde diese Dimension in den Star-Ikonen Andy Warhols auf den Punkt gebracht, etwa mit der demonstrativen Anspielung auf die Ikonenmalerei in seinem *Marilyn Diptych* (1962).

Mit Faszination, vom lateinischen *fascinare* für ‚verhexen‘ oder ‚verblenden‘ abgeleitet, war bis zur Aufklärung jene Form von rätselhafter *actio in distans*, also Fernwirkung gemeint, wie sie dem bösen, aber auch dem liebenden Blick zugeschrieben wurde. Dessen Wirkung versuchte man sich traditionell zu erklären, indem man den Blickkontakt als veritable Kontagion, als Ansteckung – durch *spiritus* oder andere quasi-materielle Ausströmungen – konzeptualisierte.²⁴ Es sind (1.) diese affektiven Effekte des Sehens und Gesehenwerdens, aber auch (2.) die eigentümliche Berührung auf Distanz, die für das Verhältnis von Star und Fan zu veranschlagen und die dem Faszinationsbegriff genealogisch eingeschrieben sind, auch wenn seine gegenwärtige Bedeutung im Sinne einer ‚unerklärlichen Anziehung‘ diese Dimension eher verharmlost.



ROMY SCHNEIDER



CHRISTINE KAUFMANN

In den *Type-42*-Fotografien ist nun unschwer ein „Muster der Faszination“ zu erkennen, um die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey zu zitieren, das dem weiblichen Star die Konnotation von „to-be-looked-at-ness“, von „Zum-Anschauen-Sein“ verleiht (in dem von Mulvey beschriebenen

23 Siehe etwa Rojek, Chris: „Celebrity and Religion“, in: Marshall, P. David (Hg.): *The Celebrity Culture Reader*, New York/London 2006, S. 389–417 sowie bereits Morin, Edgar: *Les Stars*, Paris 1972 [zuerst Paris 1957].

24 Siehe dazu ausführlich Weingart, Brigitte: „Faszinieren“, in: Christians, Heiko / Bickenbach, Matthias / Wegmann, Nikolaus (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Köln u. a. 2015, S. 209–224.

Blickregime des narrativen Spielfilms Hollywood'scher Prägung: für einen männlichen Betrachter).²⁵ Überhaupt scheinen hier eine Reihe der Ingredienzien dieses Blickregimes gegeben: die voyeuristische Position des_der Fotografierenden; das Anhalten des televisionären Bilderflusses mittels fotografischer Fixierung, mit dem in der Rezeption ein Effekt erzeugt wird, der analog ist zu der Handlungsstockung in den „Momenten erotischer Kontemplation“, wie ihn Mulvey der Präsenz der Frau im „gängigen Kinofilm“ zuschreibt.²⁶ Mit dem Abfotografieren des Objekts von Schaulust als Fetisch wird gleichzeitig ein sekundärer Fetisch hervorgebracht, also ein Partialobjekt, das idealerweise über den Mangel an Habbarkeit des Ganzen wenn nicht hinwegtäuscht, so doch -tröstet.²⁷

Mit der Remedialisierung der Film- bzw. Fernsehbilder geht im *Type-42*-Projekt also eine Materialisierung des Fetischobjekts einher, für die nicht nur das Medium der Fotografie, sondern insbesondere die Polaroid-Technik aus mehreren Gründen prädestiniert ist: Gerade in ihrer analogen Variante kennzeichnet die Fotografie, dass die Abbilder, die sie herstellt, eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand unterhalten; „der Referent bleibt haften“, wie Roland Barthes formuliert.²⁸ Als Spur einer Berührung durch Licht scheint das fotografische Bild eine vergleichbare Verbindung zu seinem Gegenstand zu unterhalten, wie sie die vormoderne Geschichte der Faszination dem Blickkontakt zugeschrieben hat. Die Polaroid-Aufnahme eignet sich nun umso mehr als Medium der ‚Kontaktaufnahme‘, als das Bild mitsamt Objekt gleichsam direkt zuhanden ist, weil kein Umweg über ein Entwicklungslabor genommen werden muss.²⁹

Dieser Intimisierung des Verhältnisses zum Star als öffentlicher Kunstfigur geht im *Type-42*-Projekt natürlich dessen Einzug in den privaten Raum durch das Fernsehen voraus. Diesen hat man seitens der Kommunikationswissenschaft schon in den 1950er Jahren mitverantwortlich gemacht für die Entstehung „parasozialer Beziehungen“, also für medial vermittelte Beziehungsverhältnisse zwischen Stars und Fans, die viele Merkmale der *face-to-face*-Kommunikation teilen, aber ohne persönlichen Kontakt ablaufen.³⁰ Auf diesen eigentümlichen Beziehungstypus bezieht sich auch Richard Schickels treffende Bezeichnung von Stars und Celebrities als „intimate

25 Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“ [zuerst 1975], in: Peters, Kathrin / Seier, Andrea (Hg.): *Gender & Medien-Reader*, Berlin 2016, S. 45–60, hier S. 45 und 52.

26 Mulvey 2016, S. 52.

27 Zum hier ausgeklammerten psychoanalytischen Überbau dieser Begehrenslogik – Stichwort: Phallusersatz, der die Kastrationsangst in Schach hält – siehe Mulvey 2016, S. 54–56.

28 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985 [zuerst Paris 1980], S. 14.

29 Kein Zufall, dass Polaroid gerne für pornografische Aufnahmen verwendet wurde; vgl. Bonanos, Christopher: *Instant: The Story of Polaroid*, New York 2012, S. 71–75.

30 Horton, Donald / Wohl, R. Richard: „Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance“, in: *Psychiatry*, Bd. 19, Nr. 3, 1956, S. 215–229.

strangers“.³¹ Die Polaroid-Aneignung erweist sich vor diesem Hintergrund als Steigerungsform der Intimisierung: Sie arbeitet nicht nur der Verflüchtigung, sondern auch der ja noch immer öffentlichen Zirkulation der Fernsehbilder entgegen. Gleichzeitig wird die Aneignung zusätzlich besiegelt, indem die erbeuteten Bilder durch die handschriftliche Hinzufügung der Namen mit einer persönlichen Note versehen werden.

Die Aktivitäten des *Type-42*-Fotografen oder der Fotografin weisen damit durchaus strukturelle Analogien zu gängigen Medienpraktiken der Aneignung von Fans auf, die darauf ausgerichtet sind, die konstitutive Entzogenheit der bewunderten Persönlichkeit – Stichwort: Star/„Stern“ – durch die Aneignung von Partialobjekten zu kompensieren, und im Idealfall von solchen, die im Kontakt mit dem Star standen: Autogramme, Schweißtücher, Haarlocken und andere Reliquien. Zielen solche Annäherungsversuche, wie der Soziologe Edgar Morin festgestellt hat, auf „die fetischistische, mentale, mystische Aneignung, Angleichung und ‚Verschlingung‘ [*dévoration*]“³² des Stars ab, so hat man es hier gleichzeitig mit „Übertragungsmagie“ zu tun, d. h. mit der Vorstellung, dass Dinge, die einmal in Berührung standen, weiterhin aufeinander einwirken, also gleichsam miteinander ‚verbandelt‘ bleiben;³³ sie stünden demnach also in einem gleichsam indexikalischen Verhältnis, wie es bereits für die Beziehung der Fotografie zu ihrem Referenten festgestellt wurde. Überdies fühlte ich mich vom Projekt *Type 42* an die leider noch wenig erforschte Popkulturtechnik des Starschnitts erinnert, wie sie seit 1959 durch die Jugendzeitschrift *Bravo* in Umlauf gebracht wurde. Indem man sich hier nämlich sein lebensgroßes Kultbild aus den wöchentlich erscheinenden Puzzleteilen, die ausgeschnitten und zusammengeklebt werden mussten, selbst zusammensetzte (und das Gesicht kam grundsätzlich erst ganz am Ende), hat sich die Sammel- und Bastelaktivität in den sukzessiven Prozess der Verkörperung regelrecht eingeschrieben – umso enger die Verbindung zum „intimate stranger“ (Schickel), der nun in den eigenen vier Wänden beheimatet war.

Bravo-Starschnitt 76: Kim Wilde, erschienen in den Ausgaben 10–14/1982



31 Schickel, Richard: *Intimate Strangers. The Culture of Celebrity*, New York 1985.

32 Morin 1972, S. 87, Übers. B. W.

IV. Faszination, Forschung

Trotz aller erwähnten Analogien zu Fanpraktiken der Aneignung fällt jedoch auf, dass im Fall von *Type 42* die Sammelleidenschaft bzw. Serienproduktion (950 Polaroids!) nicht auf einen einzigen Star ausgerichtet ist. Und auch wenn Akririe und Fantum durchaus kompatibel sind, rücken die quasi-encyklopädische Systematik, mit der dieses Projekt betrieben wurde, die konzeptuelle Beschränkung auf ein einziges Format und eben die serielle Anlage der Motivwahl es tendenziell eher in die Nähe künstlerischer Forschung.

Ein erneuter Seiten- oder Perspektivwechsel soll deshalb noch einmal der Frage nach dem epistemischen und nicht zuletzt kritischen Potenzial medialer Praktiken der Aneignung gelten, das mit solchen Dispositionen wie Faszination und Fetischismus so schwer vereinbar zu sein scheint. Diesbezüglich ist für das Projekt *Type 42* zunächst erneut zu betonen, dass man es so überdeutlich mit Bildern von Bildern von Bildern zu tun hat (mit Polaroids von Fernsehbildern, die zum großen Teil wiederum aus Kinofilmen stammen), dass die Remedialisierung jeden Anspruch auf Transparenz zurückweist und die mediale Vermittlung, die „structures of signification“ (Crimp) mittels Verfremdung tatsächlich in den Vordergrund rückt. Das hat den Effekt, dass man als Rezipient_in womöglich die Bilder als Bilder fetischisieren kann, aber sicher nicht ganz umstandslos die gezeigten Frauen/-körper.

In diesem Zusammenhang ist Cindy Shermans Feststellung in ihrem Vorwort aufschlussreich, bei den *Type-42*-Fotografien handele es sich um „an exhaustive study of what it is to be a woman – as if the photographer was seeking the essence of woman – so carefully capturing faces close up“³⁴ (was im Übrigen suggeriert, dass die ‚Essenz der Frau‘ eben doch ihre „to-be-looked-at-ness“ ist ...). Allerdings scheint das Ergebnis dieser Suche einer Essentialisierung von Weiblichkeit nun gerade entgegenzuarbeiten: Denn neben dem durch den Medienwechsel bedingten Verfremdungseffekt, der ‚die Frau‘ nicht nur als Bild in den Blick rückt, sondern auch als gespenstisches Un-Wesen jenseits von Fixierbarkeit erscheinen lässt, ist es die serielle Anlage des Projekts, die ‚Frau-Sein‘ als ziemlich kleinen gemeinsamen Nenner ausstellt: Über die Wiederholung des ewigen Weiblichkeitsmotivs triumphiert die Abweichung. Genau in dieser Denaturalisierung von Gender, der Perspektivierung als Konstrukt, das seinen Natürlichkeitsanspruch aus einer Wiederholung bezieht, die ihr vermeintliches Original erst hervorbringt, weist das Projekt Parallelen zu Shermans Arbeit am Bild der Frau bzw. am Topos der Frau als Bild auf. Für deren Auslegung wurde in der Kunstwissenschaft nicht zufällig immer wieder auf die Gender-Theorie Judith Butlers rekurriert, die gerade der Gender-Parodie, der abweichenden Reinszenierung

33 Frazer, James George: *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker* [Langfassung zuerst 1890], Reinbek b. Hamburg 2004, S. 15–18 und S. 53f.

34 Sherman 2015, S. 4f.



DORIS DAY



BORIS DAY

von Geschlechterrollen, ein subversives Potenzial zutraut.³⁵ Mitunter wirken die abgebildeten Figuren nicht nur aufgrund der medialen Beschaffenheit als Bildzitat, sondern wegen der ausgewählten Gesten und Kostümierungen auf genau jene Art und Weise „in Führungszeichen“ gesetzt, die man der traditionell mit homosexuellen Subkulturen assoziierten Camp-Attitüde zugeschrieben hat: „Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a ‚lamp‘; not a woman, but a ‚woman.“³⁶ Wenn diese denaturalisierende Perspektive Butler zufolge auch für die ‚Zitathaftigkeit‘ von Geschlechterrollen zu veranschlagen ist, so ist erst recht vorstellbar, dass die Studie „of what it is to be a woman“, wie Sherman schreibt, z. B. von einem ‚Mann‘ mit einer Vorliebe für Drag-Performances oder einer Person mit einem Transgender-Begehren angefertigt wurde.³⁷

Für den Befund, dass Faszination als Movens medialer Aneignung nicht notwendig in Affirmation mündet und dass sich die Ambivalenz von Faszination und Kritik gerade mit Blick auf die Medienkulturen der Berühmtheit womöglich als besonders produktiv, weil gegenstandsadäquat erweist, ließen sich in der Pop und Appropriation Art zahlreiche Beispiele anführen. Exemplarisch sei hier nur Dara Birbaums 1978 entstandene Videoarbeit *Technology/Transformation: Wonder Woman* erwähnt, weil sie direkt zu den Schnittstellen von

35 Zum konstitutiven Zusammenhang von Gender-Performance und Remediatisierung siehe Seier 2007. – Allerdings eignet sich Sherman in den *Untitled Film Stills* im Unterschied zu *Type 42* weder personalisierte Star-Images noch konkrete Bildvorlagen an, sondern (Stereo-) ‚Typen‘. Überdies scheint sie – darauf hat im Anschluss an Arthur Danto wiederum Isabelle Graw hingewiesen (vgl. Graw 2003, S. 69) – ihr Posieren durchaus zu genießen; das Reenactment geht offenbar mit einer Form von Agency einher. Demgegenüber erweist sich die Arretierung der im televisionären Flow zirkulierenden Frauenbilder im *Type-42*-Projekt, wie oben beschrieben, eher als Geste der Kontrolle.

36 Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“ [1964], in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, London/New York 2009, S. 275–292, hier: S. 280.

37 Auch wenn es sich dabei um eine Vermutung handelt, die in Reaktion auf die *Type-42*-Fotografien mir gegenüber mehrfach formuliert wurde, geht es mir hier nicht darum, die Spekulationen über die Arbeit und ihre_n Urheber_in voranzutreiben, sondern die impliziten Bedingungen solcher Zuschreibungen zu reflektieren.



Dara Birnbaum: *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978, U-matic, Farbe, 05:41, Still

künstlerischen Verfahren und Fankultur zurückführt. Der rund 6-minütige Clip besteht mehr als zur Hälfte aus teils geloopten Sequenzen der Fernsehserie *Wonder Woman*, die zwischen 1975 und 1979 in den USA zu sehen war, wobei insbesondere der berühmte *spin* der Protagonistin die Montage auch akustisch dominiert: nämlich die magische Verwandlung der gewöhnlichen Büroangestellten Diana in die außerordentliche Superheldin Wonder Woman im Zuge einer Drehung um ihre eigene Achse.

Die Rezeptionsgeschichte der transmedial zirkulierenden Comic-Figur Wonder Woman kennzeichnet, dass sie einerseits als feministische Ikone angeeignet, andererseits ihre Darstellung als Fetisch (mit Bondage-Fantasien und allen Schikanen) vehement kritisiert wurde. Birnbaums Einsatz ist Selbstauskünften zufolge ein dezidiert kritischer; im zweiten Teil des Clips ist entsprechend zum poppigigen *Wonder-Woman*-Soundtrack dessen Transkription zu lesen, die die unterstellte Sexualisierung der Figur im Klartext ausbuchstabiert: „I AM WONDER / WONDER WOMAN [...] SHOW YOU ALL THE POWERS / THAT I POSSESS/ AND OO-OU-U-UU-UUU-UUUU [...] SHAKE THY WONDER MAKER“ usw. Eigenen Auskünften zufolge hat Birnbaum – noch vor der Einführung der Homevideo-Technologie – versucht, die Zitatverfahren der Appropriation Art medienkritisch auf das Fernsehen anzuwenden: „I wanted to use the medium on itself“.³⁸ Es spricht nicht gegen Birnbaums Clip, dass der unter anderem an Mulveys Essay geschulte Versuch der Entzauberung, des *talking back to the media*, zumindest aus heutiger Perspektive auch ‚nach hinten losgegangen‘ ist – was nicht allein auf die Neubewertung von Sexyness im Post-Feminismus zurückzuführen ist,³⁹ sondern auch auf den originären Pop-Appeal von Birnbaums Projekt, an dem der Soundtrack seinen Anteil hat. Symptomatischerweise taucht der Clip

38 Birnbaum, Dara: *Rough Edits: Popular Image Video, Works 1977–80*, hg. von Benjamin H. D. Buchloh, Halifax 1987, S. 12.

39 Vgl. Demos, T.J.: *Dara Birnbaum: Technology/Transformation: Wonder Woman*, London 2012, S. 2.

heutzutage auf YouTube im Kontext von *Wonder-Woman-Fanvideos* auf, deren tendenzielle Ununterscheidbarkeit von Birnbaums Projekt⁴⁰ sich auch der Tatsache verdankt, dass es gerade der ikonische Moment des *spin* ist, der hier jeweils in Serie montiert wird.

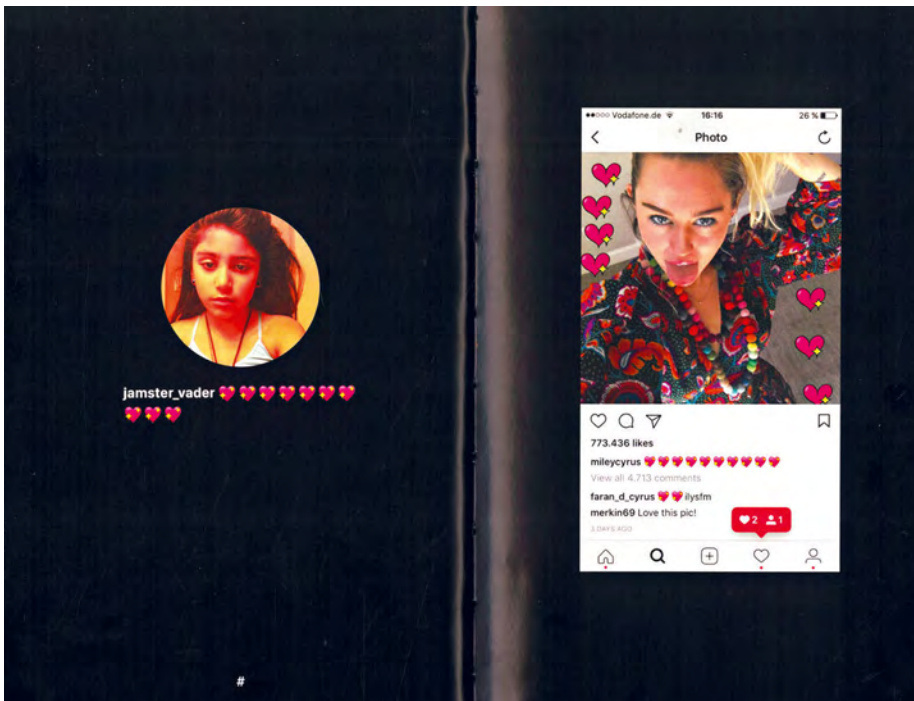
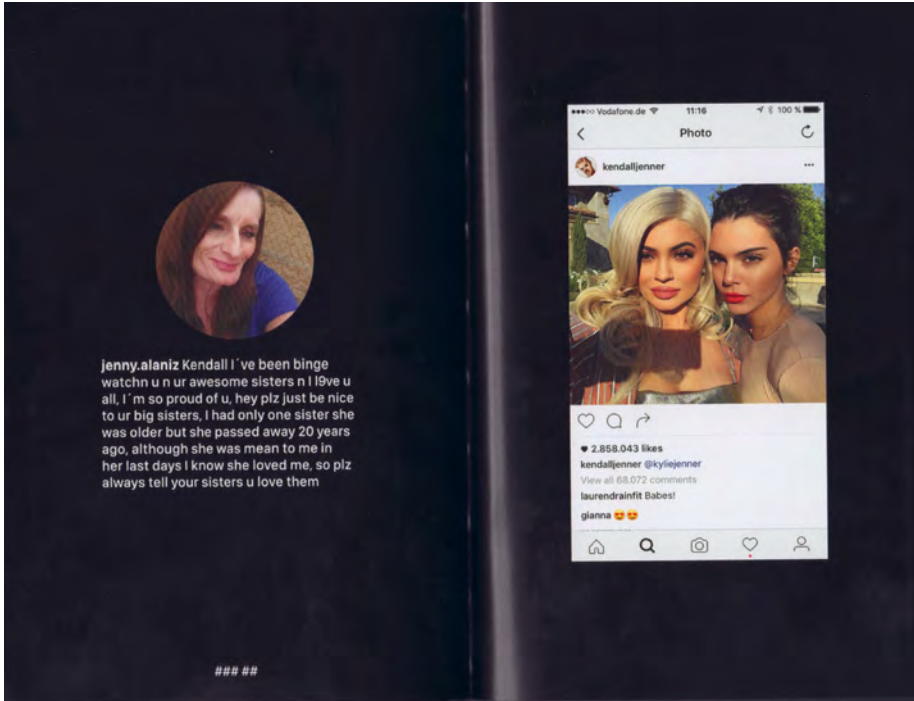
V. Aneignung, Enteignung

Mit dem Format des Fanvideos sind diese Ausführungen in einem medienhistorischen Stadium angelangt, angesichts dessen ein analoges Polaroid-Projekt über eine inzwischen tendenziell verblichene Starkultur notwendig recht nostalgisch wirken muss – ist *fame* doch inzwischen der Name eines *game*, das sich vor allem auf digitalen Plattformen abspielt (und in dem als Medium der fetischistischen Aneignung an die Stelle des Polaroids günstigstenfalls das gemeinsame Selfie mit dem Objekt der Bewunderung tritt). Den medialen Verfahren der Aneignung von *celebrity culture*, die in *Type 42* zur Anwendung kommen, ist jedoch zugutezuhalten, dass sie mit Blick auf die spezifische Logik und Medialität der Fan-Star-Beziehung durchaus als vorausschauend gelten können. So stellen die Partizipationsmöglichkeiten der Digitalkultur und insbesondere der sozialen Medien zwar in Aussicht, dass sich der ‚Kontakt‘ zu Celebrities nicht mehr als einseitige Angelegenheit erweisen muss, weil die Celebrity antworten könnte – was aber bei Mega-Stars wie etwa Miley Cyrus nur so ausnahmsweise passiert, dass es gerade so ausreicht, um die Hoffnung aufrecht- und die Fan-Base bei der Stange zu halten. Auf die quasi-religiöse Dimension dieser asymmetrischen Beziehung spielt entsprechend z. B. das Künstlerbuch *Relics* von Chris Drange an,⁴¹ das ausgewählte Instagram-Posts weiblicher Celebrities mit einzelnen Profilbildern ihrer weiblichen Fans zitiert – in offensichtlich kulturkritischer Absicht: Denn wenn das „Frauenbild“, das hier illustriert wird „im Spannungsfeld zwischen antiquierter Männervorstellung und moderner weiblicher Selbstbestimmung“ situiert sein soll,⁴² so ist doch fraglich, warum bereits durch die Auswahl fast ausschließlich junger Frauen für ein gängiges Gender-Stereotyp optiert wurde (wohingegen sich mit der einzigen Ausnahme – Kendall-Jenner-Fan „jenny.alaniz“ – die Verhältnisse sofort auf interessante Weise verkomplizieren).

40 Dies hat Herbert Schwaab in seinem Vortrag „Compulsive Repetition. Exploring the Ordinary in Popular Television on YouTube and in Dara Birnbaum’s Video Art from the 1970s“ auf der Kölner Tagung „Expanded Television“ am 15. Januar 2016 überzeugend demonstriert. Mit Blick auf andere Arbeiten Birnbaums hat Craig Owens festgestellt: „She focuses on the *ambivalence* of our relationship to the media: we are simultaneously seduced and alienated by them, fascinated and at the same time critical of our fascination – even when our critical attitude functions only as an alibi.“ Owens, Craig: „Phantasmagoria of the Media“, in: *Art in America*, Jg. 70, Nr. 5, Mai 1982, S. 98–99, hier: S. 99.

41 Drange, Chris: *Relics*, Berlin 2017 (Publikation anlässlich der Absolvent_innenausstellung der HFBK/Hochschule für bildende Künste Hamburg). Vielen Dank an Jan Harms, der mich auf dieses Projekt aufmerksam gemacht hat.

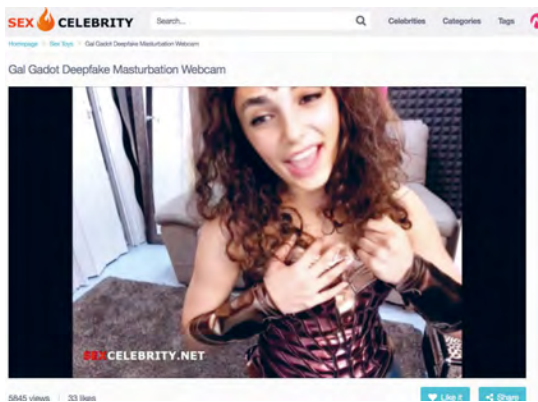
42 Drange 2017, o. S.



Aus: Chris Drange: *Relics*, Berlin 2017, o. S.

Die Asymmetrie der Beziehung zwischen Fan bzw. Follower und Star wird durch die Feedback- und Interaktionsmöglichkeiten der digitalen Plattformen nicht beseitigt, sondern nach wie vor durch mediale Platzhalter, inklusive leerer Versprechungen, supplementiert – eine Entzogenheit des begehrten Objekts, die in der gespenstischen, noch von der Flüchtigkeit des Fernsehmediums zeugenden Erscheinungsweise der *Type-42*-Fotografien eine ästhetische Zuspitzung findet. Im Einklang mit den Befunden der Star Studies führt diese Verflüchtigung vor Augen, dass Stars und ihre Körper für die Öffentlichkeit nur in Form von Medientexten zu haben sind (und dies natürlich auch und erst recht, wenn diese – Stichwort Homestory, Klatsch, intime Einblicke – den Zugriff auf die ‚Privatperson‘ in Aussicht stellen).⁴³ Hält also gerade das Scheitern der Inbesitznahme die Bild- und Textproduktion in Gang, so bringen die Verfahren der Remediation von Star-Images die Tatsache zum Vorschein, dass mit dieser gesteigerten Bildproduktion und ihrer vom Referenten losgelösten Verbreitung natürlich auch eine Form von *Enteignung* einhergeht, die mitunter drastische Dimensionen annehmen kann.

Wie bereits die Polaroid-Technologie mit dem Anspruch auf eine Demokratisierung der Fotografie vermarktet wurde, hat die digitale Zirkulation von Bildern (inklusive Bewegtbildern) und der dazugehörigen Bearbeitungssoftware eine Konjunktur von Do-It-Yourself-Produktionen befördert. Entsprechend manifestieren sich die Fan-, aber auch Hater-Praktiken der Aneignung mit Bezug auf Celebrities in Form unzähliger Internet-Memes und Gifs, deren virale Verbreitung sich der Kontrolle durch Publicity Departments etwa in der Tradition des Hollywood-Starsystems weitestgehend entzieht. Zur Selbstregulierung seitens der Medienkonzerne hat allerdings 2017 eine Steigerungsform solcher Verfahren der Bildaneignung geführt, mit der die eingangs erwähnte sinistre Seite des *Type-42*-Projekts auf eigentümliche Weise korrespondiert: Gemeint sind sogenannte DeepFakes, d. h. gefälschte Celebrity-Pornovideos, die durch den Austausch von Gesichtern erstellt werden.



DeepFake von Gal Gadot, Hauptdarstellerin der *Wonder-Woman*-Neuverfilmung von 2017, von der Website „sexcelebrity.net“

43 Vgl. immer noch Dyer, Richard: *Stars*, London 1998 [zuerst London 1979]; ders.: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London/New York 2004 [zuerst New York 1986].

Auch weil die dazu eingesetzte Deep-Learning-Technologie Hunderte von Fotos eines Gesichts benötigt, um den Face-Swap zu modellieren, liegt es nahe, dass ihr Personen des öffentlichen Lebens mit einer starken Digitalpräsenz zum Opfer fallen. Und wenn hier durch Remediatisierung mitunter auch eine Verfremdung erzeugt wird – etwa in den witzig gemeinten Kombinationen, in denen dann z. B. Angela Merkel das Gesicht von Donald Trump verpasst wird –, zielen DeepFakes zumal in der pornografischen Variante natürlich in erster Linie auf eine authentische Wirkung ab und nicht auf das Ausstellen von Künstlichkeit. Von der Plattform Reddit, wo die „sex tapes“ mit Gal Gadot, Taylor Swift und anderen Celebrities, die ein User unter diesem Namen veröffentlichte, 80.000 Subscriber erreichten, wurden die Clips zwar verbannt. Dafür florieren die „Celebrity DeepFake Porn Videos“ aber inzwischen auf eigenen Plattformen – und zwar keineswegs im Darknet, sondern mittels gängiger Suchmaschine auffindbar.

Die Enteignung des Star-Images, die in diesen Auswüchsen künstlicher Intelligenz und allzu menschlicher Triebbefriedigung zur Geltung kommt, kann man natürlich als Konsequenz des Celebrity-Status sehen, der ja niemandem aufgezungen wird. (Diese eher zynische Perspektive ist der amerikanischen Gesetzgebung, in der das Recht von Personen des öffentlichen Lebens auf ihr Bild nicht besonders groß geschrieben wird, tendenziell eingeschrieben.) Gerade vor dem Hintergrund der zunehmenden Ausweitung des Sichtbarkeitsimperativs im Netz auf alle möglichen gesellschaftlichen Bereiche kann aber die *celebrity culture*, als Kultur des Sehens und Gesehenwerdens, auch als Avantgarde dessen gelten, was ‚uns allen‘ blüht. Auch dies gehört zu dem Wissen, das in den Praktiken faszinierter Remediatisierung von Star-Images, wie sie das Projekt *Type 42* dokumentiert, bereits in nuce angelegt ist – wie dieser Annäherungsversuch zeigen sollte, dessen eigenes Schlingern zwischen Faszination und kritischer Distanzierung durchaus programmatisch zu verstehen ist. Denn wenn sich mediale Praktiken der Aneignung mit Blick auf den Beziehungstyp, dem sich das Projekt verdankt, als ambivalente Angelegenheit erweisen, verkompliziert dies auch die Art und Weise, wie man sich als Rezipient_in dazu ins Verhältnis setzt („how to relate“). Darin ist nun das *Type-42*-Projekt kein Einzel-, sondern vor allem ein vielsagender Fall, wirft doch hier, wie sich gezeigt hat, das je angeeignete Material auf mehreren Ebenen die Frage nach der Agency derer auf, die an den jeweiligen Beziehungstypen beteiligt sind (Fotografierte und Fotograf_in, Rezipient_innen, der Kunstbetrieb, die *celebrity culture* ...). Dass Aneignungsverhältnisse notwendig von Verfügbarkeits- und damit von mehr oder weniger latenten Machtansprüchen geprägt sind, mag wenig brisant erscheinen, wenn es um einen anonymen, toten Urheber oder eine Urheberin einerseits und ohnehin öffentlich zirkulierende Star-Images andererseits geht. Gleichzeitig verdeutlicht jedoch die Situierung des Projekts im historischen Kontext von Medienkulturen der Berühmtheit nicht nur, inwiefern hier unterschiedliche Formate und Technologien – vom Polaroid über YouTube-Fanvideos bis zu DeepFakes – auf

das gleiche Begehren nach dem Zugriff auf den Celebrity-Körper antworten. Darüber hinaus zeigt sich aus dieser Perspektive, dass mit der medientechnologisch bedingten Zitierfähigkeit von (hier: Körper-)Bildern grundsätzlich ein Moment von Enteignung einhergeht und in dieser Hinsicht Aneignungsbeziehungen auch dann nicht per se als ‚unschuldig‘ gelten können, wenn sie sich einer Faszination verdanken. Es gibt also gute Gründe dafür, dass die Spielregeln nicht nur des *game* namens *fame*, sondern von medialen Aneignungspraktiken generell nicht allein durch technologische Machbarkeit diktiert werden, sondern Gegenstand gesellschaftlicher Aushandlungen sind, bei denen man es (wie gegenwärtig etwa in der Debatte über das weite Feld der *cultural appropriation*) jeweils mit sehr spezifischen Gemengelage zu tun hat.

Beatriz Colomina

The 24/7 Bed: Privacy and Publicity in the Age of Social Media

How do we relate today when countless *new* technologies seem to structure every interaction? And what role does architecture play? What is the architecture of ubiquitous connectivity?

Private and public have become completely blurred. We can no longer think of distinct spaces for work, play, domesticity, and rest. We are living in a 24/7 culture. Networked electronic technologies have removed any limit to what can be done in bed. Millions of dispersed beds are taking over from concentrated office buildings. The boudoir is defeating the tower. This text explores the role of the bed as the epicenter of labor, postlabor, and love in the age of social media.

When John Lennon and Yoko Ono married secretly in Gibraltar on March 20, 1969, the ceremony lasted only three minutes. But these minutes, so elaborately protected, were in fact the end of privacy. The couple promptly invited a global audience into their honeymoon bed, a weeklong Bed-In for Peace held from March 25 to 31 in room 902 of the Amsterdam Hilton International Hotel. In a later interview in *Playboy* magazine, they said: “We knew our honeymoon was going to be public, anyway, so we decided to use it to make a statement. We sat in bed and talked to reporters for seven days. It was hilarious. In effect, we were doing a commercial for peace on the front page of the papers instead of a commercial for war.”¹

John and Yoko even speak about all of this in the compact language of commercial slogans, the language of media:

¹ Interviewed by David Sheff, “Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono,” in *Playboy*, January 1981, p. 101.

Yoko Ono: "In the age of advertisement, make advertisement."²

John Lennon: "There is no line between private and public. No line."³

Two of the most public people in the world, who had protested so loudly and worked so incredibly hard to protect their privacy in the face of a continuous media assault, suddenly inverted the equation and deployed the center of their private life, the bed, as a weapon, turning it into the most public platform for another kind of protest. After years of complaining about the "fish-bowl" of the press and the resulting "urge for privacy," they put themselves in a literal fish bowl, the glass box of the Hilton, and created a site for work beyond paid labor:

You're in a fish bowl, so make use of it. It is no good trying to put a fence around it. So instead of all the cameras just being outside looking in, you've also got the cameras inside looking out.⁴

Instead of having cameras outside snooping in, they brought the cameras inside the hotel, and further into the bedroom and onto their bed. They put the cameras to work for them. Not reporting on an event but performing the event. It was not simply a media event, it was media as event.⁵



John Lennon and Yoko Ono, *Bed-in for Peace*, Amsterdam Hilton International Hotel, March 25, 1969

- 2 Yoko Ono quoted in Davidson, Sara, "Lennon and Yoko: An Alerted Press," *Boston Globe*, June 22, 1969, p. A34.
- 3 Interview by David Sheff, in Golson, G. (ed.), *The Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono*, New York 1981, p. 92.
- 4 John Lennon interviewed by Leroy Aarons, "John and Yoko: Life in a 'Fish-Bowl,'" in *The Washington Post, Times Herald*, June 15, 1969, p. 157.
- 5 Aarons 1969, p. 157.

The name “Bed-In” came from “sit-in” protests and was intended as a non-violent protest against war and to promote world peace. “Make love, not war” was the slogan of the day; but to the disappointment of journalists, John and Yoko were fully dressed: John in white pajamas, and Yoko in a long white night gown, sitting in bed, as John put it, like “angels.” “I hope is not a let-down,” Lennon apologized, “We wouldn’t make love in public. That’s an emotionally personal thing.”⁶

Journalists were confused by the fact that nothing seemed to happen, speaking even of their boredom: “Love-In Bores Photogs” read a Chicago headline.⁷ But it was a headline. Reporting a nonevent event. Nothing happening was the happening. But John and Yoko were undermining the normal understanding of what is work, what is private, what is protest, and what is an event. The bed had taken over from the street as the site of protest. They invited the world’s press into their room every day between 9 a.m. and 9 p.m., treating the bed as a work space with a precise schedule, while journalists streamed in and images streamed out. To the repeated question “Why in bed?” Yoko answered that they were working really long hours and that the bed is the most comfortable place to do this.

But the work day didn’t end at 9 p.m. John and Yoko repeatedly declared that they wanted to conceive a baby during that week. Yoko said that “she and Lennon ‘hope to conceive a baby’ during the seven days lie-in but not [in] public.”⁸ Symptomatically, Yoko refers here to the “Bed-In” as a “Lie-In,” a slip that points to the fact that the two of them were actually working day and night. The bed is the site of 24/7 labor with a relentless schedule:

9 a.m.–9 p.m.: “Bed-In” for peace

9 p.m.–9 a.m.: “Lie-In” for insemination

The bed is both protest site and factory for baby production: a fucktory. As John put it: “It is a make-love-and-not war protest. A happening, a sex marathon, a bed production. It would be nice to conceive a baby in Amsterdam.”⁹ The bed as a site of conception, even an Immaculate Conception if we think about the all-white backdrop and its multiple religious references: white sheets, white night clothes, white robes, white walls, white flowers ... John talks sometimes about the couple as two angels, other times as two saints. The rhetoric is surprisingly religious with sex seemingly confined to the heterosexual marital bed and the idea of reproduction. In photographs, the room is airbrushed out so the bed appears to be floating like a cloud, with John and Yoko angelically all in white, looking directly at us, and we at them, mesmerized, perhaps wondering why we have been invited to this royal bed. Waiting for a sign.¹⁰

6 “Love-In’ Bores Photogs,” in *Chicago Daily Defender*, March 27, 1969, p. 5.

7 “Love-In’ Bores Photogs,” 1969, p. 5.

8 “Love-In’ Bores Photogs,” 1969, p. 5.

9 “It is Seven Days in Bed for the John Lennons,” in *Chicago Daily Defender*, March 26, 1969, p. 2.

10 “Love-In’ Bores Photogs,” 1969, p. 5.

Yet we were not alone. The Bed-In received unprecedented media coverage all over the world. One room in an Amsterdam hotel became the most famous bedroom in the world. In the biggest possible expansion of the big glass windows that typically expose the domestic interior of Dutch houses, or even Amsterdam's red-light district and its famous inversion of public and private with sex workers displaying their wares to the passersby, the confusion of street and bedroom is taken to its most extreme limit. Inasmuch as John and Yoko insisted they are spending half their time trying to make a baby, they are presenting themselves as sex workers; and as spectators to the event, it was possible to sense the journalist's frustration at not being able to witness that. Reports stated that "they would engage in uninhibited love making," and journalist seemed to hang around, in the hope that something would happen, in vain.¹¹ A kind of privacy was constructed in the middle of massive exposure. The bed oscillated between exposure and concealment.

John and Yoko didn't simply occupy the room. They redesigned it as a media stage set with a particular image in mind. They were in every sense the architects of that image. It is not by chance that the published images look so similar; practically only one angle was possible. John and Yoko had emptied the usual Hilton room, removing all the furniture, artwork, and decoration, leaving only the king-size bed, which they deliberately placed against the floor-to-ceiling glass wall, with a panoramic view onto the city of Amsterdam. With their back to the window, they faced toward the inside of the room in a kind of Loosian move.¹² Their bodies against the light – in an all-white background, of white walls, white sheets, white pajamas, and white flowers – seemed to fly above Amsterdam.

Outside was, of course, Amsterdam, but the bed was far more public than the streets. Rather than contemplate the view of the city, its occupants faced the reporters' cameras, registering the images and sounds that would soon be in the streets, in newspapers and magazine covers, on TV, film, and radio, internationally. For twelve hours each day, John Lennon and Yoko Ono did endless interviews on camera or by telephone, often doing more than one interview at once. Celebrities came and went. The telephone rang constantly. No second was empty: "We don't have time to be bored."¹³

On the glass panes behind them, the couple pinned up two hand-written posters: "BED PEACE" and "HAIR PEACE;" and on the side wall: "STAY IN BED," "GROW YOUR HAIR," "I LOVE YOKO," "I LOVE JOHN," and "BAGISM." From the street, the back of the two posters was visible, marking the now-famous room, and even the bed, with the white pillows pushed up against the

11 "Love-In' Bores Photogs," 1969, p. 5.

12 Adolf Loos always placed the couch against the window with the occupants facing the interior, turning them into a silhouette against the light for those entering the room. See Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MA 1994.

13 "Beetle Show Not Over Yet, Lennon Feels: From Amsterdam Bed He Disagrees with Ringo on Concerts," in *The Sun*, Baltimore, March 29, 1969, p. A3.

glass, and at times the back of John and Yoko's heads were visible as the two of them held court.

All the usual furniture went out, and in came media equipment, filling the room and even the bed itself, which was covered with tape recorders, telephones, microphones, and flowers from the wedding. Indian music played from a phonograph. The room was permanently crowded with journalists who leaned forward, so close they were practically on the bed, where they would deposit their equipment and ask questions. They seemed to be puzzled, waiting for something to happen, while John and Yoko talked endlessly about peace and exuded a strange calm. What was happening was a happening. Ono was a key Fluxus artist, a legend of downtown Manhattan performance art, and the Bed-In was, first of all, and maybe never more than, a performance work.¹⁴ It continued the provocation of Ono's *Cut Piece* of 1964 where the audience was invited to come on stage one by one and cut away a small piece of her clothing with a pair of scissors. Ono sat without any response as the line between public and private was literally cut through. The Bed-In was likewise an artwork, a 24/7 piece by two hyperdedicated art workers, challenging assumptions between what is inside and what is outside, what is everyday and what is performance.

In fact, the performance and the couple's personal relationship itself began with an artwork. The Bed-In in Amsterdam was not the first bed as production site, nor the first 24/7. In their first collaborative work in May 1968, John and Yoko composed and recorded experimental music in an all-night session that ended in the morning with their, reportedly, first time making love. Lennon took some pictures of themselves with his automatic camera, naked with the unmade bed in the background. The images were used in the front and back cover of the album *Unfinished Music n.1-Two Virgins*, produced by Apple Records. The album covers were ruled obscene in the United States, confiscated in the docks of New Jersey, and ordered destroyed.¹⁵ They were finally distributed with the covers wrapped in brown paper with hole on both the front and back covers showing only their faces – which, like all forms of prohibition, only intensified the erotic charge. A kind of peephole. These original photographs already capture the angelic scene of the cloud-like bed. The unmade bed and the two naked artists standing at its foot with the rumpled sheets on the floor float at the center of the white album cover. In the typewritten text below, Paul McCartney symptomatically refers to the meeting of “two saints.” Everything that will appear in Amsterdam had already been put in motion in London a year before. The scandalizing image lured the world into the Hilton.

14 As Martha Ann Bari's dissertation put it: “Part media circus, part consciousness-raising session, part pajama party, and part jam session, the Amsterdam and Montreal *Bed-Ins* transformed life into performance art.” See Bari, Martha Ann, “Mass Media is the Message: Yoko Ono and John Lennon's 1969 Year of Peace,” PhD Diss., University of Maryland 2007, p. 81.

15 Bari 2007, p. 33–34.



Front cover of *Two Virgins* album, 1968.

But why the Amsterdam Hilton? “Because it’s very functional. The bed is okay,”¹⁶ Lennon laconically replied. The choice was no accident. The Hilton International was already a “fish-bowl.” The guests are not simply seen by other guests, as in a traditional grand hotel. The entire scene is designed to expose them, with transparent walls not just in the lobby but in the rooms themselves, which were equipped with balconies to make appearances. The hotels are not just a voyeur’s paradise, but an exhibitionist one. The architectural equivalent of the reversal of the fishbowl of the media that Lennon and Ono wanted to perform with their bed-in was ready-made in the all-glass Hilton International hotels. Hilton turned what people fear – exposure – into a positive experience. As Anabelle Wharton puts it, the Hilton chain “transformed the anxiety of being observed into a pleasure.”¹⁷ In 1965, *Vogue* magazine described the “subliminal pleasures” of the “tall glass oasis” operating as “a balm, a salve, a glass of Alka-Seltzer,” in the face of the stress of the unfamiliar.¹⁸

The hotel is in the city, but detached; a transparent oasis. But what is outside? The background is Amsterdam, at the time the center of Europe’s 1960s cultural and sexual revolution, of experimentation with sex, drugs, rock ‘n’ roll, political activism, and protest – against the Vietnam war, the local government, and housing shortages; for equal rights, abortion, and even alternative forms of transportation. The Dutch anarchist movement Provo provoked

16 “It is Seven Days in Bed for the John Lennons,” March 26, 1969, p. 2.

17 Wharton, Annabel Jane, *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, Chicago 2001, p. 5.

18 Bradshaw, George, “The View from a Tall Glass Oasis: The Subliminal Pleasures of Hilton Hotels,” in *Vogue* 146 (July 1965), p. 126.

the police and the government with nonviolent happenings that ended up in violence. Provo had been dismantled in 1967, but Provo activist Hans Hoffmann gave the couple a white bike during the Bed-In, demonstrating sympathy with their tactics. In the summer of 1965, Provo had given away white bicycles for communal use in Amsterdam with the aim to create a more sustainable environment. John and Yoko laid the bike across the bed and were photographed with it in yet another confusion of public street and private room. The very presence of Provo inside the Hilton was radical confusion in itself, as if Provo, whose actions were always in public space, understood that no space was more public in that moment.

Like the Hilton hotel, the Bed-In was not a one off. It was part of a chain of events. A second Bed-In was supposed to happen in New York, but Lennon was denied a visa into the US because of a marijuana possession charge in London. They decided to do the Bed-In in the Bahamas to address the American public, apparently not realizing how far away this was from the US and how hot and humid it was in the Bahamas: "It's not a good place. It's not that the hotels are bad, they're just not hotels, John and I both didn't like it, but we said, 'Let's go to bed and see what it looks like in the morning.'"¹⁹ The following day, they decided to try Canada instead. Upon their late arrival from the Bahamas, John was detained for two hours while authorities deliberated on his visa. After being released, the couple promptly turned the bed in the King Edwards Hotel in Toronto into a 24-hour office, where they were interviewed and received visitors. A full 24/7 Bed-In took place in Montreal in May, 1969, in the Queen Elisabeth Hotel, also a Hilton International.²⁰



Bed-In For Peace, Montreal, Yoko Ono and John Lennon in bed with Timothy Leary and others, 1969

19 Yorke, Richtie, "John and Yoko in Canada: Boosting Peace," in *Rolling Stone*, July 1969.

The whole room was set up as a TV studio with spotlights on top of the bed. The happening was a collaboration with a Canadian TV corporation, which recorded all the interviews, and with celebrity visitors such as the Smothers Brothers, Derek Taylor, Murray the K, the Canadian Radha Krishna, and Timothy Leary, who even lay in bed with the couple. It was a kind of proto-reality TV for which Amsterdam and Toronto now appeared as rehearsals that had themselves been broadcast.

In an unsympathetic review of the TV program "John and Yoko Lennon's Bed-In for Peace," filmed in Montreal, *Variety* magazine wrote: "It was lensed like disaster coverage, and steadier camera handling has come out of combat zones."²¹ The Vietnam war was indeed never far away from the coverage of the Bed-In, and on many occasions it occupied the same page of the newspaper. When the *Boston Globe* reported on a Newton couple that had emulated John and Yoko, staying 144 hours in bed in protest against the war, for instance, beneath it a story ran about the tenth anniversary of the first soldier killed in Vietnam and about four Massachusetts' towns that had commemorated the 35,000 American soldiers who had died in Vietnam until then by holding a "mock funeral procession."²²

The Montreal Bed-In week culminated with the recording of "Give Peace a Chance," somehow echoing the origins of the Bed-In in a recording session in London. John and Yoko were thoroughly mediatic in their sensitivity to the relationship between the singular event and the permanent recording, the single bed and the mass audience. The bed was literally suspended in fronts of millions of eyes, floating in media space with one idea in mind, even a product. As Yoko Ono put it: "We're selling peace like we're selling soap."²³

The 24/7 bed of John Lennon and Yoko Ono anticipates the working bed of today. In what is probably now a conservative estimate, the *Wall Street Journal* reported in 2012 that 80 percent of young New York City professionals work regularly from bed. The fantasy of the home office has given way to the reality of the bed office. The very meaning of the word "office" has been transformed. Millions of dispersed beds are taking over from office buildings. The boudoir is defeating the tower. Networked electronic technologies have removed any limit to what can be done in bed. But how did we get here?

20 For more on the Montreal event, see Rumpfhuber, Andreas, "Working Glamour," in Rumpfhuber (ed.) *Into the Great Wide Open*, Barcelona 2017.

21 "John and Yoko Lennon's Bed-In for Peace," with John and Yoko Lennon, Stuart Klein, and others, Crystal Records, WNEW-TV, New York, prod. Ted Kavanan, writer Stuart Klein, "Televisions Reviews," in *Variety Magazine*, June 25, 1969, p. 24.

22 "144 Hour Bed-In by Newton Couple," in *Boston Globe*, July 8, 1969, p. 25.

23 John Lennon with Tom Campbell and Bill Hollery, "The KYA 1969 Peace Talk," side one, 45 rpm record (San Francisco: KYA Radio 1260, 1969). Quoted in Bari 2007, p. 9.

COLLABORATE IN BED

...OR AT WORK.

Sometimes your best work happens away from the office. With Bluebeam® Studio™, you can store and manage an unlimited number of PDFs or any other file type in the cloud, for free. Start a Studio session with project partners around the world and easily collaborate in real time, or any time, with shared PDF comments and markups.

Anything is possible.

www.bluebeam.com/automate



bluebeam®
NO LIMITS™



In his famous short text “Louis-Philippe, or the Interior,” Walter Benjamin wrote of the splitting of work and home in the nineteenth century:

Under Louis-Philippe, the private citizen enters the stage of history. ... For the private person, living space becomes, for the first time, antithetical to the place of work. The former is constituted by the interior; the office is its complement. The private person who squares his accounts with reality in his office demands that his interior be maintained in his illusions. ... From this spring the phantasmagorias of the interior. For the private individual the private environment represents the universe. In it he gathers remote places and the past. His living room is a box in the world theater.²⁴

Industrialization brought with it the eight-hour shift and the radical separation between the home and the office or factory, between rest and work, night and day. Postindustrialization collapses work back into the home and takes it further into the bedroom and into the bed itself. Phantasmagoria no longer line the room in wallpaper, fabric, images, and objects. It is now within electronic devices. The whole universe is concentrated on a small screen with the bed floating in an infinite sea of information.

To lie down is not to rest but to move. The bed is now a site of action. But the voluntary invalid has no need of their legs. The bed has become the ultimate prosthetic and a whole new industry is devoted to providing contraptions to facilitate work while lying down – reading, writing, texting, recording, broadcasting, listening, talking, and, of course, eating, drinking, sleeping, or making love – activities that seem to have themselves been turned, of late, into work. Waiters in restaurants in the United States ask if you are “still working on that” before removing your plate or your glass. Endless advice is dispensed about how to “work” on your personal relationships, “schedule” sex with your partner. Sleeping is definitely hard work too, for millions, with the psychopharmaceutical industry providing new drugs every year, sleep monitors on watches, and an army of sleep experts providing advice on how to achieve this apparently ever-more-elusive goal – all in the name of higher productivity, of course.

This philosophy was already embodied in the figure of Hugh Hefner, who famously almost never left his bed, let alone his house. He literally moved his office to his bed in 1960 when he moved into the Playboy Mansion at 1340 North State Parkway, Chicago, turning his bed into the epicenter of a global empire, and his silk pajamas and dressing gown into his business attire. “I don’t go out of the house at all!!! ... I am a contemporary recluse,” he told Tom Wolfe, guessing that the last time he was out had been three and a half

24 Walter Benjamin, “Louis-Philippe, or the Interior,” in Demetz, Peter (ed.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott, New York 1978, p. 154.

months before, and that in the last two years he had been out of the house only nine times.²⁵ Fascinated, Wolfe described him as “the tender-tympany green heart of an artichoke.”²⁶



Hugh Hefner in bed, 1966

Playboy turned the bed into a workplace. Of course, a huge backstage labor force was required to enable Hefner to stay in bed. The man in bed constructing fantasies about the girl next door was supported by an army of unseen women at home. It also required a huge technical backstage. From the mid-1950s on, the bed became increasingly sophisticated, outfitted with all sorts of entertainment and communication devices as a kind of control room. *Playboy* devoted many articles to the design of the perfect bed. Hefner acted as the model with his famous circular bed in the Playboy Mansion. The bed was first introduced as a feature in the “Playboy Townhouse” article of 1962, which presents a detailed unrealized project in plans, sections, and renderings that had been originally commissioned to be Hefner’s own house. Not by chance, the only piece of the design to be realized was the bed, which was installed in the mansion. The bed itself was a house. Its rotating and vibrating structure was packed with a small fridge, hi-fi, telephone, filing cabinets, bar, microphone, dictaphone, video cameras, headphones, TV, breakfast table, work surfaces, and control for all the lighting fixtures – all for the man who never wanted to leave. The bed was Hefner’s office, his place of business, where he conducted interviews, made his phone calls, selected images, adjusted layouts, edited texts, ate, drank, and consulted with playmates. Sex was part of his work, part of his business. He was a sex-worker in the end. Hefner was not alone. The bed may have been the ultimate midcentury American office. In an interview in the *Paris Review* in 1957, Truman Capote is asked, “What are some of your writing habits? Do you use a desk? Do you write on a machine?” To which he answers:

25 Wolfe, Tom, “King of the Status Dropouts,” *The Pump House Gang*, New York 1965.

26 Wolfe 1965, p. 63.

I am a completely horizontal author ... I can't think unless I'm lying down, either in bed or stretched on a couch and with a cigarette and coffee handy. I've got to be puffing and sipping. As the afternoon wears on, I shift from coffee to mint tea to sherry to martinis. No, I don't use a typewriter. Not in the beginning. I write my first version in long-hand (pencil). Then I do a complete revision, also long-hand.

[...]

Then I type a third draft on yellow paper. No, I don't get out of bed to do this ... I balance the machine on my knees. Sure, it works fine ... I can manage a hundred words a minute.²⁷

From morning to afternoon to evening, the drinks, the paper, and the equipment changes, but Capote's position on the bed does not.

Even architects set up offices in bed at midcentury. Richard Neutra started working the moment he woke up with elaborate equipment enabling him to design, write, or even interview in bed. As his son Dion Neutra revealed:

Dad's best time for creative thinking was early in the morning, long before any activity had started in the office below. He often stayed in bed working with ideas and designs, even extending into appointments which had been made earlier. His one concession to convention was to put on a tie over his night shirt when receiving visitors while still propped up in bed!²⁸

Neutra's bed in the VDL house in Silverlake, Los Angeles, included two public phones; three communication stations for talking with other rooms in the house, the office below, and another half a kilometer away; three different call bells; drafting boards and easels that folded down over the bed; electric lights; and a radio-gramophone controlled from a dashboard overhead. A bedside table rolling on casters held the tape recorder, electric clock, and storage compartments for drawing and writing equipment so that Neutra could, as he put it in a letter to his sister, "use every minute from morning to late night."²⁹

Postwar America inaugurated the high-performance bed as an epicenter of productivity, a new form of industrialization that was exported globally and has now become available to an international army of dispersed but interconnected producers. A new kind of factory without walls is constructed by compact electronics and extra pillows for the 24/7 generation.

27 "Truman Capote, The Art of Fiction No. 17," interviewed by Patti Hill, in *The Paris Review* 16, Spring–Summer 1957, p. 46 and p. 48; ellipses in the original, omitted text marked with ellipses in brackets.

28 Neutra, Dion, "The Neutra Genius: Innovation & Vision," in *Modernism* 1, no. 3, December 1998.

The kind of equipment that Hefner envisioned (some of which, like the answering machine, didn't yet exist) has now become expanded for the internet and social media generation, who not only work in bed but socialize in bed, exercise in bed, read the news in bed, and entertain sexual relationships with people miles away in bed. The *Playboy* fantasy of the nice girl next door is more likely realized today with someone on another continent than in the same building or neighborhood – a person you may have never seen before and may never see again. And it is anybody's guess if she is actually real, or rather an electronic construction. As in the Spike Jonze's film *Her*, a depiction of life in the soft, uterine state that is a corollary to our new mobile technologies, the "her" in question is an operating system that turns out to be a more satisfying partner than a person. A male fantasy in which the protagonist lies in bed with Her, chatting, arguing, making love and eventually breaking up, still in bed.

If, according to Jonathan Crary, capitalism is the end of sleep, colonizing every minute of our lives for production and consumption, the actions of the voluntary recluse are not so voluntary in the end.³⁰ But it may be worth noting that communism had its own ideas of bringing the bed to the workplace. In 1929, at the height of Stalin's first five-year plan – with the working day extended and mass exhaustion among factory workers in the face of staggering production quotas – the Soviet government organized a competition for a new city of rest for 100,000 workers. Konstantin Melnikov presented the "Sonata of Sleep," a new building type for collective sleep, with mechanized beds rocking the workers to unconsciousness and slanted floors to eliminate the need for pillows.



Konstantin Melnikov, *Sonata of Sleep*, 1929–1930

Centralized control booths with sleep attendants would regulate temperature, humidity, smell, and even sounds to maximize sleep, including the "rustles of leaves, the cooing of nightingales and the soft murmur of waves."³¹ Melnikov described it as a "laboratory of sleep" and made a poster that reads: "Cure through sleep and thereby alter the character." The inspiration was symptomatically American – Melnikov had read about a military academy in Pensacola, Florida, that taught language to sleeping cadets. Sleep itself had become part of the industrial process.

29 Richard Neutra to Verena Saslavsky (December 4, 1953), Dion Neutra Papers, quoted in Hines, Thomas S. *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture: A Biography and History*, Los Angeles 1982, p. 251.

30 Crary 2013.

31 Starr, S. Frederick, *Melnikov: Solo Architect in a Mass Society*, Princeton 1978, p. 179. See also Wood, Tony. "Bodies at Rest," in *Cabinet* 24, Winter 2006–2007.

The nineteenth-century division of the city between rest and work may soon become obsolete. Not only have our habits and habitats changed with the internet and social media, but predictions about the end of human labor in the wake of new technologies and robotization that were already being made at the end of the nineteenth century are no longer treated as futuristic. Thirty-five years ago, the late economist Wassily Leontief reminded us that “They replaced horses, didn’t they?” and the business section of *The New York Times* recently reconsidered his idea of the end of the “human workhorse”:

Horses hung around in the labor force for quite some time after they were first challenged by “modern” communications technologies like the telegraph and the railroad, hauling stuff and people around farms and cities. But when the internal combustion engine came along, horses – as a critical component of the world economy – were history. ... Humans as work-horses might also be on the way out.³²

Economists wonder what kind of economic model this reality will lead to: from growing inequalities with a vast number of people unemployed to large-scale redistribution in the form of Universal Basic Income, which was recently considered in a referendum in Switzerland and rejected. Yet multiple trials are now underway from California to Finland.

The end of paid labor and its replacement with creative leisure was already envisioned in utopian projects of the 1960s and 1970s by Constant, Superstudio, and Archizoom, including hyperequipped beds. Meanwhile the city has started to redesign itself.

In today’s attention-deficit-disorder society, we have discovered that we work better in short bursts punctuated by rest. Many companies provide sleeping pods in the office to maximize productivity. Bed and office are never far apart in the 24/7 world. Special self-enclosed beds have been designed for office spaces – turning themselves into compact sealed capsules, mini space ships that can be used in isolation, gathered together in clusters, or lined up in rows for synchronized sleep – understood as a part of work rather than its opposite. Between the bed in the office and the office in the bed, a whole new horizontal architecture has taken over. It is magnified by the flat networks of social media that have themselves become fully integrated into professional, business, and industrial environments in a collapse of traditional distinctions between private and public, work and play, rest and action. The bed itself – with its ever more sophisticated mattress, linings, and technical attachments – is the basis of an intra-uterine environment that combines the sense of deep interiority with the sense of hyperconnectivity to the outside. Not by chance, Hefner’s round bed was a kind of flying saucer hovering in space in a room without windows, as if in orbit, with the TV hanging above as a reference to

32 Porter, Eduardo, “Contemplating the End of the Human Workhorse,” in *The New York Times*, June 8, 2016, pp. B1 and B6.

planet earth. It was a circle, the classical image of the universe, after all. The bed today has become a portable universe, equipped with every possible technology of communication. A midcentury fantasy has turned into mass reality. Working in bed in the gig economy is increasingly becoming a norm for the marginalized and disenfranchised. It is no longer about the quasi-aristocratic, or dandy, male figure laboring in bed but a shift in the organization of labor, perhaps at the threshold of postlabor. The bed has become infrastructural, a crucial node floating in global networks.

What is the architecture of this new space and time? What is the nature of this new interior in which we have collectively decided to check ourselves in? What is the architecture of this prison in which night and day, work and play are no longer differentiated and we are permanently under surveillance, even as we sleep in the control booth? New media turns us all into inmates, even as we celebrate endless connectivity. We have all become “a contemporary recluse,” as Hefner put it half a century ago.

In Laura Poitras’s film *Citizenfour*, we see Edward Snowden up close for days on end sitting on his bed in a Hong Kong hotel, surrounded by laptops, communicating with journalists in the room and around the world about the secret world of massive global surveillance. The biggest invasion of privacy in the history of the planet is revealed from bed and dominates all media. The most public figure in the world at that moment is a recluse. Architecture has been inverted.



EnergyPod by MetroNaps,
“the world’s first chair designed for
napping in the work place,” 2007

Dennis Pohl

Tools, Infrastrukturen und Räume des relationalen Forschens

Tools, Infrastructures, and Spaces of Relational Research

Die Vermittlung von Wissen ist stets medial gebunden.
Medien sind wiederum Teil des normierten Regelwerks einer
Infrastruktur, worunter Keller Easterling eine „diffuse

Matrix aus Details und wiederholbaren Formeln“ versteht, mit denen zirkulierendes Wissen gefestigt wird.¹ Oder wie es Reinhold Martin formuliert: „Infrastruktur ist alles, was sich wiederholt.“²

So gibt einerseits diese logistische Dimension den epistemischen Wirkungsradius von Medien gewissermaßen vor, wenn spätestens seit der Akteur-Netzwerk-Theorie von verteilter Handlungsmacht zwischen Menschen und Dingen und einer damit einhergehenden Neubestimmung des Sozialen die Rede ist.³ Andererseits eröffnet diese infrastrukturelle Bindung zugleich einen Handlungsspielraum für die Aneignung von Medien, womit eine Veränderung der durch die infrastrukturelle Matrix vorgegebenen ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen bewirkt werden kann. Genau auf diese Gegenüberstellung weisen die in diesem Band besprochenen Beiträge hin: Museen können entweder als hegemoniale Container kolonialer Vergangenheiten dienen oder spekulativer Möglichkeitsraum radikaler pädagogischer Praktiken sein, beispielsweise für die „Vermittlung von etwas, das es noch nicht gibt“ (Sternfeld/Adamczak). Ausstellungen können Plattform globalökonomischer „altermoderner“ Vorstellungen sein oder als Träger nicht-westlicher Epistemologien agieren (Holert). Fotografien der Appropriation Art können Medien von *celebrity culture* sein und sexistische Blickregime fetischisieren oder einer künstlerischen Praxis der „Remediatisierung von Film- bzw. Fernsehbildern“ dienen (Weingart). Essayfilme können entweder zeitgenössische kulturelle Identität reduzieren oder in visueller und auditiver Vielbezüglichkeit ästhetische „Dividuation“ und kulturelle Teilhabe herstellen (Ott/Salhab). Sprecher_innenpositionen können entweder mittels diskursiver Netzwerke epistemische Privilegien konstituieren oder mittels spekulativer relationaler Techniken zu neuen Welt(sicht)en beitragen (Thiele). Staatsbürgerschaften können entweder als gegeben vorausgesetzt werden oder in aktivistischen, theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzungen hinterfragt, neu

- 1 Easterling, Keller / Seuß, Rita: „Die infrastrukturelle Matrix“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 7, H. 12 (Medien/Architekturen), 2015, S. 68–78, hier: S. 68.
- 2 Graw, Isabelle / Martin, Reinhold / Rottmann, André: „Bestimmen Medien unsere Lage? Überlegungen zur transatlantischen Kittler-Rezeption“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 98 (Medien), Juni 2015, S. 47–81.
- 3 Seier, Andrea: „Kollektive, Agenturen, Unmengen: Medienwissenschaftliche Anschlüsse an die Actor-Network-Theory“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 1, H. 1, 2009, S. 132–135.

verkörpert und verändert werden (Peters). Wie diese Fälle zeigen, ist die Remedialisierung also eine Bedingung für ein Gefüge aus Kulturtechniken, Apparaten, Diskursen und Institutionen und kann zudem einen medienkritischen Umgang mit jenem Wissen, das darin zirkuliert, fördern. Museum, Ausstellung, Fotografie, Film, Sprecher_in – ebenso Staatsbürgerschaft als Medium des Rechts – sind jedoch keine singulären Akteur_innen, die einzig kultur- und medientechnischen Funktionen des Übertragens, Speicherns und Verarbeitens dienen, sondern entfalten ihre Wirkmächtigkeit erst in einer technoid-humanoiden Infrastruktur aus hybriden Beziehungen. Mit Susan Leigh Star gesprochen, sind Infrastrukturen per definitionem „unsichtbar“ und immer in „soziale Anordnungen und Technologien“ eingelassen,⁴ womit sich auch die Wirkungen dieser Beziehungen jenseits der sichtbaren Prozesse von Produktion und Konsum aufhalten, wie Nicole Starosielski herausgearbeitet hat.⁵ Hinter den von Beatriz Colomina besprochenen Bildern von Yoko Onos und John Lennons Bed-ins wird schließlich im Sinne Martin Heideggers auch das Bett zum *Gestell*. Onos und Lennons Bett-Revolution kann deshalb nur stattfinden, solange die Protagonist_innen im wahrsten Sinne des Wortes eingebettet sind in eine Medienökonomie von Kameras, Mikrofonen und Boulevardblättern, die ihr virtuelles Dasein in Zirkulation bringt. Diese Praxis stellvertretend für das Aufkommen einer neuen post-fordistischen Arbeitsweise zu betrachten, in der das Bett zur zentralen Produktions- und Reproduktionsstätte wird, verweist umso deutlicher auf die ausbeuterischen Beziehung(sweis)en, die die aktuellen medienökonomischen Dispositionen hervorbringen. Schließlich ist im Bett zu arbeiten auch für den ausgeklügelten Medienkapitalisten Hugh Hefner nur möglich, sofern seine zweifelhafte Produktivität durch die Arbeit des medial verschalteten Frauenkörpers kompensiert werden kann – in einer Infrastruktur, die Brigitte Weingart zufolge den „Topos der Frau als Bild“⁶ verwertet und gewinnbringend abschöpft. Ob diese medienökonomische Infrastruktur jedoch eine

4 Star, Susan Leigh: „Die Ethnografie von Infrastruktur“ (1999), in: dies.: *Grenzobjekte und Medienforschung*, Bielefeld 2017, S. 419–436, hier: S. 420; siehe dazu auch Schabacher, Gabriele: „Unsichtbare Stadt. Zur Medialität urbaner Architekturen“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 7, H. 12 (Medien/Architekturen), 2015, S. 79–90.

5 Starosielski, Nicole: *The Undersea Network*, Durham (NC) / London 2015.

6 Weingart, Brigitte: „Fame Is the Name of the Game“: Aneignung und *celebrity culture*, S. 202 in diesem Band.

unveränderbare Gegebenheit sein muss, stellt insbesondere der Beitrag von Helen Pritchard, Jara Rocha und Femke Snelling zur Disposition. Darin stellen sie die Forderung nach feministischen Ansätzen in der aktiven Einflussnahme mittels künstlerischer Praktiken und Verantwortung gegenüber der epistemischen Relevanz von Infrastrukturen, die über den von Geovisualisierungs-Software programmierten Blick auf den Planeten Erde hinausgehend politische Veränderungen erzeugen und vielleicht somit auf Orit Halperns Frage nach einem planetaren Design einen möglichen Ansatz liefern. Abseits eines Technikdeterminismus ließe sich demnach Friedrich Kittlers berühmter Satz in die Umkehrformel bringen: ‚Unsere Lage bestimmt die Medien‘, oder präziser: den Medienumgang.⁷ Umso deutlicher wird darin die Frage nach *care* und Verantwortung im Rahmen einer medienkritischen Praxis, gerade weil ‚unsere‘ Lage niemals unschuldig ist. Letzten Endes beruht diese hegemonial-epistemische Lage, wie Halpern aufzeigt, auf kolonialem Wissen oder nuklearen Tests.

Sofern Infrastrukturen (Universitäten eingeschlossen) sicherstellen sollen, dass sich Abläufe, Verfahren und Positionen wiederholen und allein im Fall ihres Fehlens oder der Störung sichtbar werden,⁸ liegt es vielleicht umso mehr bei medienkritischen Praktiken, Fragen von Gender und Ethnizität ins Spiel zu bringen und dadurch Differentiale, Deviationen und Störungen der Infrastruktur hervorzurufen, die epistemisch konstitutiv sind und als solche wahr- und ernst genommen werden. Nicht zuletzt wirft die Relationalität von Infrastrukturen auch die Frage auf, ob diese jenseits von Dienstbarkeitsarchitekturen auch eine affektive Wirkung haben und als Basis für neue soziale Gefüge dienen können. Kann es im Umgang mit medialen Bedingungen eine neue geteilte Verantwortung geben, die eine nicht-unschuldige Lage als Ausgangspunkt nimmt, um eine neue Medien- und somit Wissenspolitik zu betreiben?

The act of mediating knowledge is – as the verb suggests – always bound to a medium. At the same time, media are part of a normed infrastructure that Keller Easterling defines as a “matrix of details and repeatable formulas” constituting

7 „Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient“, Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 3.

8 Siehe dazu Graham, Stephen / Thrift, Nigel: „Out of Order. Understanding Repair and Maintenance“, in: *Theory, Culture & Society*, Bd. 24, Nr. 3, 2007, S. 1–25.

circulating knowledge.⁹ Or as Reinhold Martin suggests: “Infrastructure is what repeats.”¹⁰

On the one hand, this logistical dimension predetermines the epistemic scope of media, to which Actor-Network-Theory prescribes a distributed agency between humans and things that calls for a reconsideration of what is social.

On the other hand, this infrastructural condition opens up a range of interventions for the appropriation of media that makes it possible to change economic, political, and social relations defined by the infrastructural matrix. It is precisely this juxtaposition, in particular, that is addressed by the contributions in this edited volume. Museums can serve either as hegemonic containers of colonial pasts or be considered as the speculative arena of radical pedagogical practices, i.e., by “mediating something that doesn’t exist yet” (Sternfeld and Adamczak). Exhibitions can be either platforms of global-economic “altermodern” conceptions or act as bearers of non-Western epistemologies (Holert). Photographs of appropriation art can either be media of celebrity culture and hence fetishize sexist regimes of vision, or they can support an artistic practice of “remediatization of film and television images” (Weingart). Essay films can either reduce contemporary cultural identity or produce aesthetic “dividuation” and cultural participation with the means of visual and sonic equivocality (Ott and Salhab). Speaker positions can either constitute epistemic privileges by means of discourse networks or contribute to new world(view)s with speculative relational techniques (Thiele). Citizenships can be either assumed as given or they can be questioned, newly embodied, and changed through activist, theoretical, and artistic struggles (Peters). As these examples show, remediatization is a condition for the network of cultural techniques, apparatuses, discourses, and institutions and can contribute to a media-critical handling of the knowledge that circulates within.

Museum, exhibition, photography, film, speaker – even citizenship as a medium of law – are nevertheless not singular actors that purely serve the cultural- and media-technical functions of transmission, storage, and processing. Rather, they unfold their efficacy solely in a technohumanoid

9 Easterling, Keller, *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure*, London 2014, p. 9.

10 Graw, Isabelle, Martin, Reinhold, and Rottmann, André, “Do Media Determine Our Situation? Reflections on the Transatlantic Reception of Friedrich Kittler,” in *Texte zur Kunst*, no. 98, “Medien,” June 2015, p. 76.

infrastructure of hybrid relations. Infrastructures are, to speak with Susan Leigh Star, by definition “invisible” and always “sunk into and inside of other structures, social arrangements and technologies.”¹¹ The effects of these relations consequently also lie beyond the visible processes of production and consumption, as Nicole Starosielski has shown.¹² Beyond the images of Yoko Ono’s and John Lennon’s Bed-Ins discussed by Beatriz Colomina, even the bed becomes a Heideggerian *Gestell*. Ono’s and Lennon’s bed revolution is only made possible as long as the protagonists are literally embedded in a media-economy of cameras, microphones, and tabloids that bring their virtual existence into circulation. Regarding this practice as representative for the rise of a new post-Fordist mode of work, in which the bed becomes the central place of production and reproduction, points even more insistently to the exploitative relation(ship)s that are revealed by current media-economical dispositions. Even the clever mediacapitalist Hugh Hefner is only able to work in bed as long as his doubtful productivity is compensated by the work of the female body as connected by media – an infrastructure that utilizes and profitably skims the “topos of the woman as an image,” to use Brigitte Weingart’s terms.¹³ Whether this media-economic infrastructure has to be an unchangeable assumption is questioned, in particular, by the contribution of Helen Pritchard, Jara Rocha, and Femke Snelting. The authors claim feminist approaches for an active influence on and care for the epistemic relevance of infrastructures that produce political differences by programming the gaze on the planet earth with geovizualization software. This is a practice that could be a response to Orit Halpern’s demand for new forms of planetary design. Overcoming a technological determinism, Friedrich Kittler’s famous phrase could be reversed: “Our situation determines our media,” or at least the way we relate to it.¹⁴ What becomes even more urgent is the question of care and responsibility in the framework of a media-critical practice, exactly because “our” situation is never innocent. In the end, this hegemonic-

11 Star, Susan Leigh, “The Ethnography of Infrastructure,” in *American Behavioral Scientist* 43, no. 3, November 1999, p. 381.

12 Starosielski, Nicole, *The Undersea Network*, Durham, NC / London 2015.

13 Weingart, Brigitte, “Fame Is the Name of the Game’: Aneignung und *celebrity culture*,” p. 202 in this volume.

14 “Media determine our situation, which – in spite or because of it – deserves a description.” Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford 1999, p. xxxix.

epistemic situation is founded on colonial knowledge and nuclear tests, as Halpern has shown. Since infrastructures (including universities) are made to ensure the repetition of processes, operations, and positions, and only become visible in case of a lack or error, media-critical practices perhaps become even more relevant for introducing questions about gender and ethnicity in order to evoke differentials, deviations, and errors of the infrastructure that are perceived as epistemologically constitutive and taken serious as such.¹⁵ Ultimately, the relationality of infrastructures brings up the question of whether these have an affective dimension beyond their mere functions as service architecture and can therefore serve as a basis for new social relations. Can there be a new shared care in relating to media conditions that take the *non-innocent* situation as a starting point to perform new politics of media and therefore of knowledge?

Maximilian Haas
in conversation with
Alice Chauchat, Grading / Schubot
and Jeremy Wade

**How to Relate in
 Contemporary Dance?**

“How to relate?” is not at all a secondary question to the practice of contemporary dance – as if there were movement first that could then relate to something or not. Rather – mediated through bodies, through affect, sensing, imagination, rules, etc. – this question might even form the core of the artistic process through which dance emerges. While the notion of choreography is usually tied to a post/structuralist conception of *writing* dance – inventing choreographic languages and iterative texts to be interpreted first by the dancers and then by the spectators – the notion of dance is conceived of as a corporeal and situational artistic practice, which organizes and stratifies itself according to that which (with dance theorist Erin Manning) can be called “relationscapes.”¹ While choreography is thus primarily concerned with form and meaning, dance is functionally contingent on the factors and parameters

¹⁵ Graham, Stephen and Thrift, Nigel, “Out of Order: Understanding Repair and Maintenance,” in *Theory, Culture & Society*, vol. 24, no. 3, 2007, pp. 1–25.

¹ Manning, Erin, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, MA 2009.

to which it relates. The result, however, is by no means arbitrary; rather it depends on the artist's selection of relata and modes of relating. Yet while choreography and dance are inseparable in a performance situation – you can't have one without the other – a shift of focus between the two might lead to entirely different results, both in the production and the critical reception of movement-based performances. In making such a shift towards dance, the following text aims to disclose and unfold associated practices in the contemporary field through conversations about the respective relata and the modes of relating that organize the artistic process of four dance makers.

Alice Chauchat, Jeremy Wade, and the artist duo Jared Gradinger and Angela Schubot all live and work in Berlin, come more or less from the same generation, and share a similar dance-educational background. Yet their dance aesthetics and working methods differ in significant ways, being centered around different relata and modes of relation. Gradinger/Schubot's latest series focused on plants as inspiration and partners in movement creation. Alice Chauchat's recent works use scores to organize transindividual movement dependencies within groups of people that marginalize the expression of the dancing individual as well as the attempt to choreograph a (merely) good dance. Jeremy Wade's dance performances evolve around that which cannot be identified: the incomprehensible, untenable now and queer futurities in the making.

I presented the same questionnaire to all three of them: a list in which the big question of how to relate in contemporary dance was subdivided into thirteen smaller questions, organized in four sections.

How to relate in Contemporary Dance? An Interview-pastiche

- Whom or what do you relate to in your choreographic work? (You might name the most important entities first.)
- How do you relate to these entities? What are the means of relating? How do you approach them?
 - What do they do to you?
 - What do they make you do?
 - What is in it for them?
- How does the particular environment or situation influence the relation?
- How does the spectator or audience influence the relation?
- How does the relation evolve or transform over time?
- To what extent is the relationship based on knowledge? Can you describe the forms of knowledge?
 - Does the relation produce a certain form of knowledge? And if so, what about?
 - Can the relation fail? And if so, how?
 - Do you experience the process of relating as an appropriation or a mediation of the other? (Both? How?)
 - How is power and authority distributed in these relations? Does violence play a part here?

Due to the questions' general nature, it was the addressees who had to approach them, not the other way around. The way these choreographers have done this itself speaks to their respective relation to relation and their modes of relating. In their significant differences of focus and approach, the positions of Chauchat, Gradinger/Schubot, and Wade might form a spectrum of aesthetic, methodological, and epistemological answers to the question of how to relate in contemporary dance.

Alice Chauchat

How to relate in contemporary dance?

Alice Chauchat's dance practice takes shape in various contexts: teaching, research, writing, performance production, and somatic practices. While this characterization tends to be a commonplace in the field of contemporary dance, in this case it touches on a quite essential feature of her work that cuts through these contexts as one and the same practice. Chauchat's work is mainly concerned with the practical definition and modification of scores that establish complex interdependencies between forms of performing and perceiving dance, moving and watching. While the titles of these scores – *Dancing as a Way of Listening*, *Unison as a Matter of Fact*, or *Telepathic Dance* – may suggest rather simple tasks, the way they are formulated and implemented actually leads to challenging problems around which the concept and practice of dance needs to be reconfigured. As the scores unfold transversally, a university seminar can also be a rehearsal for a dance production, provided that some professional performers are present with the students, together with an interested lay public. Chauchat's task-based methodology therefore bridges not only between various people, rehearsal and performance, dancer and spectator, but also between institutional practices. It thus inhabits and thickens the relations between those elements constituting the field of contemporary dance.

The conversation took place in June 2019 during lunch on the terrace of a café in Wedding, directly opposite the Uferstudios, where Chauchat teaches as a guest professor at the HZT, the Inter-University Centre of Dance Berlin, and where she rehearsed for the group piece *Ensembling* that premiered in August of the same year.

Haas Who or what do you relate in your choreographic work?

Chauchat The answer to this question depends on the perspective, of course: who or what do I relate to as a choreographer, as a teacher, as a practitioner, or as a host? I think the primary perspective I work from is that of a dancer. I develop my work around scores that bring the dancers to relate in particular ways – to themselves, to other dancers, but also to other people who might be watching. So I'm mostly busy

with relations between people: people who relate to themselves and to each other as individuals and as groups – although the practice blurs this distinction and opens a space where it's not quite the one or the other. Dance is the joker in the whole setup. It is placed as the situation we're in already, and from which we start working. It is a pre-given – and also the outcome, yet not as a systematic result of our intention, but in a way that keeps its mystery. [*And your intention is aimed at ...*] ... at paying attention! Recently, I have been using listening more and more as a form of paying attention, but that would have to include the whole person as a perceptive organ – listening with your sensations, and with your thoughts, with your imagination, with your moods, etc. This morning we were practicing the score *Dancing as a Way of Listening*. We were relating to sound pieces by Luc Ferrari and to texts being read out loud. So there is language and sound one relates to, but then there's also the dance of another person and of the group as well as the person who is watching – and, by dancing, you're making listening easier to her. This is the basic score; and the two main tools that I give are illustration and association.

The first variation of the score, *Dancing as Illustrating What You Hear*, practically means that your dance is the result of neither your plan nor what you would consider a good dance. Rather it's directly indexed to something outside of yourself. You're staying very close to what you hear, but because it's not the same medium, the gap is normally huge – and you will never bridge that. That's why I fear illustration less and less: as long as we don't establish a consistent code of translation, it always fails. And because of this we can keep on reaching and coming closer – and through this approximation we understand how, in this case, the dance is contingent on the text and on the music but also on the dancers. The *Association* variation is a much more distant version of the score: it practically means that you already need to process a part of the text, maybe just a word, and then produce another imagination that responds to another word – but you're doing that by dancing. You're dancing this associative response.

Once established, these variations, associating and illustrating, can be combined. Very often it's hard to say if you're doing the one or the other. But this is the work we're doing: trying to become finer at understanding how we're relating to that thing that we're listening to. And then to try to produce a form or a surface that could be also a support for somebody

else, in the group and in the audience. Because if you achieve some clarity in what you do and in what the others are doing, you're actually listening together: you're listening through the other people's dances.

Haas How do you relate to these entities? What are the means of relating? And how do you approach them?

Chauchat I relate by dancing and through nonselective attention. I'm trying to gather all the possible channels of perception that we can have of a thing: the sensorial, the material, the affective or emotional, the symbolic, the meanings. But it's also about what you're doing in response to this thing: the dance expressions that emerge out of this relation – can you notice them? This attention to noticing or listening is also a way not to own the things, but simply to be with them. There is this score called *Unison as a Matter of Fact*: imagine a group of people who are all dancing side by side or even together, but not the same movements or sequence. Formally, it's not the same dance. Yet, from this place of noticing the specificity of what you're doing and what the others are doing, you can develop an understanding of all of these doings as one dance. You see that what you relate to is not so important; what's important is *how* you relate. In this case, you start with positing identity, asserting that all the movements are the same – although there is no demonstration of that sameness. And then you need to find the meeting point, while, through this attention, actually starting to synchronize in energetic, formal, dynamic, spatiotemporal ways. So in the end, it is the same dance because we decide it is. The intention modifies our behavior. The dancers then respond to that collective dance and support it, while resisting the simplification of it.

The practice is thus in fact a mixture of technical problems and possibilities that emerge from confronting them, while always looking for the same: a state of absolute commitment, contingency, and autonomy at the same time. And it's a quite tiring practice too, both for the dancers to perform and for the audience to watch. The work is not making itself available. I'm really concerned with stamina: not to exhaust the dancers, not to exhaust the audience, but to keep them at the same time in that space of attention.

Haas What do they do to you? What do they make you do?

Chauchat Yesterday we were practicing the score *Telepathic Dance*. The agreement is simple: the person who's watching

is sending a dance through space to the dancer, who's receiving and dancing it. This is presented rather as a subterranean transfer than a game of instructing or communicating. Yesterday we worked on a version of this score where one person watches and sends while two persons receive and dance. In a one-on-one situation the score can produce a very intense state of intimacy. With two persons receiving and dancing, these dancers have to negotiate all the time with themselves and with each other and try to understand: "Are we both receiving the same dance? Are we receiving complementary elements of the same dance?" Of course, what the receivers dance is a duet in the end, but the score compels a detour around the place where we would conventionally invent a duet together. And it practically means that both sides are authors and spectators of the dance. It's a collaborative production, but one in which you have to make sure that your agency is not overtaking the collective situation.



The score *Telepathic Dance* forms a basis for Alice Chauchat's performance *Togethering, A Group Solo*, 2015

Haas What is in it for them?

Chauchat On Tuesday, there were tons of people in my class at HZT. It's a drop-in class, which means that students from all the programs can come and nobody has to be there every

day. I also asked the dancers who will be in my piece in August to come fifteen times each throughout the two months, so that they can own the practice before we start rehearsing and get to know it as individuals in a changing collective. And there are also other people who simply like the practice or just want to warm up, or who come because they are interested in my work as such. So, you see, it's quite a collection of heterogeneous motivations, skills, and experiences. And that's what is in it for them: it's a site to study dance under particular conditions that they appreciate. But then it also becomes a social space: you develop a common understanding of how to dance together. And you can elaborate different ways of engaging with this. There can be no proof that you're doing it properly – and that's important for the dance to have a life of its own.

Haas To what extent is the relationship based on knowledge? Can you describe forms of knowledge?

Chauchat I think that the practice is about knowing without knowing what we know, you know? There's a lot of know-how involved in the practice of relating through dancing – a know-how that the practice requires and that you can only acquire by practicing it. My job is to formulate a clear score. Through that clarity, you know what you have to do. You don't know *how* to do it, but you know where the work lies. But knowledge, in the sense of a transferable knowledge that could be institutionalized? – I think we know nothing when we are dancing! We practice taking part in the world, in collectives, in being together. And this implies these very exciting moments when what you don't know becomes very tangible – not just as a presence but also as a limitation. When I set up a score, I set up a problem – and the limitation is the activating part of the problem. The score needs to make the limits tangible, so that the dancers can actually work with it.

Haas Can a relation fail, and if so, how?

Chauchat Failure is always there, determined by the expectation. My first thought was that sometimes there is no relation. Then, the relation fails, strictly speaking. But I think that relation as such is inescapable anyway: there is no nonrelation. Although you can indeed fail at a particular quality of relation, for example, when there is no noticing in relating – that's a failure. Because noticing is where responsibility comes into play. So the problem of failure seems to be ethical in the end.

When we were working with the *Telepathic Dance* yesterday, we started in a one-on-one setup. I always propose that whenever you notice yourself doing something that you can recognize and that is not in what I call *telepathy* – it could be planning, having projections of how the dance could develop, opinions about good dance, etc. – you stop and start again. I was dancing with Sharon and I had to start over and over again. So, there I would say: “Yeah, I was the one who failed there.” But then she told me: “Well, but you know what happened? I was trying to watch you, but I was distracted by the room full of people all the time.” Ultimately, that wasn’t failure, because what matters is that we kept on trying – and it did lead to something interesting: it changed the syntax and the rhythm of the dance.

Haas How does the relation evolve or transform over time?

Chauchat Very little, I think. Of course, it evolves, but maybe there is no great progress. I’m more concerned with sustainability and stamina than with development and transformation. It’s changing all the time, but it doesn’t matter in which way: it’s still a dance! What matters to me is constant: this peculiar, sometimes tiring form of attention and engagement, where your body, your whole person is at work, and where doing and listening are completely interdependent, if not the same thing. Frankly, I even time the scores, I decide in advance for how long we will do it: is it half an hour or is it three and a half minutes. It’s a bit arbitrary, of course, but it’s not that the dance looks like it’s now closing at any point – and I don’t want it to close! It’s a continuous process.

Alice Chauchat, *Ensembling*, Uferstudios Berlin, 2019



Haas Do you experience the process of relating as an appropriation or a mediation of the other?

Chauchat I think that's a great question. In some scores, there's an attempt to appropriate the other and to confront the impossibility of that task: because you're just not the other. So this is just a permanent reminder of your limitations. Then in the telepathy, you want to mediate the other, but you can never be sure. You also might be projecting all the time, and you're trapped in that space of doubt. And doubt is a very active and activating thing. In *Unison as a Matter of Fact* you're mediating, but you cannot frontally think, "Okay. Now I'm going to mediate the dances of all the others," because if you do, you're going to simplify them. Instead, you grow your tentacles by making your dance more complex. You're adding facets to your dance so that it can resonate with different things that are not the same in a sense. And most importantly, you produce contact surfaces. What happens as a result of that is this subterranean synchronization, which might arrive with the most obvious parameters such as timing, phrasing, and space organization. It is important that you're not aiming for this synchronization immediately, because then you're going to shortcut to habits, to conventional forms. And you need to bypass language in order to activate the capacity of tuning and resonance.

So why is it both, appropriation and mediation, at the same time? It's because you have to understand the subject – or the self, the person – as a porous thing. If you mediate, something is circulating through you, from you and to you. And if you're appropriating, you try to bring something that is outside of you inside you – and to keep it there. But the condition for that – and I'm sure Jared and Angela also spoke to you about that – is this porosity. The thing I relate to can be in me but also independent of me. But there is no entity that relates anyhow – there are only relations that produce entities.

Haas How is power and authority distributed in these relations? Does violence play a part?

Chauchat No. After five years of working with it, it really seems like there is no space for conflict in the practice. I understand why it would be desirable, but there is none. Since the subject dissolves so much in this practice, there is no one left to fight, in a way. Undoing the conflictual way of being in the world might even be a strategy or decision or desire of the

practice. For a while, I've been thinking a lot about privilege and the place where these kinds of practices develop because they are so much about undoing: undoing the subject, undoing authority, undoing judgements, etc. – you can only do that from a sheltered place. But then again, we need to know the relationships we're involved in, in order to gain agency and to actually change them. The first step to do that is to notice and acknowledge: "Yes, we are entangled." And here we find responsibility as a capacity to respond, because you are an active agent in this much larger composition of relationships – you *are* one of them. There is no ethical masterplan behind the practice, but there is activation. But this is just paraphrasing the usual suspects [... *like Donna Haraway?*] Like Donna Haraway and Karen Barad. [*Should we end it here?*] Yes, if you want.

Jared Gradinger and Angela Schubot

How to relate in contemporary dance?

Jared Gradinger and Angela Schubot have been creating dance performances together since 2009. Their recent series focusses on the mode of existence of plants and the movement propositions these life forms make. The series consists of *Yew* (2018), *Yew outside* (2018) and *The Nature of Us* (2019). While all of these works were produced in confrontation with the same set of plants and by the same theater, the HAU Hebbel am Ufer in Berlin, they were presented under significantly different circumstances. *Yew*, a duo performed by Gradinger and Schubot themselves, was set in the black box of HAU3. The stage was equipped with a garden of loudspeakers connected to plants using sensor technologies. The audience sat on the floor watching the flora-responsive dance of Gradinger and Schubot and participated in ritualistic acts of relating to the plants, e.g., by drinking or smoking them. As the title indicates, *Yew outside* then brought this piece into the open, namely to the botanical garden Blankenfelde-Pankow in northern Berlin. The audience followed the performers, circling the park area through the twilight from early evening into the night. *The Nature of Us* then reinvented this garden within the infrastructure of a theater stage, the HAU2. The group piece, performed by Andreea David, Roberto Martínez, Andrius Mulokas, Liz Rosenfeld, and Anouk Thériault as well as Gradinger and Schubot, disclosed the techno-ecological conditions of the theatrical milieu and the relate-abilities of the human body as a metabolic organism of and in nature.

The conversation took place on a warm afternoon in June 2019 in the Weinbergspark in Berlin-Mitte. As the artists' dance making and thinking evolves symbiotically, the following answers are not specified to them individually, but ascribed to Gradinger/Schubot as one artistic organism in two parts.

Haas Who or what do you relate to in your choreographic work?

Gradinger/Schubot We made the series in a very similar way to how I made the garden *The Impossible Forest* in Uferstudios Berlin: in co-creation with Nature intelligences. This starts by working with an energetic vortex, calling in the beings or the consciousnesses that are part of the work we intend to make – and then asking and listening. So, who are these entities? First, the consciousness of the piece itself – even at the beginning, when it is still unformed. And Nature or Pan. [*Pan?*] Well, we don't know Pan so well, but it is what allows the communication to be clear. It creates what's between us, almost like a telephone line: it makes the connection. Then, the plants we were working with: Yew, of course, but also Clover, Moss, Oak, Beech, Fern, Echeveria, and Stinging Nettle. And the Angela-Jared consciousness, as we later had to recognize, when there was this group of other human performers we had to deal with. The botanical garden Blankenfelde-Pankow was definitely an entity that we were working with as well as the theater stages of HAU3 and HAU2. In the rehearsal process you really get intimate with the spaces, acknowledging that they are real collaborators, or homes, and they take a lot of energies through them. But there are also the natural elements or, in the alchemistic terminology of Paracelsus, the Sylphs (air), Gnomes (earth), Salamanders (fire), and Undines (water), which are also in our bodies with the bones, the minerals, the blood, the lungs, the sex, etc. You can meet a plant through what you share with it: these forces at play. There might be a certain flow or rhythm you can synchronize with, because this plant shares the same kind of alchemy.

Haas How do you relate to these entities? What are the means of relating? How do you approach them?

Gradinger/Schubot We approach them very naïvely. Especially with nonhuman entities or natural forces it's a lot of listening. You basically sit with them and meditate in order to strengthen your intuition for information that is not produced by your own mind. You have to enter into a very slow rhythm, because for most of those entities time is differently configured than for us, and you have to enter into the materiality of your body in order to be infused by what is in front of you: the plants. In the form of how they infuse you, you

can begin to differentiate. Even *where* they meet you is already part of the information.

There are many layers of listening, not necessarily connected to the ears. For example, you can sit and listen to the floor through your bones. You open up to the other through the whole body, so that your own fulness gets re-inscribed by the other fulness. To achieve this, you need to come to your volume as a sensuous body, not as an object-body controlled by your mind. You need to empty your mind like a screen and then you can see what shows up on the screen. However, once the connection is established, you can work with intention. You can ask things and really be clear – it's not just a vegetable listening! But, initially, softening, quieting the mind – that's the work. Whereas the plants – they really meet you where you are, they join you in your thoughts. The distinction between what's mine and what's not mine gets blurry.



Angela Schubot & Jared Gradinger, *Yew*, Hebbel am Ufer Berlin (HAU3), 2018

Haas What do they make you do?

Gradinger/Schubot The process started with a naïve and almost impossible desire or question: can we be moved by them? We dreamed of being taken over by these plant bodies. And then you try to meet such a body and you can move from this meeting, even from the trying. Or you just allow yourself to be seen by them. But there were also very concrete things: we tried to move as if we had no brain and muscles; or as if we had no front but a 360° focus; or as if there were no translation from being to acting, no distinction between giving and taking, perceiving and growing, but only circulation. When we tried to relate to blossoming and decay as entities, and to both at once, the internal time changed completely. First, you meet the plants in the visual, then you enter into a loop of reciprocity with these beings and they start to form clearer pictures, in the inside as well as in the outside.

Haas What do they do to you? What is in it for them?

Gradinger/Schubot They use you. The plant or specific plants create consciousness about them or excitement around them, they spread through you. Take ayahuasca, for example. It comes from a specific region in the Americas, but in the last ten or fifteen years it has made its way around the globe. This plant travels through everybody it touches and meets. It works through you on many levels. Yet the spreading is also quite abusive to the plant. It is clearly rooted in deeply problematic structures of commodity trading. It extracts the plant from its cosmology and exploits it for profit. Yet you could say that ayahuasca is working with these things, working with capitalism and with humans to its advantage, to spread and proliferate.

Haas How does the particular environment or situation influence the relation?

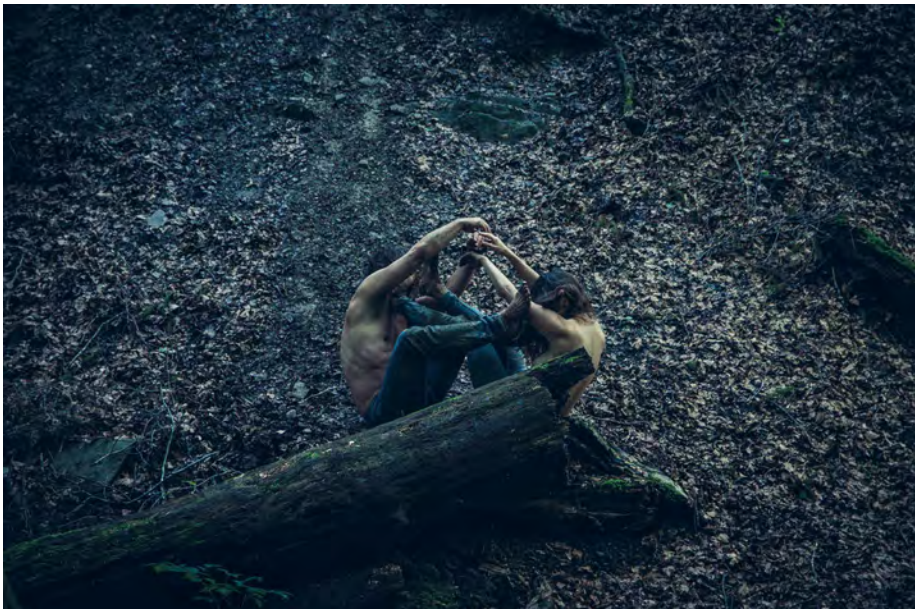
Gradinger/Schubot Working on *Yew*, we were very clear from the beginning to create a piece for the theater in co-creation with nature, yet without presenting nature by putting a lot of plants in the room, but by acknowledging that the room is nature itself, that the entities are energies that we invite into the room, creating a garden with those energies – and then to complete this garden with the other humans that then joined us, the audience. We didn't know what it would be like until the premiere. And every night the entire work was contingent on the people, on how they behaved. The people were really

like weather: sometimes like a big storm blowing through the show and sometimes just like stuck stones [laughs] – a landscape that was unique for each show.

When we brought the piece to the botanical garden it was entirely different: for one thing, when you're outside, you're a little more with yourself. But then again, you're with *everything else*. Now your face is not on the dancefloor anymore, but you're with your nose in the soil, metal scraping your face, and a hand crawling across while the sun is setting and the wind is blowing and the birds are there. The intention was to be a part of an environment, an ecology or ecosystem, and to not be the star of the show: you can't compete with the sunset – you don't even want to – or even with the wind blowing through a tree. So suddenly, you're in a relation to this, allowing, accepting, inviting it with this audience. We could do this by ourselves, of course – and we did initially, in the rehearsals – but this other moment eventually comes when it is completed by the *other* other entity, the audience and its consciousness. And what that environment does to them is almost more important than what it does to us.

In the theater, by convention, you have more focus on the performer body. And you are held responsible for the dramaturgy of the piece: how long things take, etc. Outside, this is different: the human way of being is not looked at in the same way. And you're less responsible for time: it would be so arrogant to try to be the master of time there.

Angela Schubot & Jared Gradinger, *Yew outside*, Hebbel am Ufer Berlin (botanical garden Blankenfelde-Pankow), 2018



Haas To what extent is the relationship based on knowledge?

Can you describe the forms of knowledge?

Gradinger/Schubot The knowledge that is required or produced by the encounter is neither stable nor is it *about* the plants. Rather, you have to know how to connect to the plant that actually knows. This approach is indebted to the practices of shamans and healers. It's such a different way of knowledge production than the rather "masculine" way of producing knowledge by extracting it from natural processes and storing it as if it weren't changing. You cannot put it to test and prove that it will always work, because it has to emerge out of a vital connection. A lot of the information you get is just the resonance of that specific encounter. It's so tied to the moment – and yet it's bigger than any moment: it's the whole cosmos. You have to accept that this knowledge changes when you put it in words. It is just made to dissolve the immobility of this moment. And it's very idiosyncratic – while your subjectivity is actually tied to it.

Haas Can the relation fail? And if so, how?

Gradinger/Schubot The relation can fail if you're not open, if you're in your mind – then it's very difficult to connect. If the relation is one-sided, if there is no reciprocity – I'm changing it, but I'm not changed by it – it becomes abusive. Yet I'd say that failing is in fact part of the encounter, teaching you where you are at the moment – although I think the plants don't operate in those terms. The failure on our side depends on the intention. As an artist or a maker, I cannot work with something that doesn't reach my consciousness. Then, of course, I can still say that unconsciously something big is happening that might come out in other ways, but I prefer when things arise to my consciousness and I can work with them as a potent counterpart.

Haas Do you experience the process of relating as an appropriation or mediation of the other?

Gradinger/Schubot It's an encounter! But it would be naïve to think that it's not an appropriation or mediation at the same time. It depends on the historical moment and your definition of the concepts. You might understand appropriation today in regards to the commodity form in capitalism, as an abuse that creates value. The encounter with the plants, however, feels more like channeling, a reciprocity loop rushing through you. This is a very pure form of mediation, where you

basically become the vessel for something else. This is not necessarily better though: appropriation is at play here, too, since we create a piece out of this encounter and show it to people, sell it on the market. However, any real encounter has a segment of mediation and a segment appropriation – and a space in between!

If I want to meet this tree, for example [*pointing at a tree*]. Would it be considered appropriation if I take my form to become that tree in a mimetic act? By assuming the form of the other, in my best, most earnest way I dedicate myself to the other; form meets form, a door is opened and things are able to flow after that. While at the same time, in regards to plants, politically everything appears to be appropriation today: in twenty years the abuse of nature in capitalism will be limitless. I honestly don't know how to respond to this. There's so much trauma in this and everything is infused with it. I could never say I could do anything that's not part of this appropriation, but you can still highlight the things that are knotted and work with a "good intention," I think – for lack of a better word.



Angela Schubot & Jared Gradinger, *The Nature of Us*, Hebbel am Ufer Berlin (HAU2), 2019

Haas How are power and authority distributed in these relations? Does violence play a part here?

Gradinger/Schubot Violence used to play more of a part ten years ago when we started to work together. We both enjoyed feeling each other through hard impact. We liked this fleshiness of being in the world. We liked to sweat and to move and to push and be taken, to be able to surrender and to agree in the violence. We both were kind of impact junkies, if you will. This has changed now: there is less being-into each other, but more co-existing next to each other. In what ways can we exist together without having to become one? It also has to do with age and injuries – that’s a reality.

But to come back to the recent series, there’s also a lot of violence in plants. How do you experience a tree that was hit by a lightning, torn apart, but that creates a home for millions of creatures? When we met this violence in meditations, there was always so much wisdom inside it and so little judgment. We pushed the violent aspect further in the group piece in order not to become passive bodies, but bodies with desire and intention and force – forces – in order to live this violence as one of the many beautiful ways in which one can be in this world.

At the same time, plants have a lot of authority! To trust and serve other authorities than the mind was challenging but extremely important for the process. You’ve got to believe in something outside of yourself and your decisive artistic brain, which is in fact mostly concerned with the question of who takes space and who gets the right to express, to get heard, to manifest and to create. But the idea that, if you take space, you take it away from others is again a very capitalist logic. The plants tell a totally different story: there are so many other ways to relate beyond “more or less,” allowing for asymmetries. As we two have learned from the plants: it’s ok that the proportion is not always 50/50!

Jeremy Wade,

How to relate in contemporary dance?

Jeremy Wade’s latest piece that premiered in Berlin, *The Clearing* (Hebbel am Ufer, HAU2, 2019), continued the artist’s interest in the abilities of the dancing body to relate to the im/material forces that condition human existence in the dystopia of today’s turbocapitalism. Through the almost shamanistic mediation of the physical, affective, nervous, sentient body of himself and of others, his performances imagine queer futures in which care might

compete with exploitation as the defining mode of relating. Wade shares the stage with the musician Marc Lohr, who creates a mostly electronic score to the dancer's actions. *The Clearing* is divided in three parts. The first one is strictly movement-based; the dancer, tuning the space with maintenance equipment, leads into the alter-reality of a speculative deep future through dense and intense, jerky movement. The second part is centered around a light object, which might be read as a symbol of time, to which the performer gives birth and that eventually dies. After a break, the audience gathers back in the theater now hosting a dark cabaret show, musically accompanied by Lohr on the piano and by Wade's temporary alter ego Puddles the Pelican, who, as an entertainer on a cruise ship, desperately tries to keep the mood up in the midst of a catastrophic scenario.

The conversation about this work and its larger artistic context took place on a Sunday in June 2019 in Wade's Neukölln apartment and a nearby breakfast café.

Haas Who or what do you relate to in your choreographic practice?

Wade In *The Clearing* we're trying to problematize the idea of repair, evoking different technologies of impossible repair. We map out the character of a caretaker in a future, nomadic, precarious gig-economy. We situate this character between a labor-class facilities manager and a cleaner of temples, creator of rituals – both are hosts and facilitators of maintenance and repair. But this figure is also a mediator, in a way, aligning forces and using this impossible, yet effective energetic form of repair to create a particular clearing: to clear the space, to rid the space, to synchronize the space, to attune, to align the space in order for future clearings to occur, in order for something else to occur. We relate through costume, through this very minimal set, through this haunting, driving, crystalline wall of sound that Marc creates and invoke a very dense, coded space of phallic ghosts, of shitty patriarchal stories and monumental, massive, mountainous narratives that haunt us. How is it possible that this impossible caretaker, that this hallucinogenic facilities manager might clear out the wreckage of the past in order to come to new clearings?

Miss Caretaker wears a blue see-through latex suit. She holds this tiny pink tassel and is tuning the space with this very fragile, very flamboyant, very feminine decorative thing. She's pushing a futuristic janitor's cart that is upholstered with mirrors and vinyl. Thinking of the materials alone – the laser, rubber, the latex crinoline – the aesthetics references a particular LGBTQ political history, brought to a shamanistic

ritual. How do we use speculative fiction? How do we use new forms of relationality? How do we use this hallucination on stage in order to create this psychic charge of possibility, this impossible, yet effective charge where new connections, new relations, new systems may be coming into being – if just temporarily?

For me, moving towards repair was a continuation of the question of care – also in terms of the planet, in terms of the Anthropocene. I guess I'm constantly trying to problematize hope and I'm constantly trying to reconcile with the things that we've lost in the fire, so to speak – and then: how do we continue after the fire?



Jeremy Wade, *The Clearing*, Hebbel am Ufer Berlin (HAU2), 2019

Haas How do you relate to these entities? What are the means of relating? How do you approach them?

Wade There is this somatic score that I like to use to reach a certain physicality: the space is thick. We're surrounded by billions and billions of molecules. Actually, we're swimming in this space. The eighty billion cells of our body are facing in every direction at once. The space is thick and I am negotiating this thickness: the eyes begin to roll, there's a particular kind of ecstatic, emotional, fluid state. Maybe this state then becomes too much and the body begins to unwork in

this drunkenness, in this hyperfluidity. At a certain point the space becomes even thicker and the muscularity, the tension, the whole body begins to pulse in this labor of negotiating the thickness of the space. And through the muck, through the swamp, through this very dark particular score one pulls oneself through – and eventually lands on the clearing, so to speak. The body transitions to get into another state, a kind of hollow-bone immateriality, a light, pixelated continuum-space.

Through this score I try to create practices that might serve as an interface to other ways of relating to space. How do we negotiate the possible and the impossible, creating fantasies for the body? The body is shifting through this continuum of fantasies, the emotional, behavioral, historical, political reality of the vulnerable body and its relationship to the untenable, navigating the space of where the body ends and where the body begins. We have these tricks as performers, as choreographers, as people who weave an imagination through the corporal. The stage is this playground of materiality, of relationality, this virtual platform to play out this complex past-present-future of the body. Through this question of where the body ends and begins the performer on stage – with light, with sound, with costume, with the connection between voice and movement, with the animation of breath – can enact a hyperproximity, can bring you to the most delicate, intimate fragile now. The manifold tools also include just sitting at a writer's table and really trying to contemplate the world that we want to be in. For *The Clearing* we were looking through the lens of disability studies, queer theory, postcolonial studies, and especially into the question of reparations.

But *The Clearing* also has a sense of humor. It could be too serious – and it is! But there is something about this little silly pink tassel, and the fact that I'm doing this complex dance with potato mashers. The history of LGBTQ social dancing resonates here, of course, which maybe borders spiritual attunement. I thought a lot about the silk scarf dances that happened in the eighties and nineties in LGBT clubs. You might go to the Paradise Garage or to Sound Factory in New York City, and you take a hit of ecstasy or you'd have a bottle of poppers, and you'd have your silk scarf, and the music would be playing and so on – what kind of attunement is this? What kind of clearing does this enact? What does the choreography of a nightclub create, the behavior of the go-go dancer or the bartender, the interactions, the darkroom – and that queen

who's doing that flag dance on the dance floor? What kind of world does this bring into being?

One of my favorite go-to stories in regards to this and the power of humorous social protest is the demonstrators in New York City in the first wave of the AIDS crisis in the eighties: the police is coming out of an armored van, and they're wearing these neon-orange rubber boots and rubber gloves and it looks they're fitted out for Chernobyl – and the faggots on the ground scream: "Your gloves don't match your shoes! Your gloves don't match your shoes." These activist trickster tactics are essentially about having a laugh, before you're going to get your shit kicked out of you, knitting worlds together through humor, sarcasm, beauty, and fakery. I'm haunted by people whose work had another kind of social, political charge to it. I relate to having a laugh as the ship is sinking and the solidarity that can be created through this kind of humor as a form of social protest, as a cohesive bond.

Haas What do they do to you? What do they make you do?

Wade I was an only child and I grew up in a remote area in the woods, where I spent a lot of time alone, working with onomatopoeic explosions, improvised phrases – which is a very physical practice. I wasn't one of these people who had an imaginary friend, but I had my games that worked quite systematically as well as places that had a particular architecture that I would go to for particular clearings. At a very young age of around ten I started charting out my fantasies. They were incredibly real for me, since body imagination came very easy for me, dealing with things that weren't there. I created scores to escape my own self, ghosting trails where my body ends and where it begins – dealing with heat signatures, energetic reconciliations of the body in order to really tune into the sensation, to work with other forms of materiality – it's about hypersensitivity to detail and cultivating a fantasy as a mover in the space. I'm very interested in scores that move a body in the bones because it's too heavy to lift it on my own. I want the imagination to be so precise that it moves me. Thus, in a way, the scores are the ultimate ghosts – the score that frames the fantasy, the matter-narrative. You extrapolate, you chart out a fantasy so rich and so complex and so dark that these ghosts become actually incredibly clear: the past that haunts us, the phallic stories, these phobic narratives about what it means to be to be a thing in this world.

Haas How does the spectator or audience influence the relation?

Wade I use these ghosts of my past as a way of reconciling with the incomprehensible present. Emotional, behavioral, social interactions that were really uncomfortable, for instance. There is this example of me as a kid when my dad asked me to play baseball although I didn't like baseball. I would cringe at the ball coming at me. I was scared. Eventually, I would cringe at my father cringing at me. For me these avoidance mechanisms form the physical reality of social norms of exclusion, of power, and hetero narratives, of dominant kinds of masculine modes of being. On stage this might translate through the stumble, the spasm, the cringe. This is a kind of ghosting, too, so deeply ingrained in the awareness of the gesture and the negative space around that gesture. I relate to moving towards the strange with the body, to fumbling on the inside of my legs and to the positionality of the spine and those very delicate and sensitive moments where the solar plexus kind of moves up in the Adam's apple and the body crunches and collapses in this. In this powerful uncomfortability I relate to the fragility of the body as a particular mode of being – and not just mine: it happens between bodies.



Jeremy Wade, *The Clearing*, Hebbel am Ufer Berlin (HAU2), 2019

Haas Can the relation fail? And if so, how?

Wade The third and last act of *The Clearing* is set on a cruise ship starring Puddles the Pelican, a cabaret singer and the activities director of the ship. This ship is literally taking you through the underworld. It is mapped out in the deep future where there is no land, there is no horizon. Toxic grey clouds meet the water. The tops of skyscrapers are peeked from the deep like crooked reaching fingers of the elderly, sharp as knives, pale and stiff. We are on this super apocalyptic terrain and at the same time the activities director is like: "We have maggots for sale. The rooms don't have balconies but they come with a king size bed. Oh! And our evening's entertainment is about to begin!" As the fiction goes, Puddles is not only this entertainer but also a pelican covered in oil from the Deep Horizon oil spill. She was rescued by the ship she's now performing on. She's a trashy washed up drunk of a pelican who's trying to reconcile with the loss of her sister, who didn't survive the oil, and the loss of her home.

So, I was trying to imagine that I was covered in blood, that I was in deep mourning for someone that had died, and that I would simultaneously be the host of people on this cruise ship. This messy, broken queen performs a hyperbolic, total-failure cabaret. And in many ways Puddles weaves a world together through humor and through this kind of grotesque irreverence: she's falling, she's stumbling, she's not making sense, she's losing her words. She lives it up through this agility, this vulnerability – and for me this is a torch song that helps to reconcile with the complicated now.

Performing this absolute surrender could be toxic if it's not done in the right way. Sometimes, as a performer, you can't let go of your framework. Sometimes you're just too good at failing. This piece is taking a risk of inviting the audience into a very difficult space. And power is also really entwined in the space, since I'm commanding it on my own. But hopefully, it's also charged with failure. Hopefully, it's so charged with impossibility. Hopefully, it's so charged with a sense of humor and sensitivity. It's undoubtedly a ritual space that you're invited into. But then again, I don't want to be Jesus, and there is nothing wrong with you. I can't heal you but I'll do the very best that I can. So the humor creates this permission to really take it seriously or not – to be in and out.

As to the larger question of what I relate to in my work: I really relate to being a host, who keeps a very particular threshold

and invites you to cross over that threshold all the way. I'm very familiar with that role in my work. I do it all the time.

Haas How does the particular environment or situation influence the relation?

Wade In *The Clearing*, everything is a lot: a lot of costumes, of objects, a lot of lights, of sound. It's definitely this cornucopia, a maximalist approach. I remember all the conversations I had around how to bring Puddles into being with stage and costume designer Claudia Hill. How do we generate this myth around the pelican who's covered in oil in the bottom of a cruise ship at the end of the world? That already is a very complex score to fill. So Claudia eventually made a wig of all these different pieces of hair that she had found and stitched together. And she literally designed a trash bag cape. We decided that we don't want to use new materials but as many recycled materials as possible – you can you can do a lot with trash! Trash is complex!

Kathrin Thiele Figuration and/as Critique in Relational Matters¹

Figuration as a speculative relational technique for a different vision on and for the world is one of the most promising feminist in(ter)ventions toward an onto-epistemological methodology for feminist research and practice. And its genealogy, by which it has become one of the central (material) metaphors for a world-practicing-thinking-differently, is for me deeply connected to two feminist thinkers in particular: Donna Haraway (feminist technoscience) and Rosi Braidotti (feminist philosophy). Since the 1980s, both scholars have used and elaborated upon the concept of figuration throughout their work, and they have also influenced each other in these ongoing propositions of how figuration matters, both for critical thought and concrete living. In my current research project on “Relation(al) Matters,” in which I engage closely with conceptual issues of complex relationality as a primary condition(ing) of planetary existence, I use the following genealogy in relation to the conceptualization of figuration in Braidotti's and Haraway's work: introduced by Haraway in her “Cyborg Manifesto” in 1985, the cyborg can be read as one of the earliest speculative figures that Haraway *thinks-with*, being joined then by

¹ A different version of this text has been translated into German for Angerer, Marie-Luise and Gramlich, Naomie (eds.), *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin 2020.

others, such as the trickster, the monster, the oncomouse, companion species, or, most recently, “Camille.”² This speculative, critical approach to knowledge production via figuration or figuring is taken up in Rosi Braidotti’s work on *Nomadic Subjects* in which she, in conversation with Haraway, builds her inquiry and dream of a different feminist subjectivity – the nomad(ic) – specifically on (re)figuring capacities.³ She sees figuration as referring “to ways of expressing feminist forms of knowledge that are not caught up in a mimetic relationship to dominant scientific discourses.”⁴

In 2004, while reflecting again on the significant role played by different “feminist figurations” in her work, Haraway, on the occasion of the publication of *The Haraway Reader*, introduced further characterizations of the multispecies kinship of what she by then had coined “sf-figurations” – many of which have proven highly infective to various feminist discourses.⁵ In her introduction, Haraway elaborates again on the function of thinking with figurations. The following passage captures the powerful dimensions of figures and figuration as a feminist (methodological) practice that she considers here:

Figures collect up hopes and fears and show possibilities and dangers. Both imaginary and material, figures root people in stories and link them to histories. Stories are always more generous, more capacious, than ideologies; in that fact is one of my strongest hopes. I want to know how to inhabit histories and stories rather than deny them. I want to know how critically to live both inherited and novel kinships, in a spirit of neither condemnation nor celebration. I want to know how to help build ongoing stories rather than histories that end. In that sense, my kinships are about keeping the lineages going, even while defamiliarizing their members and turning lines into webs, trees into esplanades and pedigrees into affinity groups.⁶

Before engaging more closely with the specificities of figuration, allow me once more to jump into the work of Braidotti. In 2011, when rewriting her *Nomadic Subjects* for the second edition, Braidotti also again stressed the immense significance of figuration for her as a critical and transformative tool for feminist research and practice. She further explained that figurations should not be read merely as “figurative ways of thinking,” but they should

2 Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991; Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, London 1997; Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis 2008; Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC 2016.

3 Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 1994.

4 Braidotti 1994, p. 75.

5 Haraway, Donna J., *The Haraway Reader*, New York 2004.

6 Haraway 2004, p.1.

be considered “materialistic mappings of situated, embedded and embodied, social positions.”⁷ In a specific subsection of the introduction to the book, entitled “Against Metaphor,” she argues directly for figuration as a critical feminist tool and project:

[T]he point is finding adequate representations for the sort of subjects we are in the process of becoming ... Nonlinearity and a nonunitary vision of the subject do not necessarily result in either cognitive or moral relativism ... I rather see nomadic subjectivity as both an analytical tool and a creative project aimed at a qualitative shift of consciousness that is attuned to the spirit of our age. The ultimate purpose is to compose significant sites for reconfiguring modes of belonging and political practice.⁸

Collecting what is given to us by these two thinkers as central to any critical and transformative approach to thinking as figuration,⁹ the following can be crystallized from what has been presented so far: figures, according to Braidotti, have the capacity to free us from “*mimetic* relationships.”¹⁰ Instead of assuming knowledge to mirror a given world (the logic of representation), figuration as a thinking technique is a “materialistic mapping,” and figuring is to be understood as worlding.¹¹ However, Haraway argues that if we think-with figuration, what becomes palpable is both their “possibilities and dangers.”¹² Figures are not universally “good.” Instead, they are meant to affect and make us aware of a concrete problem; they are material-semiotic creatures that help us sense the world – or at the very least some dimensions of it – differently. Thus, Haraway writes, figures “root” in a “more generous, more capacious” sense than “ideologies” do and, most of all, figurations are about “how to.”¹³ What this means is that, while certainly important in their “what-dimension” (i.e., which specific figures are chosen does matter), figuration as a feminist critical tool engages the more structural

7 Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 2011.

8 Braidotti 2011, p. 11.

9 For further elaboration on how I use “feminist speculation,” see the collaborative work on the issue in Cecilia Åsberg, Kathrin Thiele, and Iris van der Tuin, in which we write that “[t]he question of the speculative and the methodology of speculation act therefore at the very core of feminism: feminism (in such strong sense) must open a *terrain*, from which it then jumps or leaps into the future, and from which – we would want to go that far – a different future becomes thinkable/imaginable, one in which responsibility, justice and equality play a major role.” See Åsberg, Cecilia, Thiele, Kathrin, and van der Tuin, Iris, “Speculative *Before* the Turn: Reintroducing Feminist Materialist Performativity,” in *Cultural Studies Review*, vol. 21, no. 2, 2015, pp. 145–172, here p. 154, emphasis in original.

10 Braidotti 1994, p. 75.

11 Braidotti 2011, p. 4.

12 Haraway 2004, p. 1.

13 Haraway 2004, p. 1.

“how-dimension” of the complex processes of what I want to call “wor(l)ding.” For Haraway, this means “how to inhabit ... [to] critically live ... [to] keep on-going”¹⁴ – how not to end stories, but instead defamiliarize and *queer* our senses by introducing other ways of seeing, thinking, and doing.

To use figuration for critical thought-practices is thus a tactic, if you will, to open up alternative horizons and becoming-other subjectivities. This is also why figures are not just about a different rhetoric (in the sense of “mere words”). Braidotti’s choice of the title “Against Metaphor” makes this unambiguously clear. Yet, if figurations and the creation of figures are nonetheless to be taken as metaphors – and they inevitably will because, most of all, we speak here of *textual* creatures – then, as both Braidotti and Haraway repeatedly stress in their work, they need to be understood in a material or visceral manner: figurations are material-semiotic wor(l)dings. As literal “worldly practices,” they are embodied and “in the flesh.”¹⁵ Braidotti similarly explains figurations as an “analytical tool and a creative project aimed at a qualitative shift of consciousness” that hopes to reconfigure sedimented “modes of belonging” and hegemonic “political practice.”¹⁶ This can only ever be meaningful as an embodied and materialist project.

I hope the passages above have already sufficiently communicated the promised *critical* potential of figuration, and that it can be seen how relating figuration and critique, and presenting figuration as a critical project with which to intervene into sociopolitical practice and invent other-wor(l)ding practice, is significant for feminist projects. Figuration, in the sense presented here, is about the creation of different relations between words and things – between wording and worlding. Figures can be used for conceptual relations that are not based on the representational (categorical) split between the materiality of words and worlds.¹⁷ Instead, they can be read as tools to produce thought;

14 Haraway 2004, p. 1.

15 Haraway, Donna J., and Nichols, Thyrsa, *How Like a Leaf: An Interview with Thyrsa Nichols Goodeve*, New York 2000, p. 106. It is important to stress here that due to the specific focus I take in this chapter – figuration as a critical methodology – I follow the genealogies of the concept of figuration only in Braidotti and Haraway. However, I want to emphasize that other feminist influences – especially from Black feminism and/or queer of color thinkers – matter significantly in the development of figuration as a feminist relational practice: the poetic styles of Audre Lorde and Gloria Anzaldúa, for example, or the thinking “in the flesh” by Hortense J. Spillers. See Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley 2007 [1984]; Gloria Anzaldúa, *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 2012 [1987]; Hortense Spillers, “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book,” in *Diacritics*, vol. 17, no. 2, 1987, pp. 64–81.

16 Braidotti 2011, p. 11.

17 I use this term rather than “representationalist” because I do not agree with the “-ist” ending, which suggests a negative and ideological connotation. My purpose here is to distinguish different approaches to how words and worlds are related. I do this in line with the Deleuzian argument for “a new image of thought,” “against representation.” See Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, London 1994 [1986]. Yet, I also want to warn

they constitute rather than they reflect. Figures intervene into the world; they *are*, and they do their work, by participating in the stories told instead of speaking from outside or beyond.

Diffraction: A “New” Figuration of Critique

Thus far, I have presented some initial thoughts related to the matters and mattering of figuration and critique. I engaged with seminal examples from within the feminist tradition that suggest the critical potential of figuration as a materialist intervention and a material-semiotic technique in and for feminist critical thinking. However, in order to specify further the relation between figuration and critique, and to say more about how to read its critical potential as a relational mode, I now turn my attention to the question of how figuration – when taken seriously as a material-semiotic in(ter)vention – (must) also re(con)figure(s) critique itself. When claiming criticality as a significant dimension for the use of figuration in feminist thinking, it is important to understand what critique actually means. This should never be simply taken for granted, not least as, precisely in a time when polarization in the social field is growing, it is of critical significance to explicate how critique and criticality as in(ter)ventions into the here and now are understood.

It is here that diffraction as a “new” figuration of critique comes to the fore. As a queer feminist figuration of critique, diffraction can also be traced back to Donna Haraway, who introduced it into her writing in the 1990s in order to precisely shift what criticality itself is (or could be).¹⁸ In her use of diffraction – inspired by a painting by the artist Lynn Randolph, who also already provided the figuration for Haraway’s cyborg – Haraway emphasizes

against over-simplistic presentations of what representation as representationalism supposedly is or does. This happens especially in some Object Oriented Ontology discourses (see discussion of this problem in Åsberg, Thiele, and van der Tuin 2015), when issues regarding the structural problematics of representation (I think here of Spivak’s seminal discussion in “Can the Subaltern Speak?”) are simply neglected as if “we” have/can overcome them. See Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, in Spivak, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, ed. Rosalind C. Morris, New York 2010, pp. 21–78 [1983]. Also, Barad’s use of “representationalism” – in her argument for an onto-epistemological/posthuman “push” to Butler’s concept of performativity – led, in some feminist new materialist contexts, to this questionable stand against representation. See Barad, Karen, “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter,” in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, pp. 801–831; Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC 2007.

- 18 It is also important to emphasize this introduction of a different mode of critique via diffraction and feminist thinking because of Bruno Latour’s rather well-circulated essay on “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern,” in *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 2, 2004, pp. 225–248. However, Latour neglects to mention Haraway’s engagement with precisely (t)his question on the necessity to develop a different engagement with criticality and critical feminist thinking already in the 1990s.

that she wants to use the metaphor of diffraction as “another kind of critical consciousness at the end of a rather painful Christian millennium, one committed to making a difference.”¹⁹ In this way, she brings diffraction into the feminist discussion in order to reformulate what is usually (also in feminist circles) taken to be the meaning of critical and the practice of critique – namely, to disagree, to take apart, to dismantle – and to give it another twist, in line with her overarching feminist project invested in ongoingness rather than ending histories, as discussed above. Diffraction, as a “new critical consciousness” – a “new” that must be relativized as being only new for and within specific contexts, namely the framework of the (Western) modern sciences – is a figure that, for Haraway, in relation to critical thinking, allows her to learn to count beyond two (the oppositional model of critique) and three (the dialectical model of critique), and thus to open criticality towards a *flourishing of difference that makes a difference*.²⁰ From here, we can also turn to one of the most recent uses of the figure of diffraction as critical in(ter)vention: Karen Barad’s agential realism that owes, as she herself writes, “as much to the thick legacy of feminist theorizing of difference as it does to physics.”²¹ Drawing on the quantum phenomenon of diffraction, which figures a different “spacetime mattering,” in *Meeting the Universe Halfway* Barad explicates what she terms “ethico-onto-epistemology” via the two-slit diffraction experiment.²² This she does in order to reinvigorate this different kind of critical consciousness – the one already stressed by Haraway when claiming diffraction as a figure to *think-with*.²³ In resonance with the earlier understanding, for Barad, diffraction “is not merely about differences, and certainly not differences in any absolute sense.”²⁴ Rather, what is at stake here is a different figuration of difference itself. As she argues, diffraction is both “about the *entangled* nature of differences” and “a *material* practice for making a difference, for topologically *reconfiguring connections*.”²⁵ Here, diffraction becomes visible as more

19 Haraway 1997, p. 273.

20 “Flourish” is a very precarious word to use when addressing the differential – i.e., the unequal or asymmetrically structured, exclusionary – social field. For an important discussion of this problematics that also builds on Haraway’s work, see Shotwell, Alexis, *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*, Minneapolis 2016.

21 Barad, Karen. “Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart,” in *parallax*, vol. 20, no. 3, 2014, pp. 168–187, here p. 168. Without being able to go into further detail in this chapter, in this article Barad explicitly (via a multi-temporal diffraction pattern) traces her thinking of diffraction to Anzaldúa’s teaching and her significant work on *mestiza*, hybridity, and “mita’ y mita” (half and half) – “neither one nor the other, a strange doubling” (Anzaldúa 2012, p. 41), which Barad finds most fitting to deal with queer realities of quantum phenomena (see Barad 2014, p. 173f).

22 Barad 2007.

23 Haraway 1997.

24 Barad 2007, p. 381.

25 Barad 2007, p. 381, emphasis added.

than a metaphor, precisely in the above-mentioned sense, where I argued that figuration as a feminist critical tool is not a matter of words only.²⁶

With Barad, this new critical consciousness – or critique as diffraction – is a delicate process of differentiation that is all about entanglement. It is a *complex relation(al) matter* – differentiation and/as entanglement – and no longer the classical figuration of critique, which sees its process as separative (oppositional) or as sublative (dialectical). Different from those classical critical maneuvers, the aim of which is to decide on things (i.e., to “end histories” as Haraway earlier argued), or which aspire to finally separate things out so that we know what is good and right (critique as moral judgment), criticality in a diffractive sense has a more disrupting potential in which transformation or shifting is key.²⁷ Critique as a diffractive procedure aims to listen to and trace heterogeneous histories so that new interferences can enrich theoretical and practical engagements with specific questions. All of this serves to think beyond the common conceptual (Western/scientific) logic of twos or threes. Interference patterns are in/determinate and therefore not a matter of prescription.²⁸

In order to now unpack this different understanding of critique a little further, in the following I turn to a concrete practice in which such a transformed understanding of critique and criticality is central: the international humanities initiative Terra Critica: Network for the Critical Humanities.

Critique and/as Diffraction in (and on) Terra Critica

The Terra Critica network was founded in 2012 at Utrecht University,²⁹ and since then it has developed into a lively platform with committed core

26 For further elaborations on the thought of diffraction as a promising theoretico-practical *ethos* of a different difference, see also Thiele, Kathrin, “Ethos of Diffraction: New Paradigms for a (Post)humanist Ethics,” in *parallax*, vol. 20, no. 3, 2014, pp. 202–216.

27 Regarding the quest of transformation and shifting as key, see also AnaLouise Keating’s book *Transformation Now! Toward a Post-Oppositional Politics of Change*, Chicago 2013.

28 See Haraway 1997 and Barad 2007. To stress in/determinacy here is very important in order to distinguish Barad’s quantum philosophizing from an understanding of it as a “new” thought system (*Denksystem*). For very insightful discussions on how thinking as a transformative force needs to depart from the Western image of thought as systemic thought-thought systems, see Édouard Glissant’s poetics (and philosophy) of relation (*Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing, Ann Arbor 1997; Glissant, *Philosophie de la relation: Poésie en étendue*, Paris 2009); and for an even more direct address of the problem of thought systems as the only image of thought valid to be called “thinking” in the West, see also Édouard Glissant’s *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris 1996.

29 Birgit M. Kaiser and I founded the network in 2012 as a response to the pressures that were put on the humanities and critical scholarship – largely by neoliberalist market perspectives placed on the university, society and, in a broader sense, knowledge production itself. Working in feminist, queer, de/postcolonial, literary theory, we felt the need to counter this pressure, but we also realized that we need to reposition ourselves within critical cultural studies when addressing a world that we see as increasingly entangled in complex, systemic, asymmetrical, and/as relational ways.

members – or combatants – fighting to keep critical in(ter)ventions alive in an increasingly neoliberalized university system. Via its different local practices, the network reaches beyond academia and cooperates with contemporary art spaces in Utrecht and beyond.³⁰ I do not want to claim here that this rhizomatically unfolding initiative – and more concretely even our core group members – subscribes unanimously to diffraction as the promising new (feminist) figuration of critique. Yet, what I want to stress is that as a project whose aim is to re-examine critical thinking under the complex conditions of the twenty-first century, a strong concern for transformation – i.e., a concern for *figuring differently* – in relation to the open question of what critique actually is, provides the essential glue that holds all of our practices together.

The network understands its work as emerging from within a constellation of multifaceted connectedness and in complex asymmetrical global entanglements. Therefore, in this project we acknowledge actively and affirmatively that any evaluation and assessment, as critical work implies, must come about from within the constitutive processes of change and differentiation – via continuous feedback loops and multilateral negotiations. In order to not arrest, but make flourish, visions of change and transformation in contemporary thought and life, what is asked from us today is

a critical practice that affirms [its] situated nature ... yet dares to answer to the needs of *terra critica*: a world in critical condition, whose planetary connectivity calls for critical intervention and creative responses, neither relativistic nor universal, but with sustainable futures in view.³¹

Such self-understanding of how criticality is at work in our practicing of Terra Critica is, in this sense, well figured by diffraction, and in what follows I want to bring to the fore multiple dimensions that allow me to further specify how the turning to critique as a diffractive rather than a reflective approach matters to us.

As the guiding terminologies of entanglement, multidependency, and intra-activity for this project suggest, Terra Critica is predominantly a shared and collective endeavor. Every time we meet, we create spaces in which we build the in/determinate constellations with and in which we wish to work. We are never just multiple, contingent, or infinite – the recurrent practicing with core members plays a most relevant role in the network. Rather, the composition of each event or the way in which Terra Critica opens itself each time to the context wherein it manifests itself (in different academic contexts, in different geopolitical locations, but also in nonacademic public spaces such as

30 Terra Critica's collaborative partner in the arts in Utrecht is the nonprofit public art institution Casco Art Institute: Working for the Commons. Together with Casco, since 2014, Terra Critica has organized, and continues to organize, regular "ReadingRoom" events (<http://terracritica.net/readingroom/>) (last access: April 25, 2019).

31 Terra Critica, www.terracritica.net (last access: April 17, 2020).

contemporary art institutions), aims to create what I term here a *severality*. I borrow this concept from the feminist psychoanalytical thinker Bracha L. Ettinger, who in her theory of matrixiality speaks of severality as a diffractive space of shareability “that evade[s] the whole subject in self-identity, endless multiplicity, collective community, and organized society.”³² What we aim for in *Terra Critica* are indeed immanent, earthly relations with each other, in which the individual expertise on chosen discussion topics is less important than the work on opening up to listen to the emergence of a more collectivized thinking together, beyond “the subject in self-identity.”

In its practice, *Terra Critica* cherishes a conversational or patterning way of engagement. Conversation – the literally hard work of transformation with/ in the presence of others (*con-vers-ing*) – is our most favored practice for a different critical atmosphere wherever we meet. Because it takes time to converse, the intensity of this mode enables the production of relational patterns of understanding, rather than mere reflection on positions previously established in (public or academic) discourse. The critical practice that *Terra Critica* aims for most of all is perhaps best expressed as a form of superimposition born of invention and intervention: an in(ter)vention. In our work, we neither look for the end of a debate, nor do we aim to find *the* solutions for a problem. Instead, by following our quite specific critical and/as conversational choreography, our concrete and thematically driven engagements with the question of critique and criticality hope for complex relational practices on *terra critica*; practices that help to work towards a shift in and for our (critical) consciousness. The actual work that is supposed to happen in this context depends entirely on the (in)corporeal permeabilities, indeed the very response-abilities to and with each other that we develop throughout the meetings themselves. It is in this way that the actual “critical limit-work” that each of us is able to give in, and to, the collective spacetime-mattering in the present matters the most – *it must work us, or it won't work*. Yet, if it works, the transformation we experience can no longer be characterized as solely epistemological. Rather, what is created by our being-thinking-together-and-with-each-other is an ethico-onto-epistemological in(ter)vention in the Baradian sense, in which “knowing is a material practice of engagement as part of the world in its differential becoming.”³³

But I must pause here. I must ask: does my argument for the practicing of a different – diffractive – criticality in *Terra Critica* now not fall prey to the very logic of overcoming of, and opposition to, another tradition that figuration as a critical tool aims to undo? It is clear from this rhetorical question that it would be premature to conclude here the presentation of figuration as a *critical* relational practice. Instead, it is important to once more look deeper into the complicated matters of figuration in order to return with a shift

32 Ettinger, Bracha L., “Copoiesis,” in *ephemera: theory & politics in organization*, vol. 5 (X), 2005, pp. 703–713, here p. 704.

33 Barad 2007, p. 89.

more complex than any straight-line move “from-to” might suggest. For, if we want to seriously follow a figuring critical project that aims to interrupt exactly this sequentiality (the common positioning of knowing a “better place” or of “overcoming” that which is for what is to come, such as from appropriation to figuration; from a dualist to an entangled framework), we must turn to the question of “non-innocence” in and of figuring or relational matters.

Non-innocence in and of Critical Figurations

To start by way of recapitulation: at the heart of my interest in figuration (and also in thinking Terra Critica within this context) lies a desire to manifest a more relational approach to thinking, knowing, and living. And yet, a *more* relational mode of production (be it in knowledge, economy, culture, or sociality) will not make the difference one seeks with it, until the hegemonic/Western thought structure of straight lines is also critically addressed and shifted itself; this teleological and progressivist “arrow of time,”³⁴ which also leads into a political imagination that invests in futurity merely as progress and the overcoming of what came before.³⁵ With this in mind, in a last step I want to return once more to the two exemplary feminist thinkers of figuration, Braidotti and Haraway, who, in this chapter, I think-with in order to explicate figuration as a relational, rather than an appropriative, mode of (knowledge) production. In order to reach the critical point I want to make, allow me once more to dive deeper into their particular tonalities, as a more relational practice via which to re(con)figure the hegemonic dichotomous, representational, and appropriative modus of (knowledge) production. Reading Braidotti and Haraway with and next to each other, and thus reading them diffractively, also yields insights into how their respective critical feminist projects take shape politically. We thereby arrive at their respective engagements with what I want to call an affective temporality – i.e., that context for and in which their figures work in order to relate otherwise. Following their suggestions more closely will also allow me to further flesh out why an awareness of “non-innocence” is so crucial when working towards more relational methods or techniques of inquiry.

Again, this issue of non-innocence is very closely related to Haraway’s oeuvre. So, let me start once more with some specifications from her work. Haraway never tires to stress the political necessity of not losing sight of what she (from her earliest work) calls the “partiality” and “situatedness” in every practicing of (knowledge) production: no position is innocent.³⁶ However, we also have

34 See Prigogine, Ilya, and Stengers, Isabelle, *The End of Certainty: Time, Chaos, and the New Laws of Nature*, New York 1997; Rovelli, Carlo, *The Order of Time*, trans. Erica Segre/Simon Carnell, New York 2018.

35 See Kirby, Vicki, *Quantum Anthropologies: Life at Large*, Durham, NC and London 2011; Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York 2009.

36 Haraway 1991.

to be careful not to make too easy a claim of this possible situating of knowledge(s) – using partiality and situatedness as mere “locality.”³⁷ Haraway’s initial emphasis regarding figurations as linked to “possibilities *and* dangers” is what we can come back to here.³⁸ In a famous passage from “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism,” she explains what the possibilities and dangers, or the non-innocent (onto)epistemologies, imply:

A commitment to mobile positioning and to passionate detachment is dependent on the *impossibility of innocent* “identity” politics and epistemologies as strategies for seeing from the standpoints of the subjugated in order to see well ... “Being” is much more problematic and contingent. Also, one cannot relocate in any possible vantage point without being accountable for that movement. Vision is always a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices.³⁹

If this important insight about the impossibility of “purity” – be it in relation to questions of knowledge, politics, or both – is brought to figuration as a critical in(ter)vention towards a more relational form of (knowledge) production, the way in which Haraway’s figuring in(ter)ventions can never just mean presenting solutions or findings, or even finding the ultimately “right” category or concept that closes the concrete ambivalence or messiness at stake, must be considered carefully. For Haraway, figuration is something that can be introduced as a problem of “intensity” (to use a Deleuzian expression). It is an acknowledgment of a foundational ambivalence that is also at stake when I speak of a different temporal order (in the above, I referred to it as affective temporality) in/with figuration as a methodological tool. Any simple move “forward” or any straight “turning to” a different positionality cannot suffice: visualizing practices, or telling “other stories,” will always also at the very least bring to the table the need for a conversation around the attached issues of exclusion and exclusivity, privileging and appropriation, and (structural) violence.

Yet, what matters here is that Haraway affirms rather than deplores this foundational ambivalence. This she also reveals in her most recent figuring: the imperative “to stay with the trouble,” which leads into *Staying with the Trouble* as an enabling horizon – something to live and learn with.⁴⁰ In one of her earlier public lectures, in which she already used this figuring formula and also linked it to a deconstructive (Derridian) temporality, Haraway stresses that staying with the trouble is about “inherit[ing] the past thickly in the present

37 Muñoz 2009.

38 Haraway 2004, p. 1.

39 Haraway 1991, p. 192, emphasis added.

40 Haraway 2016.

so as to age the future.”⁴¹ When it comes to her figuring project, thus, the emphasis on a nonlinear, nonsequential, and nonprogressive temporal horizon is crucial. And this becomes even more poignant in the ultimate publication of *Staying with the Trouble*, in which she introduces her project as follows:

In urgent times, many of us are tempted to address trouble in terms of making an imagined future safe, of stopping something from happening that looms in the future, of clearing away the present and the past in order to make futures for coming generations. Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful and Edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings.⁴²

I will come back to the details of this passage in a moment. In order, however, to allow again for a reading alongside each other and bring Braidotti's stance on the consequentiality of figuration as a critical tactic once more into the discussion, I want first to move to her work again. Braidotti's critical project carries a very similar concern as Haraway's, and yet when we look more closely into the presentation of the promising horizon of her feminist critical figurations, we can also register a difference in tonality. The passage below specifies Braidotti's in(ter)ventions of figures and figurations, and it argues in favor of different subject formations (nomadic, and more recently also posthuman). Yet, what we can see is that, when compared to Haraway, her figuring project is articulated with a much more positively liberating timbre. Thus, in the second edition of *Nomadic Subjects*, Braidotti elaborates that her figurations, as nomadic subjects, are intended as

creative expressions for the intensity, i.e. the rate of change, transformation or affirmation, the *potentia* (positive power) one inhabits. Following Deleuze's Spinozist formula we simply must assume that we do not know what a body can do, what our embodied selves are capable of ... Nomadic subjects are transformative tools that enact progressive metamorphoses of the subject away from the program set up in the phallogocentric format.⁴³

41 Haraway, Donna (2011), "Staying with the Trouble: Becoming Worldly with Companion Species." <https://www.youtube.com/watch?v=nUSOvVBsX8g> (last access: August 28, 2020).

42 Haraway 2016, p. 1.

43 Braidotti 2011, p. 12.

While Braidotti is well aware of the ubiquity of power relations – in her terminology of *potestas* and *potentia* – when it comes to politically unfolding this foundational ambiguity in relation to power, her critical or political project nonetheless places greater emphasis on one side: “*potentia* (positive power).”⁴⁴ Thus, here we are indeed *moved away from* the subjugating/subjectifying *potestas*, and *towards* the different, subject creating *potentia*. Intensity is, of course, also in Braidotti, the measure of figurations, and this implies that what is suggested here is not a simple progressive narrative. Intensities are always a question of thresholds, dynamics, and very specific relation(al) matters. Yet, Braidotti’s clarity of a “we simply must assume that ...” and her stress that nomadic subjects are “enacting progressing metamorphoses of the subject away from ...”⁴⁵ also mobilizes an affective political investment into futurity as progress that is not to be found in Haraway’s “[s]taying with the trouble does not require such a relationship to times called the future.”⁴⁶ I want to add that Braidotti stresses this goal to think with figurations as future-oriented for very obvious ethical and political reasons. Yet, in doing this, her work cannot but miss – at least to some degree – the foundational stress on ambiguity, or what I take as the non-innocence in and for all theoretico-practical propositions that Haraway holds on to. Braidotti’s nomadism (in as much as the posthuman in more recent works), willingly or not, also reproduces something of the arrow-like, progressive (affective) temporality, rather than creating itself in a more “chaotic” (to use once more Prigoginian terms) and “haunted” (with Derrida and Barad) timeframe or affective temporality, in which any taken-for-granted-ness of unity, direction, and progressive order is damaged.⁴⁷

Now, nothing lies further from my intention than to end this text by way of positioning the different usages of figuration presented in this chapter in opposition to each other. Not only do I see such an argumentative move as

44 Braidotti 2011, p. 12.

45 Braidotti 2011, p. 12.

46 Haraway 2016, p. 1.

47 See Prigogine and Stengers 1997, and Barad, Karen, “Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTimeEnfoldings, and Justice-To-Come” in *Derrida Today*, vol. 3, no. 2, 2010, pp. 240–268. In this context, I would also like to refer the reader once more to Édouard Glissant’s decolonial thought of relation in which he frequently uses the terminology of “chaos” as an opening horizon for relationality (*le chaos-monde*), and from there also moves towards his favored *pensée de la trace* as a radical (in its literal etymological sense of reaching the root) shift to unwork the colonial, Western, classical order of thought (see Glissant 1996). A reference to Caribbean philosopher and cultural critic Sylvia Wynter might be illuminating here as well, whose work is unique in rigor when she claims that any “overturning” (of the colonial order) has to mean a systemic shift linked to autopoiesis. See Wynter, Sylvia, “The Ceremony Found: Towards the Autopoietic Turn/Overturn, Its Autonomy of Human Agency, and Extraterritoriality of Self-Cognition,” in *Black Knowledges/ Black Struggles: Essays in Critical Epistemologies*, ed. Jason R. Ambrose and Sabine Broeck, Liverpool 2015, pp. 184–252.

pointless from a diffractively critical perspective, but positioning the issue in this manner would also misinterpret the relation(al) matters that these two exemplary figures in the feminist arena precisely share with each other. Yet, the reason why I wanted to reach this point and draw attention to specific differentiations between Haraway's and Braidotti's theoretico-political propositions is to bring to the fore the almost inevitable fact – something I experience whenever I am part of the Terra Critica initiative – that when conclusions are drawn from critical projects, these present themselves again within a progressivist horizon that cannot but oppose itself to that which it also cannot but want to overcome. Perhaps when we emphasize the in/determinate potential of “what a body can do,”⁴⁸ we no longer have the strict either/or framing in place that scientific positivism or ideological critique both rely on. Still, in every critical project there lies the danger of remaining wedded to the narrative horizon of linearity and progression – the straight line in which a before and an after matter in terms of what, how, and which relations are made. This critical crux – the conundrum of non-innocence in relation(al) matters – is precisely what I wanted to foreground in this chapter: to im purely *stay with* a figuring critical in(ter)vention and not to fall again into the progressive logic (i.e., one that bases itself on overcoming one thing by another) so dominant in how “we” tell stories; to keep doing the systemic work of shifting and rewriting knowledges.⁴⁹ This is a relational matter, theoretico-politically so important, yet also always so ambivalent. Its motivating critical question of “how to make a difference,” intrinsically interested in futurity, turns out to be answered quite differently than might have first been expected.

To bring this insight back once more to the practice(ing) of the Terra Critica initiative: the thematic framing of each of our events – i.e., the “what” we discuss – is important. Whoever participates in Terra Critica is above all interested in the critical work done in theoretico-practical and artistic form(ation) s. And yet, Terra Critica as a body of severality is not after the Truth (capital letter “T” intended) of the subject matters in focus, with the wish to establish itself as the powerful critical apparatus measuring the world. Instead, in a rather different sense of “being after,” Terra Critica is after the very practicing of critique and criticality in the spaces it creates. It is the relational *thinking together* in view of current critical matters itself; the listening to each other for long stretches in our conversations; the reading to and with each other; and therefore again, the listening to each other. It is also the continual combat regarding the matters at stake, a fighting *with and along* each other, that transforms individualist relations of one against the other. Such specifically diffractive and experimental critical working trains us in the ethico-political thinking craft to punctually disrupt and to slowly *unwork* the inherited and

48 Braidotti 2011, p. 12.

49 Wynter, Sylvia, “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument,” in *CR: The New Centennial Review*, vol. 3, no. 3, 2003, pp. 257–337.

sedimented canon of critique. Unworking (resonating with Spivak's unlearning) implies a *staying with* critique's troubled legacy. Yet, it does so in a way that also enables us to re-turn (to) it differently.

Possible Bodies (Helen Pritchard, Jara Rocha, Femke Snelting) We Have Always Been Geohackers

The Anthropocene should go in a bug report, in the mother of all bug reports. It is hardly an uncontroversial concept.¹



Detail of Gplates main interface (timeslider)

Possible Bodies is a collaborative inquiry into the concrete and at the same time fictional entities of so-called bodies. The research collective asks what material-cultural conditions of possibility render “bodies” *volumetrically* present, specifically in the context of technologies and techniques of 3-D-tracking, modeling, rendering, and scanning.² Although different volumetric technologies are situated in specific domains and regimes, their knowledge practices persistently affect and confirm each other. Possible Bodies has grown convinced that this circulated unfolding contributes to the crystallization of *standard operations* that are primarily informed by a hegemonic interest in efficiency, control, probability, and optimization. In response to this we propose that these *standard operations* call for there to be an affirmative form of responsibility-taking, one that might generate other figures and operations.

Triggered by a lack of trans*feminist experiments with volumetric geocomputation techniques and the necessity to engage with a counterhistory of geologic relations, the *Underground Division* of Possible Bodies recently took a leap of both scale and time, which implicated a jump from inquiries into the field of body politics to considerations of geopolitics. Together with a group of companions participating in “Depths and Densities,” a workshop in the context of transmediale festival 2019, we moved from individual somatic corporealities (or zoologically-recognized organisms) towards the so-called

1 Rocha, Jara, “Depths and Densities: A Bugged Report,” in *Transmediale journal*, 2019, <https://transmediale.de/content/depths-and-densities-a-bugged-report> (last access: October 2019).

2 Possible Bodies, “The Possible Bodies Inventory,” <https://possiblebodies.constantvzw.org> (last access: July 2019).

*body of the earth.*³ Our trans*feminist vector was sharpened by queer and antiracist sensibilities, and oriented towards (but not limited to) trans*generational, trans*media, trans*disciplinary, trans*geopolitical, trans*expertise, and trans*genealogical concerns.⁴ Collectively we explored the volumetric renderings of the so-called earth and how they are made operative by geocomputation, where geocomputation refers to the computational processes that measure, quantify, historicize, visualize, predict, classify, model, and tell stories of spatial and temporal geologic processes. We invited participants to collectively report bugs found through/on Gplates, a free software tool and web portal for tectonic plate modeling.⁵ What emerged in the bug reporting was the urgent need to generate figures and operations that are not dependent on the expertise of technocrats, experts, or technoscience. As a way into this, in this chapter we mobilize the methodological figures of *disobedient bug reporting* and *disobedient action research* to ask – what affirmative forms of responsibility-taking might be possible through taking up these figures within the processes and practices of volumetric geocomputation? The “Depths and Densities” workshop triangulated Gplates’ visions of the earth with critical software and interface analysis, poetics, and theoretical text materials. Working through Gplates is a consideration of volumetric regimes as world building practices. For us, it was in part a response to Kathryn Yusoff’s call for “a need to examine the epistemological framings and categorizations that produce the material and discursive world building through geology in both its historical and present forms.”⁶ In this way, we attended to the material-discursive amalgam of Gplates: the different regimes of truth, histories, representation, language, and political ideology that operate upon it.⁷ While staying close to an approach that holds that the underground is no longer (or never was) the exclusive realm of technocrats or geophysics experts, this chapter is based on discussions and reflections that flowed from the workshop.⁸

3 “Depth and Densities: A Possible Bodies Workshop,” <https://2019.pastwebsites.transmediale.de/content/depths-and-densities-a-possible-bodies-workshop> (last access: July 2019).

4 We use the formula trans*feminist in order to convoke all necessary intersectional and intrasectional aspects around that star (*).

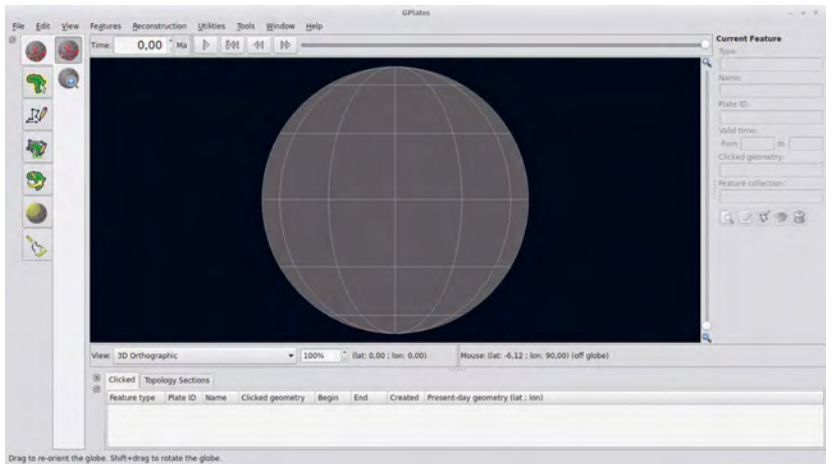
5 “Gplates, desktop software for the interactive visualisation of plate-tectonics,” <https://www.gplates.org/> (last access: July 2019).

6 Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2018, p. 7.

7 “Depths and Densities” workshop materials can be found at <https://pad.constantvzw.org/p/possiblebodies.depthsanddensities> (last access: July 2019).

8 See earlier work on these figures: Rocha, Jara, and Snelting, Femke, “MakeHuman,” in Braidotti, Rosi, and Hlavajova, Maria (eds.), *The Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, 2018; and Rocha, Jara, and Snelting, Femke, “La imaginación invasiva y sus cortes agenciales,” in *Utopía: Revista de crítica cultural*, Mexico City, April 2019.

Volumetric Regimes



Gplates interface before loading geodata (grey earth)

Geomodelling software contributes to technocolonial subsurface exploration and extraction by enlisting, among other things, geophysics stratigraphy, diagenesis, paleoclimatology, structural geology, and sedimentology combined with computational techniques and paradigms for acquiring and rendering volumetric data. Following the *industrial continuum* of 3-D, the same techniques and manners that power subsurface exploration are operationalized within other domains, such as, for example biomedical imaging, entertainment industries, and border policing.⁹ In that sense, jumps in scale from individual somatic corporealities to the so-called body of the earth is daily business for the industries of volumetrics.

We chose to work with Gplates because it is a software platform that emerges from a complex web of academic, corporate, and software interests that allows communities of geophysicists to reconstruct, visualize, and manipulate complex plate-tectonic data-sets. For users with other types of expertise, Gplates provides a web portal with the possibility of on-the-fly rendering of selected data sets, such as LiDAR Data, Paleomagnetic Data, and Gravity Anomalies.¹⁰ The software is published under a general public license which means its code is legally available for inspection, distribution, and collaboration.

9 Possible Bodies, "Item 074: The Continuum," <https://possiblebodies.constantvzw.org/inventory/?074> (last access: July 2019).

10 "Gplates 2.0 software and data sets," <https://www.earthbyte.org/gplates-2-0-software-and-data-sets> (last access: July 2019).

According to its own description, Gplates

offers a novel combination of interactive plate-tectonic reconstructions, geographic information system (GIS) functionality and raster data visualisation. GPlates enables both the visualisation and the manipulation of plate-tectonic reconstructions and associated data through geological time.¹¹

The application is developed by a global consortium of academic research institutions situated in geological and planetary sciences. EarthByte, the consortium's leading partner, is an "international center of excellence and industry partners" whose large team is formed by students, researchers in oceanography and geology, and employees assigned to the project by companies, such as Shell, Chevron, and Statoil.¹² Gplates implements its own native file format, the Gplates Markup Language (GPML), in order to combine and visualize public data-sets from various resources, and to render them onto the basic shape of a gray globe.¹³ A horizontal timeline invites users to animate tectonic plate movement seamlessly forwards and backwards over geological time.

As software was downloaded during the workshop, knowledge and relations comingled, and soon, fifteen laptops were displaying the Gplates portal. Together we imagined resistant vocabularies, creative misuses and/or plausible f(r)ictions that could somehow affect the extractivist bias embedded in the computation of earth's depths and densities, and the ways in which this organizes life.

As the so-called earth spun before us, the universalist geologic commons emerged.¹⁴ A particular regime embedded within the software that imbues *the histories of colonial earth-writing* and a *geologies* in which "[e]xtractable matter must be both passive (awaiting extraction and possessing of properties) and able to be activated through the mastery of white men."¹⁵ In these scenes of turbocapitalism, the making present of fossil fuels and metals as waiting for extraction heavily depend on software tools, such as Gplates, for handling, interpreting, and 3-D visualization of geological data. These entangled softwares form an infrastructural complex of mining and measuring. Such tools belong to what we refer to as "the contemporary regime of volumetrics," meaning the enviro-socio-technical politics – a computational aesthetics – that emerge with the measurement of volumes and generation of 3-D objects. A regime full of bugs.

11 "Gplates, desktop software for the interactive visualisation of plate-tectonics," <https://www.gplates.org/> and <https://sourceforge.net/projects/gplates/> (last access: July 2019).

12 "EarthByte: People," <https://www.earthbyte.org/people/> (last access: July 2019).

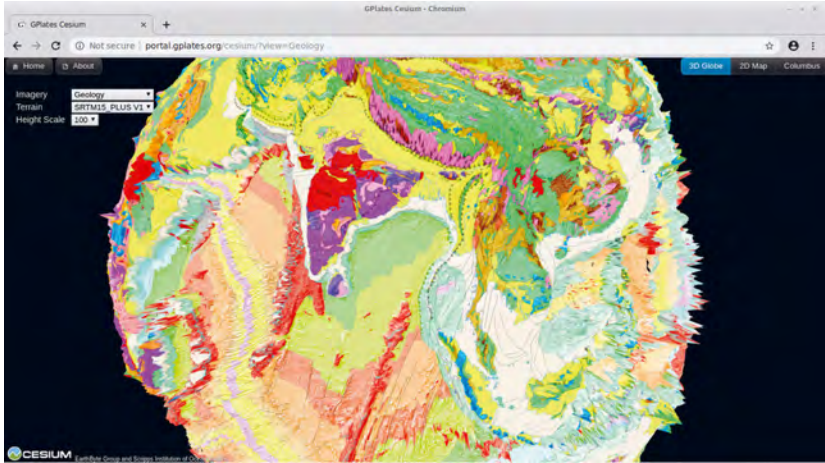
13 "grey means there is nothing such as a body of earth / it is almost a void / whole parts of grey earth / like you are making a cake / you can put toppings on." In Rocha 2019.

14 Yusoff 2018, p. 2.

15 Yusoff 2018, pp. 2 and 14.

Reporting a Bug, Bugging a Report

Somewhere there is a fault. Sometime the fault will be activated. Now or next year, sooner or later, by design, by hack, or by onslaught of complexity. It doesn't matter. One day someone will install ten new lines of assembler code, and it will all come down.¹⁶



Gplates web portal: Geology view, Earthbyte Group and Scripps Institution of Oceanography (last access: June 2019)

Bug reporting, the practice of submitting an account of errors, flaws, and failures in software, proposes ways to be involved with technological development that not only tolerates, but necessarily requires other types of expertise than writing code. Bug reporting is a lively technocultural practice that has come to flourish within free software communities, where Linus' law "with many eyeballs, all bugs are shallow" still rules.¹⁷ The practice is based on the idea that by distributing the testing and reporting of errors over as many eyes (hands, screens, and machines) as possible, complex software problems can be fragmented into ever smaller ones. By asking users to communicate their experiences of software breakdowns effectively, bug reporting forces "the making of problems" through a process of questions and fragmentation.¹⁸ It exposes so-called bugs to a step-by-step temporality, to make even

16 Ulman, Ellen, *Close to the Machine: Technophilia and Its Discontents*, San Francisco 2012 [originally 1999].

17 Raymond, Eric Steven, "The Cathedral and the Bazaar," <http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar/cathedral-bazaar/index.html> (last access: July 2019).

18 As Simondon notes, "living is itself the generation of and engagement with problems." Simondon, Gilbert, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble 2013.

the hardest problems small enough to be squeezable,¹⁹ as they eventually are reduced to nothing more than *tiny* bugs.

In order to streamline the process of such squeezing, many software platforms have been developed to optimize the cycle of bug reporting and bug fixing.²⁰ “Issue trackers” help developers first of all to separate bug reports from feature requests. A “bug” is a fault or an error that responds to what is already there; a “feature request,” on the other hand, is a proposal that adds to the project-as-is; it extends an existing feature or ultimately necessitates the rethinking of a software’s orientation. It is obvious that in such a techno-solutionist framework, reports will attract attention first, while requests have a lower priority. Once identified as such, a bug can then be tagged as “critical” (or not), assigned to a specific piece of code, a software release, a milestone, a timeline, or a developer who then will need to decide whether it is a syntax, run-time or semantic error. From then on, the bugs’ evolution from “reported” to “resolved” will be minutely tracked.

The issue with issue trackers and with bug reporting in general is that these are by definition coercive systems. Issues can only be reported in response to already existing structures and processes, when “something is not working as it was designed to be.”²¹ But what if something (for example, in this particular case, a geocomputation toolkit) is not designed as it should be? Or even more importantly, what if geocomputation should not be designed, or it should be actively undesigned and not exist at all? Or what if there were no way to decide or define, in advance, how something should be without making an authoritative gesture of prejudgment and imposition?

Bug reporting tightly ties users’ practices to the practice of development, making present the *relations* of software – it is a mode of practicing-with. Like Haraway’s situated practice of writing, figured by Maria Puig de la Bellacasa as a *thinking-with* and *dissenting-within*, bug reporting makes apparent that software does not come without its world.²² *Dissenting-within* figures as both an embedded mode of practice, or speaking from within open-source software, problematizing an idea of a critical distance; but also has an “openness to the effects we might produce with critiques to worlds we would rather not endorse.”²³

Maybe it is time to file a bug report on bug reporting. Both writing and reading bugs implies a huge amount of empathy, but this is in fact a technically

19 In the context of technical bug reporting, squeezing refers to fixing.

20 Issue trackers are increasingly being integrated into software versioning tools such as git, following the increasingly agile understanding of software development.

21 “Bug: Definition – What Does Bug Mean?” <https://www.techopedia.com/definition/3758/bug> (last access: July 2019).

22 See Puig de la Bellacasa, Maria, “‘Nothing Comes without Its World’: Thinking with Care,” in *The Sociological Review* 60, no. 2 (2012): pp. 197–216; Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC / London 2016; and Kathrin Thiele’s chapter in this publication.

23 Puig de la Bellacasa 2012, pp. 205–206.

constrained sort of empathy: through steps, summaries, evidences, and indexing the reporter needs to manage her urgency and sync it with that of the wider apparatus of the software's techno-ecology and its concrete manipulator or interlocutor. What if we would use these processes for collectively imagining software otherwise, beyond the boundaries that are drawn by limiting the imagination of what counts as a bug, such as the productivist hierarchization between "features" and "bugs"?²⁴ Bug reports could allow space for other narratives and imaginations of what is the matter with software, *remediating* it with and through its troubles, turning it inside-out, affecting it and becoming affected by it in different ways.²⁵ "GPLates 2.1 was released today! Many bugs have been fixed, including the computation of crustal thinning factors."²⁶

In our attempt to imagine a bug report on Gplates, many questions started to emerge, not only in relation to how to report, but also because we were wondering *whom* to report to. In other words: a repoliticization of the practice of bug reporting implies thinking about the constellation of interlocutions that this culture of filing inserts its sensibilities in. If we consider software to be part of an industrial continuum, subjected to a set of values that link optimization, efficiency, and development to proficiency, affordability, and productive resilience, then where should we report the bug of such an amalgam of turbocapitalist forces? To whom should we submit reports on patriarcocolonialism? It also became clearer that making issues smaller, and shallow enough to be squeezed, was the opposite of the movement we needed to make; the trust in the essential modularity of issues was keeping problems in place.

Gplates for example, confirms users' understanding of the earth as a surveyable object that can be spun, rendered, grabbed, and animated; an object to be manipulated and *used*. There is, as Yusoff notes, no separation between technoscientific disciplines and the stories they produce, but rather an axis of power that organizes them.²⁷ Gplates is very much part of this axis, by coercing certain representational options of earth itself. But it also

24 "Experiments in virtuality – explorations of possible trans*formations – are integral to each and every (ongoing) be(coming)." Barad, Karen, "Transmaterialities: Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings," in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 21, no. 2–3, 2015, pp. 387–422.

25 "I find bug reports interesting because if they're good, they mix observation and narration, which asks a lot from the imagination of both the writer and the reader of the report." Snelting, Femke and Haag, Christoph, "Just Ask and That Will Be That (Interview with Asheesh Laroia)," in *I Think that Conversations Are the Best, Biggest Thing that Free Software Has to Offer*, Brussels 2014, pp. 201–208.

26 "GPLates 2.1 released (and pyGPLates revision 18)," <https://www.earthbyte.org/gplates-2-1-released-and-pyGPLates-revision-18/> (last access: July 2019).

27 "There is not geology on one hand and stories about geology on the other; rather, there is an axis of power and performance that meets within these geologic objects and the narratives they tell about the human story. Traveling back and forth through materiality and narrative, the origins of the Anthropocene are intensely political in how they draw the world of the present into being and give shape and race to its world-making subjects." Yusoff 2018, p. 34.

does so through computational choices on the level of programming and infrastructure, through interface decisions and through the way it implements the language of control on multiple levels. These choices are not surprising, they align with other geocomputation tools, other volumetric rendering tools, and with normative understandings of the agency and representations of the earth in general.

Could we imagine filing a bug report on Gplates' timeline implementation, insisting on the obscenely anthropocentric faultiness of the smooth slider that is moving across mega-annums of geological time? How would we isolate this issue, and say exactly what is wrong? And since reproducibility is requested in a bug report, how would we ask a developers' collective to reproduce the issue one more time in order to rigorously study options for nonreproducibility in the future, and what do we expect the collective to do about it? We need a cross-platform, intersoftware, intracommunity, transgenealogical way of reporting that, instead of making bugs smaller, scales them up in time and space and that can merge untested displacements and intersections into its versioning ladder.

The practices of bug reporting could be considered as ways to develop trans*feminist commitments to the notion of thinking-with.²⁸ This is a mode of engagement with technological objects that is potentially porous to non-technical contributions; that is: to those by queers, women, people of color, nonadult and other less-entitled contributors. This also means that what seems (and is felt) to be the problem with technosciences has the potential to be arranged in other ways at the site of the bug report. Such porosity for *calibration-otherwise* and in differing domains opens up through the intense squeezing, fragmentation, and proliferation of problems.²⁹ This exterminating, almost necropolitical motion of squeezing operates on bugs that are small enough to be killed.³⁰ Squeezing to kill has as a rough consequence that those who are involved in the killing need to assume the responsibility for considering how and why to force through different conditions for the possible, but not others. Such considerations might generate semiotic and material circumstances for making interventions into the damages that are caused by the practices of geocomputation and software like GPlates.³¹ It might be a way to do what we call *queering the damage*, and to extend queer theories concerned with personal injury into geocomputational ensembles in

28 Puig de la Bellacasa 2012, p. 199.

29 For a discussion on recalibrating relations, see Pritchard, Helen, Gabrys, Jennifer, and Houston, Lara, "Re-calibrating DIY: Testing Digital Participation across Dust Sensors, Fry Pans and Environmental Pollution," in *new media & society*, vol. 20, no. 12, 2018, pp. 4533–4552.

30 Mbembe, Achille, "Necropolitics," trans. Libby Meintjes, in *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11–40.

31 Although there is not enough room to expand on the damages here, they include pain, suffering, injury, uselessness, homophobia, racism, ageism, ableisms, specism, classism, exclusions, and inclusions.

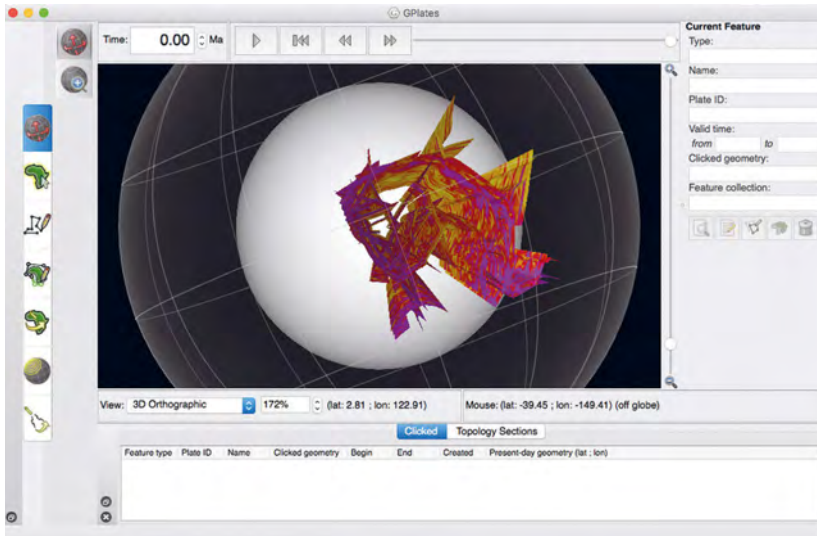
order to consider the effects of damages shared by humans and nonhumans. By practicing *queering damage* in relation to geocomputation, we engage with the injuries caused by these volumetric practices. This is a kind of trans*-feminist practice that does not seek to erase histories of injury and harm, but which recognizes that there is a generative force within injury.³² A force that might take the form of partial reparations, response-ability, (techno)composting and reflowering.

While we would like to consider bug reporting as a form of *response-ability* taking, there is also another option.³³ Instead of staying with the established manners dependent on the existing and hegemonically universalizing logic repertoire for technical processing, we might refuse to fix many tiny bugs under the guise of agile patching and instead consider opening a “BUT” gate.³⁴ This is a political operation: instead of trying to “fix” the Gplates timeline, we could decide to creatively use it by for example setting the software’s default for “present” to a noncorresponding year, or by mentally adding a 0 to each of the displayed numbers. Another way to *stay with the trouble* of software might be to use things *as they are*, and to invent different modes by the very practice of persistent use.³⁵

Disobedient Action-Research as a Form of Bug Reporting on Research Itself

They look over at the group of well-known companions and just-known participants, and ask: ‘if multiple timescales are sedimented in contemporary software environments used by geophysics, can fossil fuel extractivist practices be understood as time-traveling practices?’ They observe that this will need to be a question for the bug report. Running the mouse across the screen turning the software of geophysics, they ponder how, through visualizing plates in particular ways on a timeline, Gplates renders a terra nullius, an emptied world.³⁶

- 32 For more context on queering damage and extending queer theories of injury see “Queering Damage,” <https://queeringdamage.hangar.org> (last access: July 2019); and Pritchard, Helen, *The Animal Hacker*, PhD Diss., Queen Mary University of London 2018, p. 244.
- 33 “Blaming Capitalism, Imperialism, Neoliberalism, Modernization, or some other ‘not us’ for ongoing destruction webbed with human numbers will not work either. These issues demand difficult, unrelenting work; but they also demand joy, play, and response-ability to engage with unexpected others.” Haraway, Donna J., “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” in *Environmental Humanities* vol. 6, no. 1, 2015, pp. 159–165.
- 34 A “BUT” gate is a proposed addition to the logic operators at the basis of electronics and computation, a gate that would halt the process and make time to discuss concerns on other levels of complexity. More about this proposal by ginger coons and Relearn: “Item nr. 013: BUT: an additional logical gate,” <https://possiblebodies.constantvzw.org/inventory/?013> (last access: July 2019).
- 35 Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC / London, 2016, p. 2



Gplates main interface with data loaded

This essay started as collective bug report on Gplates software, but in order to file such a report, it needed to disobey the axiom of problem reduction, and zoom out to *report on bug reporting* as a practice. Let's now bug the way research engages itself with the world, and specifically how it affects and is affected by computational processes.

Orthodox modes of producing knowledge are ethically, ontologically, and epistemologically dependent on their path from and towards universalist enlightenment; the process is to answer questions, separate them from each other, and eventually fix the world, technically. This violent and homogenizing attitude stands in the way of a practice that, first of all, needs to attend to the re-articulation and relocation of what must be accounted for, perhaps just by proliferating issues, demands, requests, complaints, entanglements, and/or questions.³⁷

Take vocabularies as a vector, for example: in order to report on the bug of using the term “grabbing” in Gplates – of which a participant in the “Depth

36 A recounted scene from the “Depths and Densities” workshop. On terra nullius, see de la Cadena, Marisol, and Mario Blaser (eds.), *A World of Many Worlds*, Durham, NC / London 2018: “The practice of terra nullius: it actively creates space for the tangible expansion of the one world by rendering empty the places it occupies and making absent the worlds that make those places.”

37 “Without separability, sequentiality (Hegel’s ontoepistemological pillar) can no longer account for the many ways in which humans exist in the world, because self-determination has a very limited region (spacetime) for its operation. When nonlocality guides our imaging of the universe, difference is not a manifestation of an unresolvable estrangement, but the expression of an elementary entanglement.” Ferreira da Silva, Denise, “On difference without separability” in *32a São Paulo Art Biennial catalogue: Incerteza viva/Living Uncertainty*, São Paulo 2016, pp. 57–65.

and Densities” workshop astutely observed that “if all the semantic network of Gplates is based on handling and grabbing as key gestures in relation to the body of earth, a loss of agency and extractivist assumption slips in too smoothly, and too fast” – we are in need of research methods that involve direct action and immediate affection into/by the objects of study.³⁸ She continued: “Also, the use of the verb ‘to grab’ brings with it the history and practice of ‘land grabbing,’ land abuse, and arbitrary actions of ownership and appropriation, which has been correlated both with dispossession by the taking of land, and environmental damage.” In other words: if orthodox research methods deal with either hypothesis based on observations that are then articulated with the help of deduction or induction, we are in need of methods that affect and are affected by their very materialities, including their own semantics.³⁹

It is appealing to consider the practices of bug reporting as a way to inhabit research. As a research method, it can be understood as a repoliticization and cross-pollination of one of the key traditional pillars of scientific knowledge production: the publishing of findings. In this sense, bug reporting is, like scientific research, concerned with a double-sense of “making public”: first, it makes errors, malfunctions, lacks, or knots legible; second, it reproduces a culture of a public interest in actively taking-part in contemporary technosciences. Possible Bodies considers bug reporting as a way to engage in disobedient action research. By practicing bug reporting, we might anchor our discussions in encounters with the world and the world that composes them – and this is closely related to the practice of *queering damage*.⁴⁰ In this way, bug reporting becomes inseparable from the relations it composes with volumetrics, both with the technical and through its relations with queer and feminist theory. Disobedient action research “invokes and invites further remediations that can go from the academic paper to the bug report, from the narrative to the diagrammatic and from tool mis-use to interface redesign to the dance-floor. It provides us with inscriptions, descriptions, prescriptions and reinterpretations of a vocabulary that is developing all along.”⁴¹

Action research as an established method is by definition hands-on, site-specific and directly interpellating to systems, and in that sense, it is already close to the potential of bug reporting as a form of response-able research.

38 Rocha 2019.

39 Puig de la Bellacasa 2012, p. 199.

40 Strathern, Marilyn, “Opening Up Relations,” in de la Cadena, Marisol, and Mario Blaser (eds.), *A World of Many Worlds*, Durham, NC / London 2018.

41 Rocha, Jara and Snelting, Femke, “The Possible Bodies Inventory: Dis-orientation and Its Aftermath” in *Cuerpos Polidricos, Immaterial Journal*, vol. 2, no. 3, Barcelona, 2017.

In a way, action research is always already disobedient, because it refuses to stand back or to understand itself as separate from the world it is researching; with Karen Barad we could say that action research assumes it is “always-already entangled.”⁴²

The “disobedient” in disobedient action research means it refuses to follow the imagined looped cycle of the evolving timeline of theory and practice. It does not fit the neatly posed questions of a technical bug report neither. It instead works diffractively across the *deep implicancies* of collective research with software, cutting between various lines of inquiry.⁴³

The specific disobedience that Possible Bodies brings to Gplates is the refusal to scope according to the probable axis of universalism, productivism, and determinism. It is a disobedience that instead moves across vectors, coordinates, and intersectional scales and – why not? – emerges from within those very vectors and their circumstances. It proposes a calibration-otherwise for volumetrics that can be understood as a form of disciplinary disobedience, a gesture that does not reject scale and the expertise of geocomputation but that problematizes its aftermath while experimenting with other applications and implications.

This disobedient bug report on Gplates therefore needed to ask about temporalities and their material and semiotic conditions, but at the same time concretely wonder how the software imagines the end of time(s), in a modelling sense.⁴⁴ Within such diffractive cycles, the disobedient bug report attunes to all types of bugginess within a process: “[the underground] is no longer (or never was) the exclusive realm of technocrats or geophysics experts.”⁴⁵

Tuning in to these various lines, disobedient action research has its own liveliness, searching out the bugginess in all tools, forcing a debugging of more than just software, and asking users and developers to consider a commitment to the deep implicancies of earth sciences, extractivism, software development, and coercive naming, to name only a few possible agential cuts. The point of disobedient action research is that the feminist commitment to stay with the trouble is made operational within the work itself.

These ongoing buggy moments of research and reporting then need to include the bugs within eurocentric, identitarian white feminist theoretical frameworks and practices that we are uncomfortably infused by. The worlds which they are rendering visible worry us, and the ones excluded from this rendering urge us to try harder. As object and subject co/mingle in the bug report, worlds become recast, “where poetic renderings start to (re)generate (just) social imaginations.”⁴⁶ In taking up the software tools of geophysics

42 Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC / London 2007.

43 Ferreira da Silva, Denise and Neuman, Arjuna, *4 Waters: Deep Implicancy*, 2018.

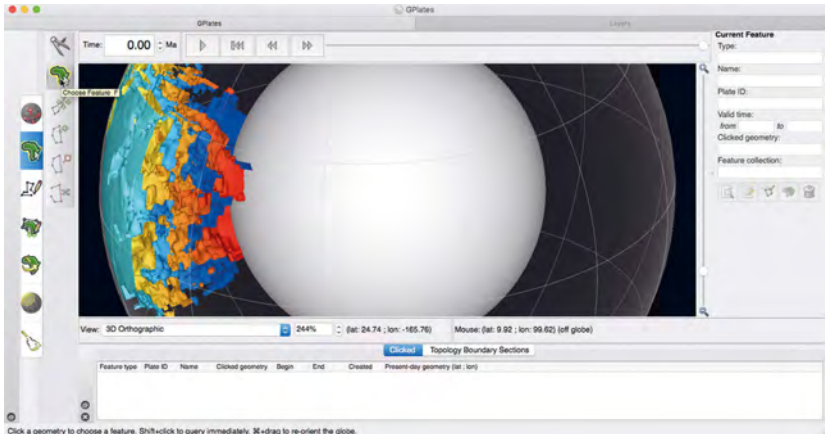
44 Rocha 2019.

45 Rocha 2019.

46 Possible Bodies, “Ultrasonic Dreams of Aclinical Renderings” in *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, no. 13, 2018.

research and industry, we are reminded collectively that technical knowledge is not the only knowledge suitable for addressing the situations we find ourselves in.⁴⁷ As we anchor our disobedience in trans*feminist figurations, bugs obviously appear in how “we make it otherwise.”⁴⁸ Rendering through figures, some of our anchors become lost and others become necessarily unstable, as they make certain worlds tangible, and render others absent.

Nonfixing as Experimental De/Rebugging @ Gplates



Gplates main interface (detail): grabbing the earth

What if the earth grabs back?⁴⁹

The attempt to write a bug report on Gplates forces us to reconsider the implications of a fix and its variations such as the technofix or the reparation. As necessary as it seems to report the damaging concoction of representations, computations, vocabularies, and renderings, it seems important to not assume these issues to be addressed in order to (just) fix them in the sense of putting them back in circulation. Or to say it differently: to change it all so nothing really changes.

In the *turbocapitalist momentum*, are there other options besides abrupt deceleration and hyperlubricated acceleration? A way of working without guarantees or attempting to resist ever-new reparative fantasies of technoscience? However, we are not calling for an anti-affirmative stance; but instead by making the leap in scale, together with queer and antiracist ontologies in

47 Suchman, Lucy, *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, second edition, Cambridge, UK 2006, pp. 188–190.

48 Povinelli, Elizabeth A., “After the Last Man: Images and Ethics of Becoming Otherwise,” in *E-flux* 35, 2012.

49 Rocha 2019.

our software critique we place an emphasis on damages across the industrial continuum of volumetrics. As Heather Love notes, queer practice “exists in a state of tension with a related and contrary tendency – the need to resist damage and to affirm queer existence.”⁵⁰ In a mode of queering-damage-as-queer-existence, we extend the possibility of intervention from body politics to geopolitics.

Engaging together in disobedient bug reporting might be a queer way to learn more sophisticated ways of identifying how regimes of truth, ideology, or representation affect our most immediate and mundane naturecultures. The hegemonic acceleration of contemporary technologies imposes a series of conditions that lead to the persistence of cultural forms of *totalitarian innovation* which must be resisted and contested. Yet those same conditions also constitute a complex of latencies and absences with which we have to inventively coexist, driven by the need for attentive, politicized presences. In a way, the persistent practice of finding “bugs” as another possible mode to conduct research tracks the potential to stay with the trouble of software in a responsible, creative way. The bug reporting on GPlates is an affirmative mode of software critique that refuses to organize along the vectors of reparation or resilience, but to grab back.

In other words, writing disobedient, collective, situated bug reports might be a method of pushing the limits of the probable and expanding the spectrum of the possible. Discussing technological sovereignty and infrastructural self-defense initiatives are good places to start, but those gestures are certainly not enough.⁵¹ The first step is to methodologically identify and affirmatively publish the damages that coercive turbocapitalism inflicts through volumetrics and geocomputation. We need to join forces and write bug reports on these systems in order to technically equip ourselves with partial and localized repair possibilities, while resisting the production of ever-new and naïve reparative fantasies.

As a future work, we started to think about what noncoercive computing would involve, as it becomes increasingly clear that the hubris of, let’s say, the Gplates timeline is rooted in the colonial *computationalism* of such a project.⁵² It won’t all happen tomorrow, but we can start with a rough outline together. *We have always been geohackers.*

50 Love, Heather, *Feeling Backward*, Cambridge, MA 2009, pp. 3; and Love 2009, 3 in Pritchard 2018, pp. 244.

51 Haché, A. et al. (eds.), *Soberanía Tecnológica: Ritimo*, 2014, <https://www.plataforme-echange.org/IMG/pdf/dossier-st-cast-2014-06-30.pdf> (last access: August 2020).

52 Ali, Syed Mustafa. “A Brief Introduction to Decolonial Computing” in *XRDS: Crossroads, The ACM Magazine for Students*, vol. 22, no. 4, 2016, pp. 16–21.



Feuerball des Trinity-Tests nach 16 Millisekunden, 16.07.1945, New Mexiko

Orit Halpern Der planetare Test

1945 wurde in New Mexico die erste Atombombe gezündet. Der Trinity-Test war das Resultat einer der größten wissenschaftlichen Anstrengungen, die je unternommen wurden, und bahnte den Weg für die Entwicklung jener Bombe, die später den Namen „Fat Man“ tragen und über Nagasaki abgeworfen werden würde. Der Test war bald kein Test mehr, sondern Realität.

Angesichts der Explosion zitierte der wissenschaftliche Leiter des Manhattan Projects, J. Robert Oppenheimer, aus der Bhagavad Gita: „Wenn das Licht von tausend Sonnen am Himmel plötzlich bräch' hervor / das wäre gleich dem Glanze dieses Herrlichen.“¹ Und als die große Wolke sich über der Wüste aufbaute, kam eine weitere Zeile aus derselben Schrift über seine Lippen: „[I]ch bin der Tod geworden, der Zerstörer der Welten.“² Unfähig, die Auswirkungen dessen zu ertragen, was er selbst geholfen hatte zu entwerfen, würde er sich bald gegen seine eigene Erfindung wenden – eine Technologie, die die Welt in Trümmer legen würde. Einzig für den Zweck entworfen, zu töten, transformierte die Bombe gerade durch ihre tödliche Wirkung das gesamte Leben auf der Erde.³

Der Trinity-Test markiert einen entscheidenden Moment in der Geschichte der Menschheit, in dem das Überleben der Arten auf eine intime und gefährliche Weise mit Technologie verschränkt wurde. Technologie bzw. Design

1 *Bhagavadgita. Das Lied der Gottheit*, übers. v. Robert Boxberger, neu bearb. und hg. v. Helmuth von Glasenapp, Stuttgart 2003 [zuerst Berlin 1870], S. 28.

2 Ebd.

3 „J. Robert Oppenheimer, Atom Bomb Pioneer, Dies“, in: *New York Times*, 19.02.1967, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0422.html> (07.06.2019).

durchdrangen von nun an jedes Element des Lebens, einschließlich der Erdhülle selbst, die durch radioaktive Strahlung geologisch verformt wurde. Für die Wissenschaften ist der Test heute einer der wichtigsten Indikatoren, um den Beginn des geologischen Zeitalters des Anthropozän festzumachen. Er markiert den Zeitpunkt, an dem der Mensch mit Materialien und Technologien in die Erdkruste einzudringen suchte, um diese messbar zu machen; der Beginn einer neuen technischen Ära, die Klima und Geologie dieses Planeten umgestalten würde. Der Trinity-Test legte so den Grundstein für den Aufstieg des nordamerikanischen Imperiums sowie den Beginn der *Great Acceleration* und des Informationszeitalters. Die beiden letzteren Entwicklungen wurden dabei von der im Zuge des Zweiten Weltkrieges in Anwendung gebrachten neuen Energien und rechnenden Maschinen angetrieben. Technologie und Leben sind seit diesem Test nicht länger voneinander trennbar.

Oppenheimers Bemerkung zum Projekt, das bis heute eines der größten, technisch anspruchsvollsten und teuersten in der Geschichte der Menschheit darstellt, wurde knapp 30 Jahre später auf unheimliche Weise wiederholt, als der Designer Victor Papanek das Mensch-Sein über eine neue Eigenschaft definierte. Menschen, so argumentierte Papanek, waren nicht länger darüber bestimmbar, dass sie Werkzeuge herstellen konnten und Sprachen beherrschten. Denn die gerade aufkommenden und miteinander verwandten Wissenschaftszweige der Soziobiologie, Kybernetik und Ethologie stellten bestehende Abgrenzungen zwischen Mensch, Tier und Umwelt in Frage. Bienen, so erkannte man, verfügten über eine Sprache und waren wie andere Tiere in der Lage, gewaltige Architekturen zu konstruieren. Papanek zufolge zeichnet sich das Mensch-Sein daher vielmehr durch Folgendes aus:

Der Mensch ist einzigartig; was ihn von den anderen Lebewesen unterscheidet, ist seine besondere Beziehung zur Umwelt. Alle anderen Lebewesen passen sich *autoplastisch* an eine sich verändernde Umgebung an (indem sie sich im Winter ein dickeres Fell wachsen lassen oder sich über einen Zeitraum von einer halben Million Jahre zu einer anderen Art entwickeln); nur die Menschheit verändert die Erde ihren Bedürfnissen entsprechend *alloplastisch*. Diese Aufgabe der Formgebung und Umformung wurde dem Designer überantwortet.⁴

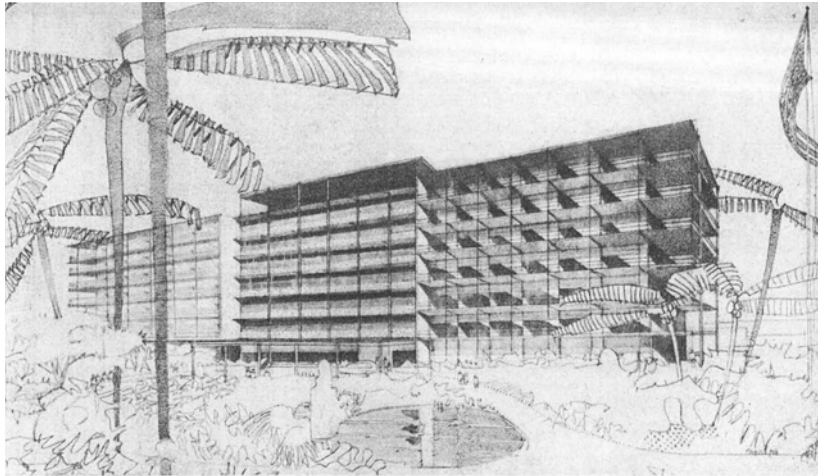
Menschen, behauptete Papanek, schaffen Klimaverhältnisse eher, als dass sie sich ihren Umgebungen anpassen. Sie zerstören und *erschaffen* Welten. Papaneks Sichtweise spiegelt einen in dieser Zeit aufkommenden Denkansatz wider, der die Umwelt als Medium verstand, das nicht länger außerhalb des Körpers oder des Lebensraums verortet werden konnte. Vielmehr konnten Lebensräumen, ähnlich wie den Medien Film, Fotografie oder Metall, eine Form gegeben werden, die aber nicht endgültig, sondern veränderbar war.

4 Papanek, Victor: *Design für die reale Welt. Anleitungen für eine humane Ökologie und sozialen Wandel*, Wien 2009 [zuerst Chicago 1972], S. 220 (Herv. i. Orig.).

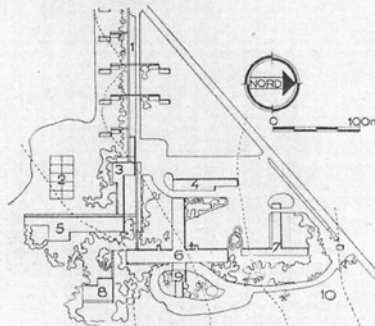
Papaneks Beschreibungen verweisen darauf, was ich als die „planetare Wende“ (*the planetary turn*) im Design bezeichne: das Neudenken des menschlichen Lebens und seiner Umwelt als experimentelle Anordnung und als Chance für Design-Interventionen und Wachstum auf globaler Ebene.

Design, schlägt Papanek wiederum vor, sollte sich nicht mehr mit der Anpassung an Umgebungen beschäftigen, sondern eher mit Alloplastie – dem Gestalten und Umgestalten der Erde. Das menschliche Bedürfnis, gestalterisch einzugreifen, statt sich an Gegebenheiten anzupassen, sah er sowohl als Segen wie auch als Fluch. Papanek steht für ein ökologisches Verständnis, das aus einer historischen Reihe von Experimenten hervorging, die während und nach dem Zweiten Weltkrieg das Leben selbst transformierten. Der Architekt Richard Neutra, Papaneks Kollege und geistiger Mentor, nannte die so geschaffene Bedingung und Verfasstheit des Denkens *the planetary test*.

Entwurf Richard Neutras für ein Krankenhaus in Puerto Rico, 1946



HOPITAL : BATIMENT PRINCIPAL. 600 LITS.
HOSPITAL : MAIN BUILDING. 600 BEDS.

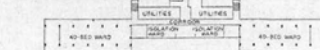


PLAN D'UN HOPITAL REGIONAL :

1. Pavillon des médecins, 2. Terrain de sports, 3. École, 4. Chauffage, atelier, garage, 5. Foyer du personnel, 6. Hôpital, 7. Zonagieux, 8. Cantine, 9. Examen, analyses.

PLAN OF DISTRICT HOSPITAL :

1. Resident physicians, 2. Recreation, 3. School, 4. Bathers, shops, garage, 5. Nurses' home, 6. Hospital, 7. Contagious, 8. Dining, 9. Blood B.K.



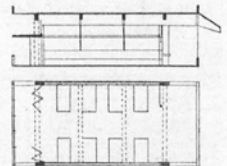
PLAN SCHEMATIQUE D'UN ETAGE COURANT.
TYPICAL FLOOR PLAN.

LES HOPITAUX

Les hôpitaux prévus ont des capacités allant de 300 à 600 lits. Chaque hôpital est un groupe autonome, mais travaille en corrélation avec des centres plus spécialisés. Les bâtiments se placent sur des terrains déjà acquis, d'une superficie de 30 à 40 acres, situés au milieu d'une végétation luxuriante. Ils sont orientés de façon à profiter au maximum de jour et de nuit, des vents et brises dominantes. La possibilité d'extensions futures est prévue dans les projets.

Les bâtiments ont très peu de profondeur ; les salles des malades constituent pratiquement des terrasses couvertes protégées de l'insolation excessive par des persiennes et de forts ouvertures ; des grilloges inextinguibles servent de protection contre les insectes. Seules les salles d'opération et certains services spéciaux sont entièrement vitrés et climatisés mécaniquement.

TRAVEE TYPE.
PLAN ET COUPE.



TYPICAL WARD
PLAN AND SECTION.

HOSPITALS

The hospitals have a capacity varying from 300 to 600 beds. Designed as a group of separately functioning but related units, they are situated on already purchased plots of thirty to forty acres in the midst of a luxuriant tropical vegetation and are oriented to take full advantage of winds and prevailing breezes during both night and day. Future expansion is anticipated in the design.

Hospital buildings are extremely narrow, wards are no more than semi-interiors protected from excessive sunshine by movable blinds and roof overhang, while non-corrosive screening keeps out insects. Only surgical suites and certain special service groups have glazed windows and mechanical air conditioning.

Der erste planetare Test

Im Folgenden werde ich mich Richard Neutra zuwenden, um aufzuzeigen, wie ein ethisches, spekulatives Design aussehen könnte. Schließlich war es Neutra, der Papanek zu seinem Ansatz inspirierte, die Frage nach dem Überleben der Arten mit Planungsprozessen und Entwürfen zu beantworten. Denn der Trinity-Test war nicht der einzige planetare Test, der von den USA über die Kriegsjahre finanziert wurde: 1943 wurde Neutra mitten im Krieg von der puerto-ricanischen Regierung beauftragt, eine neue Infrastruktur für Krankenhäuser und Schulen zu entwerfen. Bekanntermaßen nannte er das Projekt in Puerto Rico „Planetary Test“, „Experiment“ und „Labor“.⁵

Obwohl Puerto Rico seit 1898 eine von Spanien abgekaufte US-amerikanische Kolonie war, zeigten die Kolonialherren lange Zeit wenig Interesse an der ursprünglich geplanten Entwicklung der Insel. Die plötzliche Investition in die Lebensqualität der Menschen und die Anstrengungen, Puerto Rico ‚wieder aufzubauen‘, resultierten allein aus dem strategischen Nutzen, den die USA nun in der Insel sahen: als Ort zur Rekrutierung von Soldaten und als potenzieller Marinestützpunkt. Zu Beginn versprachen die Vereinigten Staaten, 50 Millionen Dollar für das Projekt aufzuwenden.⁶

Dem Auftrag der puerto-ricanischen Regierung nachkommend entwarf Neutra eine Reihe von Prototypen und Prozessen, die neue Formen gemeinschaftlichen Zusammenlebens erproben sollten: Infrastrukturen für Krankenhäuser und Schulen und eine Vielzahl an Entwürfen für energiesparende Belüftungssysteme und weitere Verfahren, mit denen das subtropische Klima der Insel hin zu einem gemäßigten geändert werden sollte. Das Klima-Management sah Neutra als Möglichkeit, die soziale Situation der Menschen kostengünstig zu verbessern. Er entwarf Modelle, die Seewind, Licht und die Temperaturen der Region nutzten, um die ‚Ökologie‘ von Gebäuden zu kontrollieren, und entwickelte Konzepte für vernetzte Gemeinschaften, in denen Erziehung, Gesundheitsfürsorge und Lebensraum als miteinander verzahnt neu gedacht wurden.

Im Mittelpunkt des Projektes stand eine breit angelegte Neubeurteilung gemäßigter Klimazonen, die Neutra als ideale Orte betrachtete, um Ideen für zukünftige Lebensräume zu testen. So beabsichtigte er, Stile und Innovationen, die er für das warme Klima in Kalifornien entwickelt hatte, nach Puerto Rico zu importieren bzw. nach dem Krieg auch weltweit zu vermarkten.

5 Hierfür siehe beispielsweise Neutra, Richard: „Comments on Planetary Reconstruction“, in: *Arts and Architecture*, Bd. 61, Nr. 12, 1944, S. 20–22; ders.: „Projects of Puerto Rico: Hospitals, Health Centers, and Schools“, in: *Architecture d’Aujourd’hui*, Bd. 16, Nr. 5, 1946, S. 71–77; ders.: „Designs for Puerto Rico (A Test Case)“, unveröff. Manuskript, 1943, *Richard and Dion Neutra Papers*, Charles E. Young Research Library (UCLA), Department of Special Collections, Collection Number 1179.

In diesen Artikeln beschreibt er das Projekt als „Test“ und „Experiment“. Ich möchte Daniel Barber danken, der mich auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat und mir sein Material zur Verfügung gestellt hat.

6 Neutra 1946.

Er konzentrierte sich dabei, wie Papanek 30 Jahre später mit ähnlichen Worten bemerkt, auf den Globalen Süden, auf ländliche, schwach vernetzte Zonen der Welt, aus denen architektonische Innovationen erwachsen würden, die wiederum nach neuen technischen und materiellen, fortschrittlichen Lösungen verlangten. Diese Zonen, so seine These, wiesen jenes Klima auf, von dem aus Bauweisen und Lebensarten neu gedacht werden konnten. Ein Klima, so hob Neutra hervor, das ein Neudenken der Grenzen von Gebäudehüllen, der Beziehung zwischen Individuen und ihrer Umwelt sowie von Baustilen ermöglichte. Klima wurde nun in erster Linie zum Medium, das in die ganze Welt exportiert werden konnte.⁷ Dazu bemerkt der Architekturhistoriker Daniel Barber, dass das Projekt in Puerto Rico einen Moment markiert, in dem sich der Diskurs über das „Internationale“ zu einem über das „Planetare“ wandelte, und zwar genau dort, wo Lebensräume, Umwelt und Klima entworfen wurden. Klimakontrolle wurde mit planetarer Kontrolle gleichgesetzt. Gemäßigte Klimata und die dazugehörigen Architekturen, die das Klima in Schach halten sollten, wurden zum Standard – nicht nur für kürzlich entkolonialisierte Staaten, sondern auch für allgemeingültige Vorstellungen von einem ‚guten Leben‘. Durch Gruppen wie die Form and Climate Research Group, die in den 1950er Jahren an der Columbia Graduate School of Architecture ihre Arbeit aufnahm,⁸ beeinflusste das Projekt später auch die Zukunft der Disziplin Design.

Neutras Projekt für Puerto Rico markiert einen Punkt, an dem Logistik und Ökologie miteinander verschmolzen, während Architektur und Planung sich militärischer Logistik und Präzisionstechniken für zivile Zwecke bedienten. 1948 schrieb Neutra dazu: „[W]ir müssen die Bomben abschaffen, aber die Präzision und den Qualitätsstandard ihrer Herstellung beibehalten und all das in friedliche, geplante Betätigungen umwandeln.“⁹ Später würde er weiter ausführen, dass „[d]er junge Architekt“ sich aus technischen und die Versorgungskette betreffenden Gründen, „von jeder Sentimentalität befreit, für die globale *Bevölkerung* interessiert“.¹⁰ Dieses Interesse, fährt Neutra fort, rührt von der Tatsache her, dass Baumaterialien, Energieversorgung und Bewohner_innen der Gebäude von unterschiedlichen Orten kommen und mit der nach dem Krieg aufkommenden Produktion und Logistik von Warenketten zeitlich abgestimmt werden müssen. All diese Ideen – die Nachbildung von Klimata, die globale Koordination von Bevölkerungen, die Übertragung von Gebäudeformen und neuen Materialien auf eine Vielzahl von gemäßigten Klimazonen, der Austausch über architektonische Verfahren und ein neuer Fokus auf Architektur als logistischen Prozess – orientieren

7 Neutra, Richard: *Architecture of Social Concern in Regions of Mild Climate*, São Paulo 1948.

8 Barber, Daniel: „The Form and Climate Research Group, or Scales of Architectural History“, in: *Avery Review*, Nr. 15, 2016, <http://averyreview.com/issues/15/the-form-and-climate-research-group> (07.06.2019).

9 Neutra 1948, S. 38.

10 Ebd.

sich an militärischen Praktiken, um Materialien und Bewegungen über verschiedene Geografien hinweg zu koordinieren. Dahinter stand der Gedanke, dass, wenn der totale Krieg ganze Bevölkerungen betraf, diese nun auch zum ‚Ziel‘ von Architektur- und Design-Praktiken würden, die wiederum diese ‚planetare Ökonomie‘ und die Weltbevölkerung koordinierten. Dieses Denkeperiment wurde von Neutra bereits 1945 durchgeführt, während er als US-amerikanischer Repräsentant der Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM) in San Francisco an der Gründung der Vereinten Nationen teilnahm.¹¹ Innerhalb dieses Kontextes von zeitgleich wachsender Globalisierung und modernistischer architektonischer Ideale internationalen Stils ist das Konzept des planetaren Experiments von einiger Bedeutung. Neutras Projekt markiert den Moment, in dem Design begann, die Zukunft von geophysischen Kräften sowie der Geopolitik mithilfe von „Tests“ und „Experimenten“ – die wir heute vielleicht Prototypen, Versionen und Demos nennen würden – zu erkunden.

Allerdings ist ein Test keine Simulation. Der planetare Test, der heute zu unserem Lebensraum geworden ist, kann Auswirkungen weder repräsentieren noch vorhersagen. Vielmehr zielen die aus dem Kalten Krieg hervorgegangenen Formen des Testens, Experimentierens und Spekulierens, die von der Möglichkeit eines bevorstehenden nuklearen Weltuntergangs ausgehenden Berechnungen wie auch jene Anstrengungen, die Zukunft von Bevölkerungen durch die Dekolonialisierung von Gebieten zu kontrollieren, darauf ab, Lebensräume auch unter katastrophalen Bedingungen bewohnbar zu machen und mit anhaltenden Unsicherheiten umzugehen. Dazu zählen schnelle agrarpolitische Maßnahmen und neue demografische Techniken im internationalen Kontext, der Derivat Handel im Finanzsektor, Klima-Modellierungs-Szenarien als Planungswerkzeuge für die Versicherungs- und Stromindustrie, Modellierungssysteme in der Umweltindustrie sowie das Erstellen von Tests, Prototypen und Versionen innerhalb von Architektur und Städtebau. Experimente sind keine Projekte, ihr Ausgang ist nicht sicher, Fehler sind Übungen. Wir testen, um zu scheitern und Dinge zu modifizieren und um eine andere, verbesserte Version von ihnen zu entwickeln.

Nicht länger mit berechenbaren Endpunkten oder utopischen Träumen von einer besseren Welt verbunden, wurde diese Form des Testens und Ausprobierens nun zur wichtigsten Vision innerhalb der Bereiche Design, Planung und Ingenieurwesen, um menschliches (und planetares) Leben in einem Zeitalter zu managen, in dem reale und imaginierte Katastrophen die gesamte Erde bedrohten. Neutras *planetary test* hat sich heute in eine globale Infrastruktur von ‚Smart Cities‘ verwandelt. Diese basieren auf widerstandsfähigen Infrastrukturen, der Erhebung von Big Data und einem auf Prekarität spekulierenden Immobilienmarkt.

11 Neutra 1944.

Beide Tests halten sowohl Anregungen als auch Warnungen für den Bereich Design bereit. Denn während wir heute die Wahrscheinlichkeit einer nahenden Katastrophe berechnen und analysieren, ziehen sich die Reichen in ihre Bunker und von Mauern umgebenen Wohnkomplexe zurück und überlassen den Rest des Planeten einem Trauma, das von modernen Experimenten, Imperien und Ökonomien ausgelöst wird. Uns bleibt es nun überlassen, die Frage zu stellen, wie ein ethisches Design im Anthropozän aussehen könnte.

Planetare Zukünfte

Vielleicht kann Puerto Rico hier als Beispiel dienen. Die Insel wurde durch den Wirbelsturm Maria im September 2017 stark zerstört und hat noch heute mit den Folgen der extremen Verwüstung zu kämpfen. Trotz Jahrzehnte andauerndem Protest und organisierter Opposition, die sich entweder für politische Autonomie oder staatliche Souveränität einsetzte, blieb Puerto Rico US-amerikanisches Staatsgebiet – technisch gesehen unter Hoheitsgewalt der USA, aber unfähig, politische Macht durch eine eigene Vertretung im Kongress oder im Weißen Haus auszuüben. Obwohl die Einwohner_innen von Puerto Rico US-Bürger_innen sind, erhalten sie weniger Katastrophenhilfe als Landsleute an anderen Orten – in Houston beispielsweise –, die in ähnlichem Maße von Stürmen betroffen waren. Dieses Beispiel zeigt eindringlich, welche unausgewogenen und brutalen Ergebnisse unsere planetaren Versuche im alloplastischen Design hervorbringen.

Diese Vernachlässigung Puerto Ricos hat eine lange Geschichte. Die Pläne, die Neutra für die Insel vorschlug, wurden nie ausgeführt, das Experiment nie durchgeführt. Puerto Rico wurde zum Labor – um Neutras Vokabular zu benutzen –, aber nicht für die Entwicklung eines Gesundheitssystems, von Bildungsstrukturen und von Bauprojekten für seine eigenen Bürger_innen. Vielmehr wurde es zu einer Fallstudie innerhalb der Designforschung.

Allerdings lehrt uns die Geschichte, dass nicht alle Tests dieselben Ergebnisse erbringen und nicht alle Experimente realisiert werden können. Imaginationen und Spekulationen, Testläufe und Prototypen dienen unterschiedlichen Zwecken und zeigen verschiedene Potenziale für die Zukunft auf. Ohne Neutras Teilhabe an imperialen Projekten und die modernistischen Relikte in seinem Stil ignorieren zu wollen, sind wir durch ihn doch dazu aufgefordert, unsere Weltansicht mit Blick auf unsere ‚rechnenden‘ Technologien zu überdenken. Die Möglichkeiten eines solchen Umdenkens, die in den 1970er Jahren Design-Thinking-Projekte nachhaltig beschäftigen sollten, hat die feministische Denkerin Donna Haraway mit der Figur der Cyborg adressiert. Diese zielte hauptsächlich darauf ab, uns – in unserem Unvermögen, unsere Technologien zu kontrollieren und ihre Auswirkungen auf einem planetaren Level zu berechnen – begreiflich zu machen, dass wir Menschen und Maschinen gegenüber eine Verpflichtung haben. Eine Verpflichtung, die sich *durch bestimmte Technologien und nicht durch deren Ablehnung ergibt.*¹²

12 Herv. d. Übers.



Neutras ursprüngliche Entwürfe für Puerto Ricos Regierung wiesen zwar störende modernistische Elemente auf und importierten Stile seiner Arbeiten in Kalifornien, sie versuchten aber auch eine Beziehung zu den Gegebenheiten vor Ort herzustellen, die Geschichte des Kolonialismus einzubeziehen und das Verhältnis zwischen dem Selbst und seiner Umwelt neu zu adressieren. Den Fokus auf Beziehungen zur Umwelt entwickelte Neutra später weiter, wie zum Beispiel in seinem Text *Survival Through Design* von 1954.¹³ In seinen späteren Arbeiten stürzte Neutra sich auf die gerade entstehende Wissenschaft von Kommunikation und Kontrolle – die Kybernetik –, die ihren Ursprung auch im Kontext des Zweiten Weltkriegs hatte und menschliche Bezüge zur Umwelt als Kommunikationsbeziehungen neu konzipierte. Daran anschließend schlug Neutra eine Reihe von Maßnahmen vor, die das Klima durch die Manipulation lokaler meteorologischer Faktoren kontrollieren sollten und in denen der Raum nicht nur in Hinblick auf Technik und Material neu gedacht, sondern darüber hinaus als psychisches und affektives Projekt aufgefasst wurde. Denn Neutra wollte auch neue Formen des Empfindens, Fühlens und Wohlfühlens hervorbringen. „Das von mir in all meinen Entwürfen zuhöchst Angestrebte“, schrieb Neutra 1962, „ist das seelisch-körperlich Gerechte. Das ‚psycho-somatisch‘ Gesunde [...], was von keiner glorifizierten Technik in seiner natürlichen Ursprünglichkeit verkrümmt und pervertiert werden kann und darf.“¹⁴ Er lehnte die Technologie nicht ab, sondern strebte danach, Technologien des Bauens, des Designs sowie Arbeitsprozesse zu entwickeln bzw. zu verbessern, die den Menschen mit einbezogen. Technologie sollte nach denselben Prinzipien operieren wie die Psyche. Architektur, als eine eigene Form von Technologie, spiegelte aus seiner Sicht die Psychologie wider und trug zu deren Verbesserung bei. In dieser Neubewertung von Architektur findet, wie die Architekturhistorikerin Sylvia Lavin bemerkt, eine libidinöse Aufladung der Lebenswelt statt. Architektur wird als eine Frage von Beziehungen zwischen Subjekten und Umwelten sowie zwischen den Wohnenden und dem Raum betrachtet.¹⁵ Diese Relationalität kann neue Verbindungsmöglichkeiten eröffnen – Möglichkeiten, die vielleicht noch latent in dem unverwirklichten Entwurf neuer Infrastrukturen vorhanden waren, die Neutra für eine Kolonie in der Hoffnung ihrer Abschaffung als Netzwerk von Beziehungen dachte – zwischen dem Sozialwesen, Wissensformen, dem Wetter draußen und dem Innenraum von Wohnhäusern, Krankenhäusern und Schulen.

13 Neutra, Richard: *Survival Through Design*, New York 1954. Die deutsche Fassung *Wenn wir weiterleben wollen ... Erfahrungen und Forderungen eines Architekten* erschien 1956 in Hamburg (Anm. d. Übers.).

14 Neutra, Richard: *Welt und Wohnung*, Stuttgart 1962, S. 9.

15 Lavin, Sylvia: *Form Follows Libido. Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*, Cambridge 2007.

Neutra nahm die puerto-ricanischen Besonderheiten zur Kenntnis und behauptete gleichzeitig, dass Architektur- und Designpraktiken die Ökologien gerade entstehender Staaten und ihrer Bevölkerungen über gemeinsam genutzte Methoden und geteilte Einstellungen koordinieren könnten, ohne dabei die Unterschiede zwischen Klimata, geologischen Gegebenheiten, Kulturen und Politiken einzuebnen. Er sah Design als Praxis, die Differenzen eher miteinander vereinbarte, als sie aufzulösen. Hierin liegt das Potenzial, aber auch die Gefahr, Design auf einem planetaren Level zu praktizieren und zu denken. Bei dem Planetaren als Zustand geht es – Neutras Ansatz der Hybridisierung psychoanalytischer Verfahren folgend, in denen neue Formen der Fürsorge (*care*) entwickelt werden, indem Klimata mit Rückgriff auf die logistische Logik des Militärs umgestaltet werden – nicht um Homogenität, sondern um Differenzen.

Differenzen werden in diesem Kontext als unterschiedliche Zeitlichkeiten (z.B. geologische, historische, evolutionäre, klimatische und koloniale) und unterschiedliche Materialitäten (Algorithmen ebenso wie menschliche oder tierische Materie, Mineralien, Baumaterialien etc.) verstanden, die in Netzwerke eingespeist werden, ohne ihre Inhalte und Formen dabei notwendigerweise anpassen zu müssen. Die militärische Logistik, auf der die planetaren Tests basieren, wurde entworfen, um Soldaten, Materialien, Kommunikation und gewaltsame Kräfte über sehr unterschiedliche Gebiete hinweg zu übermitteln und zu transportieren. Die ethische Herausforderung heute – in einer Zeit also, in der Klima und Sicherheit so eng miteinander verknüpft sind – ist das Denken verschiedener Formen von Relationalität sowie das Bedenken der Potenziale logistischer Logiken, die wir vom Militär geerbt haben.

Das Planetare und Design zusammenzudenken, bedeutet daher mit einzubeziehen, auf welche Weise Differenzen unseren gegenwärtigen Zustand hervorbringen und logistische Integration herstellen, ohne zu homogenisieren; koordiniert durch die Umgestaltung unserer Umwelt in eine gemäßigte Klimazone, in der Menschen optimal leben können.

Die Tests, die ursprünglich im Globalen Süden durchgeführt wurden, fungierten schließlich als Petrischalen, in denen Differenzen kultiviert und in Wissens- und Produktionsnetzwerke für Ingenieurswesen, Design und Architektur eingespeist wurden. Experimente, für die Neutra sich einsetzte und die von Papanek wiederholt wurden, können dabei vielleicht – in einem kybernetischen Sinn – auf die zerstörten Städte Europas und die zerstörerischen Praktiken der USA feedbackartig zurückwirken. Das ist der verhaltene Cyborg-Traum, der sich noch heute in unserer neuen technischen Welt finden lässt: die Chance, Design in planetarer Größenordnung zu denken, um das Lokale und Globale nicht als homogenisierende Kräfte zu adressieren, sondern als Möglichkeit, Diversität und Lokalität zu vernetzen und um die Grenzen von Innerem und Äußerem, Selbst und Umwelt zu überdenken. Und zwar auf eine Art und Weise, die möglicherweise neue Formen der Relationalität

und Fürsorge hervorbringt und neue Vorstellungen davon eröffnet, was eine Person, ein Gebäude, eine Stadt, ein Gebiet und sogar ein Planet sein kann. Man könnte behaupten, dass Neutras Perspektive für einen Moment steht, in dem Lebensräume verschwanden und die Ökologie sich nicht nur als eine der zentralen Wissenschaften des späten 20. Jahrhunderts und unserer Gegenwart herausentwickelte, sondern auch als Epistemologie und Praxis, um die Beziehungen zwischen den zahlreichen Agenten – Mensch, Tier, Geologie, Meteorologie und Technik –, die unsere Erde ausmachen, nachzuvollziehen. Ökologisches Denken betrachtet diese Entitäten als miteinander verbunden und voneinander abhängig, anstatt dem Menschen einen Platz ‚außerhalb‘ zuzuweisen: als Gegenüber einer Welt, von der er sich zu isolieren und abzugrenzen sucht, weil sie von ihm als brutal und antagonistisch wahrgenommen wird. Eine Welt da draußen. Diese Vorstellung rührt von unserer Unfähigkeit her, unsere eigenen Erfindungen zu kontrollieren und anzuerkennen, dass wir Teil unserer Systeme sind und nicht länger uneingeschränkt über die Erde verfügen können. Es geht um ein Bewusstsein dafür, dass das Leben jede Regel eines geplanten Experiments zu überrollen vermag, und vielleicht auch dafür, dass Experimente tatsächlich tiefere Wahrheiten aufzeigen können. In diesem Fall, dass wir nie alles über das Leben wissen und es deshalb auch nicht beherrschen können; dass die Zukunft nicht berechnet werden kann und dass die Kraft, die alles Leben auf der Erde zu beenden vermag, nicht unabwendbar ist. Dieses ‚Scheitern‘ des Tests, oder vielleicht eher sein Erfolg, gibt uns die Möglichkeit, von den vielen anderen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu lernen, die in der Vergangenheit zum Schweigen gebracht wurden oder unsichtbar blieben.

J. Robert Oppenheimer fasste es wohl sehr treffend zusammen: „In einem gewissen elementaren Sinn, den keine Vulgarität, kein Witz und keine Übertreibung aus dem Weg räumen kann, haben die Physiker die Sünde kennengelernt, und das ist ein Wissen, für das sie keine Verwendung haben.“¹⁶ Vielleicht können Neutras libidinöse architektonische Konzepte auch als Antwort auf das Wissen um die erschreckende Verwicklung von Architektur in den Zweiten Weltkrieg verstanden werden. Ausgehend vom Wissen um unsere Fehlbarkeit und unsere Verpflichtung gegenüber dem Leben, das wir beschädigen und zerstören, können sich vielleicht andere Zukunftsvisionen ergeben. Nur wenn wir erkennen, dass der Zustand unseres Planeten in Unsicherheit und Diversität begründet liegt, ist es uns nicht nur möglich zu fragen, ob wir (weiter-)leben wollen, sondern auch wie.

Aus dem Englischen von Lisa Andergassen

16 Peter Goodchild: *J. Robert Oppenheimer. Eine Bildbiographie*, übers. v. Heidi Blocher, Basel 1982, S. 181.

Rückblick und Dank

Die Programmatik eines Buchs zu relationalen Praktiken beginnt sich wahrscheinlich erst einzulösen, wenn das Buch auch gelesen wird. Vorab nehmen wir das Ende seiner Produktion zum Anlass, um uns als Herausgeber_innen zu den Bedingungen unserer Kollaboration in Beziehung zu setzen und deren Verflechtung mit den Arbeitskontexten anderer zu reflektieren. Abschließend wollen wir sichtbar machen, wer und auch was seit Beginn der Tagungskonzeption 2017 bis zur pandemiebedingt verspäteten Drucklegung 2021 unsere Forschungsarbeit ermöglicht hat.

An erster Stelle möchten wir all denen herzlich danken, die zur Tagung sowie zu diesem Band beigetragen haben. Ihre Vorträge, Lecture Performances und Einreichungen waren Grund, Dreh- und Angelpunkt unserer Zusammenarbeit. Vom detaillierten Dialog mit den Autor_innen über die inhaltliche Ausrichtung und Gestaltung ihrer Texte haben wir als Redakteur_innen, Forschende und Lernende gleichermaßen profitiert.

Institutionell an der Universität der Künste Berlin beheimatet und gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, war das Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ unser Arbeits- und Diskussionskontext. Mit konstruktiver Kritik und ebenso viel Vertrauen hat uns das Leitungsteam des Kollegs bei unserem Vorgehen unterstützt.

Namentlich danken möchten wir dafür Barbara Gronau, Kathrin Busch und Stefan Neuner sowie ganz besonders Kathrin Peters, die uns als „teilnehmende Beraterin“ mit ihrer Erfahrung und Expertise zur Seite stand. Ein großer Dank gilt zudem unseren Kolleg_innen und Mit-(Post-)Doktorand_innen, die durch ihre Rückfragen und Anregungen zu unseren Konzepten entscheidend beigetragen haben.

Die Tagung aktiv mitgestaltet haben im Juli 2018: Juana Awad, Julian Bauer, Georg Dickmann, Lisa Großmann, Elsa Guily, Grit Köppen, Sebastian Köthe, Wilma Lukatsch, Robert Patz, Irina Raskin und Renate Wöhrer.

Neben dem Fach- und Praxiswissen akademischer Forschung braucht es auch jene, die an der Schnittstelle dieser Bereiche arbeiten und Ressourcen verfügbar machen. Kenntnissreich, sowohl was Verwaltung und Management als auch die besonderen Bedürfnisse des Tagens und Publizierens in den Künsten und mit Künstler_innen angeht, setzten sich

unsere wissenschaftlichen Koordinatorinnen Juana Awad und Christina Deloglu-Kahlert für unser Vorhaben ein. Unterstützt haben sie dabei die Forschungsstudentinnen Johanna Heyne, Alicja Schindler, Sarah Hampel und Xin Wang.

Da wir unsere individuellen Forschungsprojekte während der Arbeit an diesem Buch in verschiedenen Städten verfolgten, wurde der Ort dieses Publikationsprojekts zu einem zunehmend virtuellen. Zeitversetzt wie gemeinsam daran zu arbeiten, wurde durch die Nutzung verschiedener Infrastrukturen (etwa von Messenger-Diensten, browserbasierter Textverarbeitungssoftware, Serverspeicherplatz) möglich. Mangels hinreichend zuverlässiger Infrastrukturen an der Universität nutzten wir dafür kommerzielle Anbieter. Selbstkritisch sehen wir hier noch Verbesserungsbedarf und möchten auf einen offenen Brief des Constant-Kollektivs mit einer Liste alternativer Dienste hinweisen: pad.constantvzw.org/p/elephant

Sich zwischen wechselnden Arbeitsorten bewegen zu können, ist zugleich ein Privileg, das wir als Mitglieder einer temporären Forschungsgruppe auch all jenen verdanken, die eine Universität verwalten, pflegen und mit Leben füllen. Besonders durften wir das während unserer Tagung im Medienhaus der Universität der Künste Berlin erfahren.

Nicht nur dort, auch noch im Zuge der Arbeit an diesem Buch konkretisierte sich die abstrakte Ausgangsfrage *How to relate?* in immer kleinteiligeren Fragen. Einen bedeutenden Beitrag dazu leistete das Lektorat, das Ulf Heidel für den deutsch- und Michael Taylor für den englischsprachigen Teil verantworteten. Für ihre engagierten Vorschläge, Rückfragen an die Texte und ihre Geduld mit diesem zweisprachigen Buch danken wir beiden.

Ebenso epistemischen Anteil an dieser Publikation hat deren „gestaltete Lesbarkeit“ durch Jenny Baese. In Form von Plakaten und dieser Publikation hat sie unseren Tagungs- und Publikationskonzepten zu Visualität wie Materialität verholfen.

Die Herausgeber_innen

Einführung zum Vortrag von Nora Sternfeld
auf der Tagung *How to Relate: Aneignen, Vermitteln, Figurieren*,
05.–07.07.2018 an der Universität der Künste Berlin

ANDERE VERHÄLTNISSSE.

WIE KÖNNEN WIR ETWAS
VONEINANDER LERNEN, DAS ES
NOCH NICHT GIBT?





Autor_innen Contributors

Bini Adamczak arbeitet (vorzugsweise nicht zu viel) als Autorin und Künstlerin und lebt in Berlin. 2017 erhielt sie internationale Aufmerksamkeit, als *Communism for Kids*, (Cambridge: MIT Press), die englische Übersetzung ihres Buchs *Kommunismus. Kleine Geschichte, wie endlich alles anders wird* (Münster: Unrast 2004) in den USA einen rechten Shitstorm auslöste. Zuletzt erschienen *Der schönste Tag im Leben des Alexander Berkman. Vom möglichen Gelingen der Russischen Revolution* (Münster: edition assemblage 2017) und *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende* (Berlin: Suhrkamp 2017). Adamczaks Texte sind in über 20 Sprachen übersetzt.

lives in Berlin and works (preferably not too much) as an author and artist. In 2017, she received international attention as *Communism for Kids* (Cambridge: MIT Press), the English translation of her 2004 book, caused a right-wing shit storm in the USA. Recent publications include *Beziehungsweise Revolution: 1917, 1968 und kommende* (Berlin: Suhrkamp, 2017) and *Yesterday's Tomorrow: On the Loneliness of Communist Specters and the Reconstruction of the Future* (Cambridge: MIT Press, 2020). Her books have been translated into more than twenty languages.

Emily Apter ist Julius-Silver-Professorin für Französische und Vergleichende Literaturwissenschaft an der New York University. Zuvor unterrichtete sie an der UCLA, der Cornell University, der UC Davis und am Williams College. 2019 war sie Fellow an der American Academy in Berlin. Sie verantwortet die Reihe *Translation/Transnation*, in der 2014 auch die von ihr ko-editierte englische Version des von Barbara Cassin initiierten *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon* bei Princeton UP erschien. Zu ihren weiteren Publikationen zählen: *Unexceptional Politics. On Obstruction, Impasse, and the Impolitic* (London: Verso 2018); *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* (London: Verso 2013) sowie *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton: Princeton UP 2006).

is Julius Silver Professor of French and Comparative Literature at New York University and has taught previously at UCLA, Cornell University, UC Davis, and Williams College. In 2019 she was a fellow at the American Academy in Berlin. Apter is editor of the book series *Translation/Transnation*, and in 2014 she co-edited the English version of Barbara Cassin's *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, both published by Princeton University Press. Her books

include *Unexceptional Politics: On Obstruction, Impasse, and the Impolitic* (London: Verso, 2018), *Against World Literature: On The Politics of Untranslatability* (London: Verso, 2013), and *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton: Princeton UP, 2006).

Alice Chauchat ist Tänzerin und Choreografin aus Berlin. Sie studierte am CNSMD in Lyon und bei P.A.R.T.S. in Brüssel. Seit 2014 forscht sie, ausgehend von radikalen Differenzen, choreografisch zur Ethik der Intimität. Der Tanz dient ihr dazu, damit in Verbindung stehende Fragen wie Nichtwissen oder Annäherung zu erkunden und Qualitäten des Engagements zu untersuchen, die dabei entstehen. Resultat dieses Forschungsprozesses ist ein Werkkomplex aus Tanz-Scores, choreografischen Konzepten und Performances, die in Tanzstudios, auf der Bühne und in Form von Publikationen realisiert werden. Derzeit ist sie Gastprofessorin am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin (HZT) und beginnt eine Doktorarbeit über relationale Subjektivitäten im Tanz.

is a Berlin-based dancer and choreographer who studied in Lyon's CNSMD and at P.A.R.T.S. in Brussels. Since 2014 she has been conducting choreographic research on the ethics of intimacy across radical difference. She uses dance to activate correlated issues such as not-knowing, tending-towards, or approximating and studies the qualities of engagement these generate. This ongoing research generates a body of work in the form of dance scores, choreographic concepts, and performances. It takes place in dance studios, on stage, and as printed matter. She is currently a guest professor at the Inter-University Centre of Dance Berlin (HZT) and beginning a doctoral thesis on relational subjectivities in dance.

Beatriz Colomina ist Howard-Crosby-Butler-Professorin für Architekturgeschichte und Direktorin des Studiengangs Media and Modernity an der Princeton University. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Architektur, Kunst, Sexualität und Medien. Zu ihren Veröffentlichungen zählen *X-Ray Architecture* (Zürich: Lars Müller 2019), der Essay „The Century of the Bed“ im gleichnamigen Ausstellungskatalog (Wien: Verlag für Moderne Kunst 2014, S. 10–18) sowie *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies* (Berlin: Sternberg 2014). Zudem kuratierte sie die Ausstellungen *Clip/Stamp/Fold* (2006), *Playboy Architecture* (2012) und *Radical Pedagogies* (2014). 2015 kuratierte sie zusammen mit Mark Wigley die 3. Istanbul Design Biennale, in deren Rahmen die Publikation *Are We Human? Notes on an Archeology of Design*, (Zürich: Lars Müller 2016) entstand.

is the Howard Crosby Butler Professor of the History of Architecture and director of the Media and Modernity program at Princeton University. She has written extensively on questions of architecture, art, sexuality, and media. Her recent books include *X-Ray Architecture* (Zurich: Lars Müller, 2019), the essay “The Century of the Bed” (2015) in the eponymous exhibition catalogue (Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2014), pp. 10–18, as well as *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies* (Berlin: Sternberg, 2014). She has curated the exhibitions *Clip/Stamp/Fold* (2006), *Playboy Architecture* (2012), and *Radical Pedagogies* (2014). In 2015, she co-curated the third Istanbul Design Biennial with Mark Wigley and published *Are We Human? Notes on an Archeology of Design* (Zurich: Lars Müller, 2016).

Gradinge/Schubot – die in Berlin lebenden Tänzer_innen und Choreograf_innen Jared Gradinge und Angela Schubot entwickeln seit 2009 gemeinsam eine eigene, originäre Ästhetik und Bewegungssprache. In ihren Arbeiten von extremer Körperlichkeit und Radikalität, die zugleich fragile Situationen höchster Intimität schaffen, stellen sie wiederholt die Frage: Wie können wir zusammen existieren? 2014 zeigte das HAU Hebbel am Ufer in Berlin die Retrospektive *Soon You Are Theirs*. Mit ihrer neuen Trilogie (2018/19) laden Gradinge/Schubot in ihrem Bestreben, neue und immer vitaler werdende Formen des Zusammenlebens zu finden, andere Wesen in ihre Arbeit als Partner_innen und Mitgestalter_innen ein. Die Trilogie erkundet das Konzept des Gartens als Möglichkeit, mit der Natur und den mit ihr verbundenen Verantwortlichkeiten und Beziehungsformen zu kooperieren.

– the Berlin-based dancers and choreographers Jared Gradinge and Angela Schubot have developed their own original and distinct aesthetic and movement language together since 2009. With extreme physicality and radicality, but at the same time in fragile situations of high intimacy, their works constantly revolve around the question: how can we co-exist together? In 2014, HAU Hebbel am Ufer showed a retrospective of their work, *Soon You Are Theirs*. With their new trilogy (2018/2019), and in their desire to find new and ever more vital needed forms of co-existence, Gradinge and Schubot invite other beings into their work as co-creators, collaborators, and partners. The trilogy meanders through the concept of gardens as a way to work collaboratively with nature and the responsibilities and new relationships that come with them.

Annika Haas ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung an der Universität der Künste Berlin. Von 2017 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“. Sie studierte Medienwissenschaft in Potsdam, sowie Kunst und Medien in Berlin und am California Institute of the Arts. Ihre Dissertation hat die ästhetischen Dimensionen der Theoriebildung bei Hélène Cixous zum Thema. Siehe dazu u. a.: „Ihre erste unterbrochene durchgängige Linie. Hélène Cixous’ Ameisentheorie“, in: Annika Haas, Jonas Hock, Anna Leyrer, Johannes Ungelenk (Hg.): *Widerständige Theorie. Kritisches Lesen und Schreiben* (Berlin: Neofelis 2018, S. 235–243). Künstlerische Arbeiten und weitere Texte unter writwritread.com.

is a research associate at the Institute for History and Theory of Design at the Berlin University of the Arts. From 2017 to 2020 she was part of the DFG research program “Knowledge in the Arts”. She holds a BA in European media studies from the University of Potsdam and received her MFA in art and media at the Berlin University of the Arts and at the California Institute of the Arts. In her dissertation she investigates aesthetic dimensions of theory with a special focus on Hélène Cixous’s practices of writing. See, for instance, “Théo rit: A Mimetic Approach to Writing Difference(s) with Hélène Cixous,” in Babylonia Constandinides, Simon Gröger, Elisa Leroy, Doris Rebhan (eds.), *Change through Repetition: Mimesis as a Transformative Principle between Art and Politics* (Berlin: Neofelis, 2020). For her artistic work and writing see writwritread.com.

Maximilian Haas ist Theater- und Medienwissenschaftler sowie Dramaturg und lebt in Berlin. Er ist Postdoktorand am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“. Haas studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und war an der Volksbühne Berlin sowie bei den Berliner Festspielen engagiert. Promotion über *Tiere auf der Bühne: Eine ästhetische Ökologie der Performance* (Berlin: Kadmos 2018). Seine Forschungsinteressen umfassen die Theorie und Praxis von Dramaturgie im zeitgenössischen Theater und Tanz, Ästhetik performativer Künste, Methodik und Epistemologie künstlerischer Forschung, Science und Animal Studies sowie die Philosophie des Poststrukturalismus, Neuen Materialismus und Pragmatismus.

is a theater/media theorist and dramaturge based in Berlin. He is a postdoctoral fellow at the DFG research training group “Knowledge in the Arts” at the Berlin University of the Arts. Haas studied at the Institute for Applied Theatre Studies in Giessen, Germany, and has worked for Volksbühne Berlin and Berliner Festspiele. His practice-based PhD on *Animals on Stage: An Aesthetic Ecology of*

Performance was published in 2018 (Berlin: Kadmos). Research interests include the theory and practice of dramaturgy in contemporary theater and dance, aesthetics of performative arts, methodology and epistemology of artistic research, science and animal studies, and the philosophy of poststructuralism, new materialism, and pragmatism.

Orit Halpern ist Associate Professor am Department of Sociology and Anthropology der Concordia University in Montréal und leitet dort das Speculative Life Research Cluster am Milieux Institute for the Arts, Culture, and Technology, das sich mit Medien, Infrastruktur und dem Anthropozän auseinandersetzt. Ihre Forschungsinteressen verschränken Wissenschaftsgeschichte, Computing und Kybernetik mit Fragen der Gestaltung und Kunstpraxis. In *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945* (Durham: Duke UP 2015) widmet sie sich der historischen Genealogie von Interaktivität, Datenvisualisierung und Ubiquitous Computing. Darüber hinaus hat sie zahlreiche Artikel in *e-flux*, *Rhizome*, *The Journal of Visual Culture*, *Public Culture* und mit dem ZKM in Karlsruhe veröffentlicht.

is an associate professor at Concordia University in Montréal. Her work bridges the histories of science, computing, and cybernetics with design and art practice. Her recent monograph, *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945* (Durham: Duke UP, 2015), is a history of interactivity, data visualization, and ubiquitous computing. She also directs the Speculative Life Research Cluster – a research lab working on media, infrastructure, and the Anthropocene at the Milieux Institute for the Arts, Culture, and Technology. Her next book will be on extreme infrastructures, computation, ecology, and the future of habitat. She has also published and created works for a variety of venues including *e-flux*, *Rhizome*, *The Journal of Visual Culture*, *Public Culture*, and ZKM in Karlsruhe, Germany.

Tom Holert arbeitet als Kunsthistoriker, Autor und Kurator in Berlin. 2015 gründete er mit anderen das Harun Farocki Institut in Berlin. Neuere Buchveröffentlichungen: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics* (Cambridge: MIT Press 2020); Hg. mit Maria Hlavajova: *Marion von Osten. Once We Were Artists* (Utrecht: BAK 2017); *Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst* (Hamburg: Philo Fine Arts 2014). Zusammen mit Anselm Franke kuratierte Holert 2018 *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* am Haus der Kulturen der Welt Berlin. 2021 findet, ebenfalls am HKW, die Ausstellung *Bildungsschock. Lernen, Politik und Architektur in den globalen 1960er und 1970er Jahren* statt.

works as an art historian, writer, and curator in Berlin. In 2015 he cofounded the Harun Farocki Institut in Berlin. Recent publications include *Marion von Osten: Once We Were Artists* (ed. with Maria Hlavajova) (Utrecht: BAK, 2017), *Übergriffe: Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2014), and *Knowledge beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics* (Cambridge: MIT Press, 2020). In 2018 he co-curated (with Anselm Franke) *Neolithic Childhood: Art in a False Present, ca. 1930* at HKW, Berlin, where another exhibition, *Education Shock: Learning, Politics, and Architecture in the Global 1960s and 1970s*, is in preparation for 2020/2021.

Amy Lien und Enzo Camacho bewegen sich in ihrer kollaborativen künstlerischen Praxis von den Philippinen aus an andere Orte, um dort zu untersuchen, wie sich das Verhältnis von Arbeit und Kapital auf der jeweiligen lokalen Ebene vor dem Hintergrund der in kolonialer Zeit verursachten Schäden darstellt. Lien und Camacho leben und arbeiten derzeit hauptsächlich in Berlin, New York und Manila. Ihre Arbeiten waren u. a. in Einzelausstellungen im Kunstverein Freiburg, bei 47 Canal (New York, USA) und in den Green Papaya Art Projects (Quezon City, Philippinen) zu sehen.

have a collaborative artistic practice that moves from the Philippines outwards to other places, addressing localized iterations of labor and capital from the perspective of postcolonial damage. They currently live and work primarily between Berlin, New York, and Manila, and have had previous solo exhibitions at the Kunstverein Freiburg (Freiburg, Germany), 47 Canal (New York, USA), and Green Papaya Art Projects (Quezon City, Philippines).

Maurício Liesen ist Dozent und Post-Doc in der COMPA-Forschungsgruppe für Kommunikation und politische Partizipation an der Federal University of Paraná, Brasilien. Von 2014 bis 2017 war er Gastwissenschaftler an der Universität Potsdam. Er hat zahlreiche Bücher und Zeitschriften im Bereich der Medien- und Kommunikationsphilosophie publiziert und herausgegeben. Auf Englisch erschienen u. a.: „Beyond Letters: Correspondence as a Negative Principle of Communication“, in: Mats Bergman, Kętas Kirtiklis, Johan Siebers (Hg.): *Models of Communication. Theoretical and Philosophical Approaches* (New York: Routledge 2019, S. 221–234) sowie „Game Over: About Illusion and Alterity“, in: David Gunkel (Hg.): *The Changing Face of Alterity. Communication, Technology and Other Subjects* (London: Rowman & Littlefield 2016, S. 103–122).

is lecturer and postdoctoral researcher in the COMPA research group for communication and political participation at the Federal University of Paraná, Brazil. Between 2014 and 2017 he was a visiting scholar at the University of Potsdam. He has published mainly in books and journals in the field of media and communication philosophy. Some of his English-language publications include “Beyond Letters: Correspondence as a Negative Principle of Communication,” in Mats Bergman, Kęstas Kirtiklis, Johan Siebers (eds.), *Models of Communication: Theoretical and Philosophical Approaches* (New York: Routledge, 2019), pp. 221–234, and “Game Over: About Illusion and Alterity” in David Gunkel (ed.), *The Changing Face of Alterity: Communication, Technology and Other Subjects* (London: Rowman & Littlefield, 2016), pp. 103–122.

Hanna Magauer ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“. Zuvor war sie Redakteurin bei *Texte zur Kunst*. Ihre Dissertation behandelt Kritikkonzeptionen postkonzeptueller Kunst der 1980er Jahre am Beispiel des französischen Künstlers Philippe Thomas. Zuletzt erschienen u. a.: „Philippe Thomas: Eine kleine Rezeptionsgeschichte“, Vorwort zu Elisabeth Lebovici: *Philippe Thomas' Name* (Berlin: Sternberg 2018); „Vom Teilen und Stehlen. Künstlerische Aneignungen digitaler Bildkultur der 00er Jahre“, in: Till Julian Huss, Elena Winkler (Hg.): *Kunst & Wiederholung* (Berlin: Kadmos 2018) sowie eine Rezension zu Christian Kravagnas Buch *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts* in *Texte zur Kunst*, Nr. 113, März 2019.

is an art historian and researcher at the DFG research group “Knowledge in the Arts” at the Berlin University of the Arts; previously, she was an editor at *Texte zur Kunst*. Her dissertation deals with postconceptual conceptions of critique/criticality in the 1980s, focusing on the French artist Philippe Thomas. Recent publications include “Philippe Thomas: A Brief Reception History,” preface for Elisabeth Lebovici, in *The Name of Philippe Thomas* (Berlin: Sternberg, 2018); “Vom Teilen und Stehlen: Künstlerische Aneignungen digitaler Bildkultur der 00er Jahre,” in Till Julian Huss, Elena Winkler (eds.), *Kunst & Wiederholung* (Berlin: Kadmos, 2018); and a review of Christian Kravagna’s book *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* in *Texte zur Kunst* no. 113 (March 2019).

Michaela Ott ist Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Forschungsschwerpunkte: poststrukturalistische Philosophie, Ästhetik des Films, Theorien des Raums, Theorien der Affizierung, Fragen des Kunst-Wissens,

Theorien der (In)Dividuation, Biennaleforschung, postkoloniale Fragestellungen, afrikanischer und arabischer Film. Wichtigste Publikationen: *Gilles Deleuze zur Einführung* (Hamburg: Junius 2005); *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur* (München: edition text + kritik 2010); *Timing of Affect. Epistemologies of Affection*, hg. mit Marie-Luise Angerer u. Bernd Bösel (Zürich: diaphanes 2014); *Dividuationen. Theorien der Teilhabe* (Berlin: b_books 2015); *Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in postkolonialer Kritik* (Wien/Berlin: Turia + Kant 2019).

is professor of aesthetic theories at the HFBK Hamburg. She specializes in teaching on philosophical aesthetics and film theory, French philosophy, aesthetics and politics, aesthetics and ethics, theories of space, affection and affects, arts and knowledge, theory of (in)dividuation, biennial research, postcolonial theories, African and Arab film. Books in English include *Dividuations: Theories of Participation*, (London/New York: Palgrave Macmillan, 2018); *Timing of Affect: Epistemologies of Affection* (ed. with Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel) (Zurich: diaphanes, 2014). Publications especially pertinent to this volume include an introduction to Gilles Deleuze: *Deleuze – Zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2005), whose work she has also translated. Recently she published a monograph on critical postcolonial approaches to French Theory: *Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in postkolonialer Kritik* (Vienna/Berlin: Turia + Kant, 2019).

Sibylle Peters, Kulturwissenschaftlerin und Performancekünstlerin, ist künstlerische Leiterin des FUNDUS THEATERS/THEATRE OF RESEARCH in Hamburg und Mitgründerin des Graduiertenkollegs Performing Citizenship. Von 2017 bis 2019 war sie Gastprofessorin für transdisziplinäres Design an der Folkwang Universität der Künste. Schwerpunkte in Forschung und künstlerischer Produktion: heterotopische Zonen, Theorie und Praxis der Versammlung, transgenerationale und partizipative Forschungsprozesse, der Vortrag als Performance. Letzte Publikationen: *Searching for Heterotopia. Andere Räume gestalten*, hg. mit Marion Digel und Sebastian Goldschmidt-böing (Hamburg: adocs 2020); *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, hg. mit Paula Hildebrandt, Kerstin Evert, Mirjam Schaub u. a. (London: Palgrave Macmillan 2019). Bei transcript erschienen 2016 *The Art of Being Many. Towards a New Theory and Practice of Gathering*, hg. mit Martin Jörg Schäfer u. Vassilis Tsianos sowie 2011 *Der Vortrag als Performance*.

cultural theorist and performance artist, is artistic director of the FUNDUS THEATER/THEATRE OF RESEARCH in Hamburg and and co-founder of the research training group Performing Citizen-

ship. From 2017 to 2019 she was a visiting professor for transdisciplinary design at the Folkwang University of the Arts. Her main areas of focus in research and artistic production: heterotopian zones, theory and practice of assembly, transgenerational and participatory research processes, the lecture as performance. Recent publications include *Searching for Heterotopia. Andere Räume gestalten* (ed. with Marion Digel and Sebastian Goldschmidtböing) (Hamburg: adocs, 2020), *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations* (ed. with Paula Hildebrandt, Kerstin Evert, Mirjam Schaub et al.) (London: Palgrave Macmillan, 2019), *The Art of Being Many: Towards a New Theory and Practice of Gathering*, (ed. with Martin Jörg Schäfer, Vassilis Tsianos) (Bielefeld: transcript, 2016), and *Der Vortrag als Performance* (Bielefeld: transcript, 2011).

Dennis Pohl ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachgebiet Architekturtheorie des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT). Von 2015 bis 2018 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“. Sein Promotionsprojekt thematisiert die Rolle der Architektur im europäischen Regieren. Seit 2017 ist er Co-Direktor der AA Visiting School Brussels „The House of Politics“, die sich der Rolle von Medienarchitekturen in den europäischen Institutionen widmet. Zuletzt erschienen u. a.: „Post-Image EU: From TV Sets to Data Flows“ (zus. mit Pol Esteve), in: *Migrant Journal*, Nr. 6, 2019, S. 66–79; „Diagrammatische Techniken der Architektur: Zirkulierende Körper und Dinge“, in: *MAP*, Nr. 9, 2018 sowie „Eurocode 7“, in: *Eurotopie*, Katalog zum Belgischen Pavillon auf der 16. Architekturbiennale Venedig, hg. v. Traumnovelle (Brüssel: cellule 2018), S. 5–36.

is a research associate at the Department of Architectural Theory of the Karlsruhe Institute of Technology (KIT). From 2015 to 2018 he was a research associate at the DFG research group “Knowledge in the Arts.” His doctoral thesis deals with the role of architecture in European governance. Since 2017 he has been co-director of the AA Visiting School Brussels “The House of Politics,” which focuses on the role of media architectures in European institutions. Recent publications include “Post-Image EU: From TV Sets to Data Flows” (with Pol Esteve), in *Migrant Journal*, no. 6, pp. 66–79; “Eurocode 7,” in *Eurotopie*, catalogue of the Belgian Pavilion at the 16th Architecture Biennale, Venice, ed. by Traumnovelle (Brussels: cellule, 2018), pp. 5–36.

Helen Pritchard leitet das Institut für Digital Arts Computing und lehrt Computational Art an der Goldsmiths University in London. Ihre interdisziplinäre Arbeit durchkreuzt die Felder von Computational Aesthetics, anthropozänen Humangeografien und queer-feministischer Techno-Wissenschaft. Sie schreibt darüber und erforscht praktisch, welchen Einfluss Computer auf die Gestaltung unserer Beziehung zu Umwelten und auf Umweltgerechtigkeit haben. Dies geschieht in (oft kollaborativen) Workshops und in Form von Computational Art. 2018 gab sie *Data Browser 06: Executing Practices* zus. mit Eric Snodgrass u. Magda Tyzlik-Carver bei Open Humanities Press heraus. 2019 erschien das Sonderheft *Science, Technology and Human Values: Sensors and Sensing Practices*, Bd. 44, Nr. 5, hg. mit Jennifer Gabrys u. Lara Houston.

is the head of BSc Digital Arts Computing and a lecturer in computational art at Goldsmiths, University of London. Helen's interdisciplinary work brings together the fields of computational aesthetics, more-than-human geographies, and queer feminist technoscience. Her practice is both one of writing and making and these two modes mutually inform each other to consider the impact of computational practices on our engagement with environments and environmental justice. Helen's practice often emerges as workshops, collaborative events, and computational art. She is the co-editor of *Data Browser 06: Executing Practices* (with Eric Snodgrass and Magda Tyzlik-Carver), published by Open Humanities Press (2018) and a special issue of *Science, Technology and Human Values* on "Sensors and Sensing Practices" (2019) vol. 44, no. 5, (ed. with Jennifer Gabrys and Lara Houston).

Jara Rocha arbeitet mit situierten und komplexen Verteilungslogiken des Technologischen. Geleitet vom Interesse an transtextueller Logistik und klarer Tendenz zu profanen Modi, findet ihre Forschung in Kontexten von Vermittlung, Action-Research und (un)abhängiger Kurator_innenschaft Resonanzräume. Ihre Forschungsinteressen gelten den semiotischen Materialitäten kultureller Notwendigkeiten. Zusammen mit Femke Snelting arbeitet sie an dem Inventarium des Projekts *Possible Bodies*. Gemeinsam mit Helen Pritchard initiierte sie *The Underground Division*, eine Forschungsarbeit, die sich mit der Co-Konstituierung des sogenannten Erdkörpers und dem patriarchal-kolonialen, turbokapitalistischen Regime der Raumvermessung befasst. possiblebodies.constantvzw.org/ + jararocha.blogspot.com/

works through the situated and complex forms of distribution of technological phenomena. With a curious confidence in transtextual logistics and a clear tendency toward profane modes, her research

tends to be located in tasks of remediation, action-research, and in-(ter)dependent curatorship. Her main areas of study have to do with the semiotic-materialities of cultural urgencies. Together with Femke Snelting, she is currently working on the inventory of *Possible Bodies*, and also with Helen Pritchard on *The Underground Division* – an emerging research on the co-constitution of the so-called body of the earth and the patriarchocolonial turbocapitalist volumetric regime. possiblebodies.constantvzw.org/ + jararocha.blogspot.com/

Ghassan Salhab, geboren in Dakar (Senegal), ist ein libanesischer Regisseur. Neben der Produktion seiner Filme arbeitet er an verschiedenen Drehbüchern mit und unterrichtet im Libanon Film. Zu seinen Spielfilmen zählen *Beyrouth Fantôme* (1998), *Terra Incognita* (2002), *The Last Man* (2006), *1958* (2009), *The Mountain* (2011), *The Valley* (2014) und *An Open Rose/Warda* (2019). Sie wurden, wie auch seine zahlreichen Filmessays, Kurzfilme und Videoarbeiten, auf verschiedenen internationalen Festivals gezeigt. Retrospektiven seines Werks waren 2010 auf dem La Rochelle International Film Festival sowie 2018 bei den Journées Cinématographiques de Carthage und in der Cinémathèque du Québec zu sehen. 2012 erschien sein Buch *Fragments du livre du naufrage* bei Amers.

is a Lebanese filmmaker born in Dakar, Senegal. In addition to making his own films, in Lebanon Salhab collaborates on various scenarios and teaches film. He has directed seven feature films: *Beyrouth Fantôme* (1998), *Terra Incognita* (2002), *The Last Man* (2006), *1958* (2009), *The Mountain* (2011), *The Valley* (2014), and *An Open Rose/Warda* (2019). All films have been selected as entries in various international film festivals, in addition to numerous film essays, short films, and video works. Retrospectives of his work were organized in 2010 by the La Rochelle International Film Festival and the Journées Cinématographiques de Carthage, and in 2018 by La Cinémathèque du Québec. In 2012, he published his book, *Fragments du livre du naufrage*, in Beirut with Amers.

Mirjam Schaub ist Professorin für Philosophie an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle a. d. Saale. Zuvor war sie Professorin an der HAW Hamburg und dort Gründungsmitglied des Graduiertenkollegs „Performing Citizenship“. Forschungsschwerpunkte: Kunst-, Kino- und Kulturphilosophie, Epistemologie, politische Philosophie. Ausgewählte Publikationen: „1 + 1 = 3. Die Konjunktion zählt mit. Zeitgenössische Theorien des Ästhetischen“, in: *Philosophische Rundschau*, Nr. 63, 2017, S. 316–353; „Der Denker und seine Er-

scheinung. Das ‚Auto-Icon‘ als Theorievehikel sowie Jeremy Bentham als *endurance artist*“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 13, 2016, S. 207–222; „Die Krux des Sinnlichen aus philosophischer Sicht – und die Folgen für die Ästhetik“, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Jg. 122, Heft 2, 2015, S. 387–404. www.burg-halle.de/hochschule/information/personen/p/mirjam-schaub

is professor for philosophy at Burg Giebichenstein University of Art and Design Halle. She was previously a professor at the Design Department of the Hamburg University of Applied Sciences and, in this capacity, founding member of the artistic/academic research training group “Performing Citizenship.” Focal points of her research include philosophy of art, film, and culture, epistemology, and political philosophy. Selected publications (in English): “Of Mice and Masks: How Performing Citizenship Worked for a Thousand Years in the Venetian Republic and Why the Age of Enlightenment Brought It to an Abrupt End,” in Paula Hildebrandt et al. (eds.), *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations* (London: Palgrave Macmillan, 2019); “The Affective Experience of Space: Janet Cardiff and Michel de Certeau,” in Yael Kaduri (ed.), *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in Fine Arts*, (Jerusalem, Oxford: Oxford University Press, 2016); *Janet Cardiff: The Walk-Book*, ed. by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Cologne: Walther König, 2005). www.burg-halle.de/hochschule/information/personen/p/mirjam-schaub/

Melanie Sehgal ist Juniorprofessorin für Literaturwissenschaft, Wissens- und Mediengeschichte an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder). Ihre Forschungsinteressen umfassen Formen des spekulativen Denkens jenseits der Trennung von Natur und Kultur wie im klassischen Pragmatismus, der Prozessphilosophie sowie der Wissenschafts- und Technikforschung. Gemeinsam mit der Künstlerin Alex Martinis Roe leitet sie die multidisziplinäre Arbeitsgruppe FORMATIONS, die auf experimentelle Weise nach Wegen des Wissens jenseits disziplinärer Denkgewohnheiten sucht. Jüngere Publikationen sind *Eine situierte Metaphysik. Empirismus und Spekulation bei William James und Alfred North Whitehead* (Konstanz: Konstanz UP 2016) sowie „Aesthetic Concerns, Philosophical Fabulations. The Importance of a ‚New Aesthetic Paradigm‘“, in: *SubStance*, Bd. 47, Nr. 1, 2018, S. 112–129.

is junior professor of literary, science, and media studies at the European University Viadrina, Frankfurt (Oder). Her research interests include forms of speculative thinking beyond the nature/culture divide such as classical pragmatism, process philosophy, and science and technology studies. Together with the artist Alex Martinis Roe,

she is leading the multidisciplinary working group FORMATIONS, which is experimentally exploring ways of knowing beyond disciplinary habits of thought. Recent publications include *Eine situierte Metaphysik: Empirismus und Spekulation bei William James und Alfred North Whitehead* (Konstanz: Konstanz UP, 2016), and “Aesthetic Concerns, Philosophical Fabulations: The Importance of a ‘New Aesthetic Paradigm,’” in *SubStance*, vol. 47, no. 1 (2018): pp. 112–129.

Femke Snelting arbeitet als Künstlerin und Designerin an der Schnittstelle zwischen Design, Feminismus und Free Software. In verschiedenen Kontexten untersucht sie, wie digitale Werkzeuge und Praktiken ineinandergreifen. Sie ist Mitglied von Constant, einem Kollektiv aus Brüssel, das sich zwischen Kunst und Medien situiert. Zusammen mit Jara Rocha gründete sie das Forschungsprojekt *Possible Bodies*, das sich kritisch mit konkreten und fiktiven Körpern im Kontext der 3D-Erkennung, -Modellierung und -Erfassung auseinandersetzt. Darüber hinaus war sie Mitbegründerin vom Team Open Source Publishing (OSP) und Libre Graphics Research Unit (LGRU). Sie lehrt in den Studiengängen XPUB (Experimental Publishing) in Rotterdam und a.pass (Advanced Performance and Scenography Studies) in Brüssel.

works as artist and designer, developing projects at the intersection of design, feminism, and free software. In various constellations she has been exploring how digital tools and practices might co-construct each other. She is member of Constant, an association for art and media based in Brussels. With Jara Rocha she activates Possible Bodies, a collective research project that interrogates the concrete, and yet at the same time fictional, entities of bodies in the context of 3-D tracking, modeling, and scanning. She co-initiated the design/research team Open Source Publishing (OSP) and the Libre Graphics Research Unit (LGRU). She teaches at XPUB (Experimental Publishing) in Rotterdam und a.pass (Advanced Performance and Scenography Studies) in Brussels.

Nora Sternfeld ist derzeit documenta-Professorin an der Kunsthochschule Kassel und Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Mitbegründerin und Teilhaberin von Büro trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien). Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Im Zusammenhang von freethought – Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London) war sie eine der künstlerischen Leiter_innen der Bergen Assembly 2016. Sie

publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Ausstellungen, Bildungstheorie, Geschichtspolitik und Antirassismus.

is documenta professor at the Kunsthochschule Kassel; co-director of the ecm master's program for exhibition theory and practice at the University for Applied Arts, Vienna; and co-founder of trafo.K, Office for Education, Art, and Critical Knowledge Production in Vienna. From 2012 to 2018, she was professor for curating and mediating art at the Aalto University in Helsinki. Since 2011, she has been part of freethought, a platform for research, pedagogy, and production in London. In this context, she was one of the artistic directors for the Bergen Assembly 2016. She has published work on contemporary art, exhibitions, theories of education, the politics of history, and antiracism.

Kathrin Thiele ist Professorin für Gender Studies und Critical Theory an der Universität Utrecht und beschäftigt sich mit Fragen der Ethik und Politik aus queer-feministischer, dekolonialer und posthuman(istisch)er Perspektive. In ihrem laufenden Buchprojekt untersucht sie Fragen der Relationalität im Hinblick auf eine queer-feministische Kosmopolitik. Zusammen mit Birgit M. Kaiser gründete und koordiniert sie Terra Critica: Interdisciplinary Network for the Critical Humanities (terracritica.net). Sie ist Mitherausgeberin von: *philoSOPHIA*, Bd. 8, Nr. 1, 2018: Returning (to) the Question of the Human (mit Birgit M. Kaiser); *Symptoms of the Planetary Condition. A Critical Vocabulary* (Lüneburg: meson press 2017, mit Birgit M. Kaiser u. Mercedes Bunz) sowie *Doing Gender in Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften. Eine Einführung* (Münster: LIT Verlag 2017, mit Rosemarie Buikema).

is associate professor of gender studies and critical theory in the Department of Media and Culture Studies at Utrecht University. Her research focuses on questions of ethics and politics from queer-feminist, decolonial and posthuman(ist) perspectives. Currently, her work pushes critical thinking for a queer feminist cosmopolitics, with which she aims to revitalize critically aware analyses in the (new) humanities. Together with Birgit M. Kaiser she founded and coordinates Terra Critica: Interdisciplinary Network for the Critical Humanities (terracritica.net). Recent publications include "Returning (to) the Question of the Human," special issue for *philoSOPHIA: A Journal of Continental Feminism* (2018) vol. 8, no. 1 (2018) and *Symptoms of the Planetary Condition: A Critical Vocabulary*, (ed. with Birgit M. Kaiser and Mercedes Bunz) (Lüneburg: meson press, 2017).

Jeremy Wade ist Performance-Künstler sowie Kurator und Dozent. Er studierte an der School for New Dance Development in Amsterdam. 2006 wurde er für seine Performance *Glory* am Dance Theater Workshop in New York City mit einem Bessie-Award ausgezeichnet. Seitdem kooperiert er eng mit dem HAU Hebbel am Ufer in Berlin und der Gessnerallee in Zürich. In seinen jüngsten Arbeiten erkundet Wade den Tod, Zombie-Subjektivitäten, fremdartige Seinszustände und feministische Strategien des Weltensmachens, um die sozialen Codes zu hinterfragen, die Körper definieren und unterdrücken.

is a performance maker with an extensive practice of curating and teaching. He graduated from the School for New Dance Development, Amsterdam, in 2000 and received a Bessie Award for his performance *Glory*, at Dance Theater Workshop, New York City, in 2006. Since then he has worked in close collaboration with HAU Hebbel am Ufer in Berlin as well as Gessnerallee Zurich. In his recent work, Wade explores death, zombie subjectivity, strange modes of being, and feminist strategies of world making to undermine the social codes that define and oppress bodies.

Brigitte Weingart ist Professorin für Medientheorie an der Universität der Künste Berlin und leitet die Redaktion der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Gegenwärtige Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Medientheorie und -geschichte, Genealogie und Medienästhetik der Faszination, Celebrity Cultures, Medienpraktiken der Aneignung. Aktuelle Veröffentlichungen: „Entre Nous. Ein Briefwechsel über Autofiktion in der Gegenwartsliteratur zwischen Isabelle Graw und Brigitte Weingart“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 115, September 2019, S. 38–63; „Dear White People? Notizen zu Arthur Jafas Black Cinema und Fragen der Adressierung“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 20, 2019, S. 112–119. www.brigitte-weingart.de

is professor for media theory at the Berlin University of the Arts and managing editor of the *Zeitschrift für Medienwissenschaft* (Journal of media studies). Current areas of focus in teaching and research: media theory and history, genealogy and media aesthetics of fascination, celebrity cultures, and media practices of appropriation. Latest publications include “Between You and Me,” a correspondence on autofiction in contemporary literature with Isabelle Graw, in *Texte zur Kunst* no. 115 (September 2019): pp. 38–63; and “Dear White People? Notizen zu Arthur Jafas Black Cinema und Fragen der Adressierung,” in *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, no. 20 (2019), pp. 112–119. www.brigitte-weingart.de

Bildnachweise

Image Credits

Umschlag Angela Schubot & Jared Gradinger, Yew outside, Hebbel am Ufer Berlin (botanical garden Blankenfelde-Pankow), 2018. Foto: Dieter Hartwig

Peters Foto: Franz Holz (34), Foto: Moritz Frischkorn (39), Foto: Sibylle Peters (43)

Lien/Camacho Fotos: Amy Lien & Enzo Camacho (59f., 60, 62, 64, 66–68, 72)

Liesen Screenshots aus: BK Tuber: „Denúncia: santander incentiva a pedofilia!“, in: youtu.be/OWNQNFuSKBY?t=55, Informa Brasil TV: „Santander Cultural Promove Pedofilia, Pornografia e arte Profana em Porto Alegre“, in: youtu.be/K00e-6BefBI?t=65 (95), Lgbtqia+ Refugees Welcome: „Rockumenta“, in: www.facebook.com/lgbtqirefugeesingreece/videos/263576050783139/ (97)

Schaub Tehching Hsieh, Linda Montano (129)

Salhab/Ott Ghassan Salhab (133, 138, 140, 143)

Haas/Apter Courtesy of Nina Katchadourian, Catharine Clark Gallery, and Pace Gallery (155),

Courtesy of Jenna Sutela (157)

Weingart White Columns, New York / Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2015 (167), Museum of Modern Art, New York (169), Courtesy of Galerie Delmes & Zander, Köln (170–173, 176, 180), entnommen aus: Bravo-Archiv.de: „Die BRAVO Starschnitttraster 77–89“, in:

www.bravo-archiv.de/auswahl.php?link=starschnitttraster7.php (178), Screenshot aus:

Image Oscillite: „Dara Birnbaum’s „Technology/Transformation: Wonder Woman““ (1978/79),

in: youtube.com/watch?v=wJhEgbz9piI (181), Hatje Cantz, Berlin 2017 (183), Screenshot aus:

„Gal Gadot Deepfake Masturbation Webcam“, in: sexcelebrity.net/gal-gadot-deepfake-masturbation-porn/ (184)

Colomina CC0, National Archives Den Haag (187), Wikimedia Commons (191), Foto: Stephen Sammons (192), Bluebeam, Inc. (194), Foto: Burt Glinn / Magnum Photos / Agentur Focus (196),

entnommen aus: Selim Khan-Magomedov: Архитектура Советского авангарда (Architektur der sowjetischen Avantgarde), Moskau 1996, in: alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_116.html (198), MetroNaps (200)

Haas et al. Maximilian Haas (207), Courtesy of Alice Chauchat, Foto: Nellie de Boer (211), Foto: Dieter Hartwig (213), Courtesy of Angela Schubot & Jared Gradinger, Foto: Dieter Hartwig (217),

Foto: Silvio Zeder (219), Foto: Dorothea Tuch (221), Courtesy of Jeremy Wade, Fotos: Dieter Hartwig (224, 227)

Possible Bodies Screenshots aus: GPlates Software, www.gplates.org (243, 245, 247, 252, 255)

Halpern Wikimedia Commons / Los Alamos National Laboratory (257), Roosevelt Skerrit:

„Morning after Hurricane Maria“, in: www.flickr.com/photos/rooseveltskerrit/37372721465/ (264), entnommen aus: Richard Neutra: „Projets pour Puerto Rico“, in: *l’Architecture d’Aujourd’hui*,

Jg. 45/46, Mai 1946, S. 72 (259)

Rückblick/Dank Foto: Annika Haas (270f.)

Alle URL zuletzt abgerufen am 19.06.2020.

All URL last accessed on June 19, 2020.

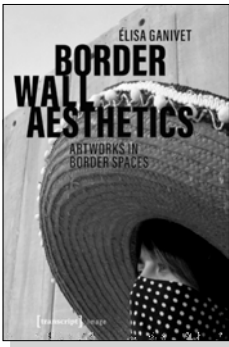
Annika Haas ist Medientheoretikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung an der Universität der Künste Berlin.

Maximilian Haas (Dr. phil.) ist Theater-/Medienwissenschaftler sowie Dramaturg und lebt in Berlin. Er ist Postdoktorand am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin.

Hanna Magauer ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin.

Dennis Pohl ist Architekturtheoretiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachgebiet Architekturtheorie des Karlsruher Institut für Technologie (KIT).

Kunst- und Bildwissenschaft



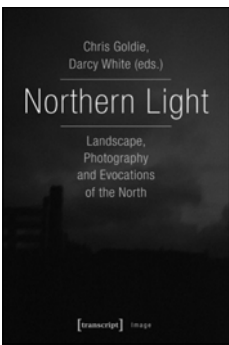
Elisa Ganivet
Border Wall Aesthetics
Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.
79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8
E-Book:
PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Artur R. Boelderl, Monika Leisch-Kiesel (Hg.)
»Die Zukunft gehört den Phantomen«
Kunst und Politik nach Derrida

2018, 430 S., kart.,
21 SW-Abbildungen, 24 Farbabbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4222-3
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4222-7



Chris Goldie, Darcy White (eds.)
Northern Light
Landscape, Photography and Evocations of the North

2018, 174 p., hardcover, ill.
79,99 € (DE), 978-3-8376-3975-9
E-Book:
PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3975-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Thomas Gartmann, Christian Pauli (Hg.)

Arts in Context – Kunst, Forschung, Gesellschaft

September 2020, 232 S., kart.

39,00 € (DE), 978-3-8376-5322-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5322-3



Reinhard Kren, Monika Leisch-Kiesl (Hg.)

Kultur – Erbe – Ethik

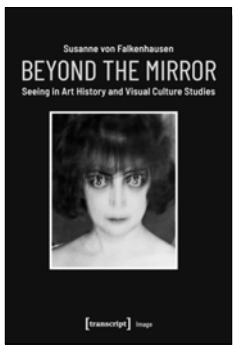
»Heritage« im Wandel gesellschaftlicher Orientierungen

Juli 2020, 486 S., kart.

49,00 € (DE), 978-3-8376-5338-0

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5338-4



Susanne von Falkenhausen

Beyond the Mirror

Seeing in Art History and Visual Culture Studies

July 2020, 250 p., pb., ill.

60,00 € (DE), 978-3-8376-5352-6

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-5352-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**