

Crossover of Art and Knowl- edge



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

RUND 50HERTZ
GANG



RUND GANG

2

0

2

2

Inhalt / *Table of contents*

7

Dank / *Acknowledgements*

8

Sylvia Borchering

Voneinander lernen

Learning from each other

11

Sam Bardaouil & Till Fellrath,

Gabriele Knapstein

Wissenskünste

Arts of Knowledge

14

Melanie Franke

Crossover von Kunst und Wissen

Crossover of Art and Knowledge

29

Felipe Castelblanco

Mobilität und künstlerische Forschung

Mobility as/in Artistic Research

40

Lisa Marie Zander

Das Bonbon

Ein Kommentar zur multimedialen

Videoinstallation *Lactoland* (2021)

von Clara Alisch

The Bonbon

A commentary on the multi-media

video installation Lactoland (2021)

by Clara Alisch

47

Vanina Saracino

Vom Glück eines endlichen Lebens

Über Lisa Hoffmanns Arbeit

Screeentesting: (ghosts are made of bedsheets), 2021

Living with the bliss of not existing forever

On Lisa Hoffmann's work

Screeentesting: (ghosts are made of bedsheets) from 2021

57

Making-with

Steph Joyce im Gespräch mit **Ana Likar**, Februar 2022

Making-with

Steph Joyce converses with

Ana Likar, February 2022

66

Biografien / *Biographies*

68

Abbildungen zum Essay von / *Images for the essay by Felipe Castelblanco*

80

Clara Alisch

94

Lisa Hoffmann

108

Steph Joyce

122

Impressum / *Colophon*

Dank

Zuallererst möchte ich allen Student*innen für ihre Exposés danken, die sie für das Projekt *Rundgang 50Hertz* zum ersten Mal digital einreichen konnten. Die diesmalige Ausschreibung richtete sich zum Thema «Crossover von Kunst und Wissen» an Absolvent*innen der Kunsthochschulen in Berlin, Hamburg und Leipzig. Aufgerufen zur Bewerbung waren junge Künstler*innen, die im Sinne eines Crossover-Ansatzes Erkenntnisse wissenschaftlicher Disziplinen, aber auch handwerkliche Techniken und Traditionen in ihre Fragestellungen und Recherchen einbeziehen und diese in eine künstlerische Arbeit übersetzen.

Mein besonderer Dank gilt Alexander Gheorghiu, der sich für die Filmdokumentation der prämierten Werke auf die außergewöhnlichen Bedingungen dieses Projektes eingelassen hat. Zudem möchte ich Claudia Kugler (Büro für Gestaltung, Berlin) und Michael Franz für ihre hervorragende Arbeit danken, vor allem für die konstante Betreuung der Website sowie das Erscheinungsbild des Katalogs. Den Autor*innen der Texte für das Buch sei ebenfalls gedankt, außerdem Almut Otto für das deutschsprachige Lektorat und Nancy Chapple für die englische Übersetzung. Überdies gilt mein Dank Louise Nguyen (raumlabor, Berlin) für die Szenografie im Museum. Schließlich sei dem Team des Hamburger Bahnhofs für seine Unterstützung gedankt. Auch die Freunde der Nationalgalerie, namentlich Victoria-Sophie Wettmarshausen und besonders Lutz Driever, haben das Förderprojekt administrativ unterstützt – vielen Dank dafür!

Melanie Franke

Acknowledgements

First and foremost, I would like to thank all students for their exposés, which they were able to submit digitally to the Rundgang 50Hertz project for the first time. This year's competition on the topic of "Crossover of art and knowledge" targeted graduates of the art academies in Berlin, Hamburg and Leipzig. Young artists were invited to apply who, in the sense of a crossover approach, incorporate insights from scientific disciplines, but also artisanal traditions and techniques into their interrogations and research, and translate them into an artistic work.

My special thanks goes to Alexander Gheorghiu, who took on the film documentation of the prizewinning works under this project's extraordinary conditions. In addition, I would like to thank Claudia Kugler (Büro für Gestaltung, Berlin) and Michael Franz for their outstanding work, especially for the constant support of the website and for the look and feel of the catalogue. A heartfelt thanks also goes to the authors of the texts for the book, as well as Almut Otto for German-language editing and Nancy Chapple for the translations into English. Furthermore, I would like to thank Louise Nguyen (raumlabor, Berlin) for the scenography in the museum. Lastly, the Hamburger Bahnhof team is thanked for their support. As well, the Freunde der Nationalgalerie, in particular Victoria-Sophie Wettmarshausen and especially Lutz Driever, have supported the funded project administratively—many thanks for that!

Melanie Franke

Sylvia Borchering

Voneinander lernen

50Hertz arbeitet am Energiesystem der Zukunft und trägt damit einen essenziellen Teil zum Gelingen der Energiewende bei. Dabei geht es uns darum, eine der wichtigsten Lebensadern der heutigen und zukünftigen Gesellschaft langlebig, resilient und sozial-ökologisch gerecht zu gestalten.

Wie Kunstschaffende stehen auch wir mitunter vor einem weißen Blatt und müssen den Weg zum Ziel, zum fertigen Werk, erst entwickeln. Mit Blick auf das Gelingen der Energiewende handelt es sich um eine Mammutaufgabe, die wir nicht allein bewältigen. Für dieses Vorhaben arbeiten wir mit vielen mutigen Partner*innen und Visionär*innen zusammen.

Als Übertragungsnetzbetreiber sorgen wir dafür, dass rund 18 Millionen Menschen in Berlin, Brandenburg, Hamburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen rund um die Uhr an 365 Tagen im Jahr zuverlässig und sicher mit Strom versorgt werden. Das ist unsere Hauptaufgabe. Gleichzeitig blicken wir weit über die Grenzen unseres eigentlichen Tätigkeitsfeldes hinaus und tragen mit Mut und Ausdauer, Experimentierfreude und Kreativität zum Gelingen der Energiewende bei. Diese Eigenschaften teilen wir mit Künstler*innen – wenngleich unsere Arbeitsinhalte in ihrem Ursprung unterschiedlicher nicht sein könnten.

Wir vernetzen nicht nur Stromerzeuger*innen mit Stromverbraucher*innen, sondern wir verbinden auch uns auf vielfältige Art und Weise mit der Gesellschaft, für die wir agieren und für die wir uns engagieren. So entstand 2017 eine nachbarschaftliche und erfolgreiche Kooperation mit dem Hamburger Bahnhof – Museum

Sylvia Borchering

Learning from each other

50Hertz is working on the energy system of the future, and in so doing is making an essential contribution to the success of the energy transition. Our goal is to shape one of the most important lifelines of present and future society in a way that is durable, resilient and socially and ecologically just.

Like creative artists, we too sometimes start from scratch with a blank piece of paper, and first have to develop the path to achieving the goal, the completed work. With a view to the success of the energy transition, it is a massive undertaking that we cannot handle alone. For this initiative we work together with many courageous partners and visionaries.

As an electricity transmission system operator, we ensure electricity supply for around 18 million people in Berlin, Brandenburg, Hamburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony, Saxony-Anhalt and Thuringia, reliably and safely, around the clock, 365 days a year. That is our principal task. At the same time, we look far beyond the boundaries of our actual field of activity, contributing to the success of the energy transition with courage and perseverance, joy in experimentation and creativity. We share these characteristics with artists—even though the content of our work in its roots could hardly differ more.

für Gegenwart – Berlin. Es ist ein lohnenswertes Experiment für uns, uns auf die Kraft und Energie der Kunst einzulassen.

2021 betraten wir auch hier gemeinsam Neuland und digitalisierten unseren *Rundgang 50Hertz*, der jährlich die Arbeiten von drei Absolvent*innen der Berliner, Hamburger und Leipziger Kunsthochschulen in den Blick rückt. Die Förderung von Nachwuchstalenten, um sie auf ihrem eigenen Weg in die Zukunft zu unterstützen, ist seit jeher eine Aufgabe, der wir uns verschrieben haben. Nicht nur bei uns im Unternehmen, sondern auch im Rahmen unseres gesellschaftlichen Engagements.

Im nunmehr fünften Jahr der Kooperation, die dieses Mal unter dem Motto «Crossover von Kunst und Wissen» steht, sind wir besonders fasziniert von der konzeptionellen, interdisziplinären Herangehensweise der jungen Talente an das Entstehen ihrer künstlerischen Werke. Die in ihren Arbeiten abgebildete künstlerische Forschung nähert sich Erkenntnissen, wie es in wissenschaftlichen Bereichen gängige Praxis ist. Dabei lernen nicht nur die Künstler*innen von anderen Wissenschaften – auch wir als eher technisch getriebenes Unternehmen erweitern einmal mehr unseren Horizont. Die Vielzahl der eingereichten Arbeiten nach dem Call im Sommer 2021 ermöglichte uns einen breiten Einblick in die vielschichtigen Auseinandersetzungen von Kunst mit Prozessen der Wissenschaft. Inspirierend war somit bereits die Mitarbeit in der Jury, die am Ende drei herausragende Werke gekürt hat.

Die Kommunikation über die Finalist*innen, der Katalog und die Filme über das Schaffen der Künstler*innen sollen den Talenten den Einstieg ins Berufsleben erleichtern. Zu sehen auf www.rundgang50hertz.de sind sie eine wertvolle Referenz, die einem breiten Publikum offensteht.

Wir wünschen Ihnen viel Freude beim digitalen Rundgang und hoffen, dass Sie sich – genau wie wir – von den Werken inspirieren lassen.

We not only connect electricity generators with power consumers, but we also link ourselves as well in a variety of ways with the society for which we operate and to which we are committed. As an example, a neighborly and successful cooperation with the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin was launched in 2017. It is a worthwhile experiment for us to engage with the power and energy of art.

In 2021 we jointly set foot on new territory here as well, digitalising our Rundgang 50Hertz, which once a year brings into focus the works of graduates of the art academies of Berlin, Leipzig and Hamburg. Fostering emerging talents, supporting them as they find their own way into the future, has been a task we have set ourselves all along. Not just within our company, but also as part of our social commitment.

In what is now the fifth year of our cooperation, organised this time under the motto “crossover of art and knowledge”, we are particularly fascinated by the conceptual, interdisciplinary approaches of the young talents in developing their artistic works. The artistic research demonstrated in their work gets close to findings, as is common practice in scientific fields. In the process, not only do the artists learn from other sciences—we too, as a more technically-driven company, once again expand our horizons. The large number of works submitted in response to the call in the summer of 2021 gave us wide-ranging insights into the many-faceted ways that art

grapples with science. Consequently, participating in the jury was already inspiring, and in the end we selected three outstanding works.

The communication about the finalists, the catalogue and the films on the artists' creative process are intended to make it easier for the young talented artists to get a start in their careers. They can be seen at www.rundgang50hertz.de, a valuable reference open to a wide audience.

We wish you much enjoyment on the digital gallery tour, and hope you will be inspired by the works, just as we have been.

Sylvia Borcharding, Arbeitsdirektorin (CHRO), 50Hertz / Chief HR Officer (CHRO), 50Hertz

Wissenskünste

Mit dem Projekt *Rundgang 50Hertz* engagiert sich der Hamburger Bahnhof für junge Kunst, indem er Absolvent*innen ausgewählter Kunsthochschulen in Deutschland prämiert. Als «Museum für Gegenwart» der Nationalgalerie in Berlin möchte die Institution junge Künstler*innen bei ihren ersten Schritten in die Öffentlichkeit fördern. Dabei soll auch die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen unserer Zeit in den Blick genommen werden. Aus diesem Grund widmet sich das Projekt *Rundgang 50Hertz* immer wieder Aspekten des gegenwärtigen Lebens. So hatte etwa das Thema «Lockdown» im Zentrum der Ausschreibung von 2020 gestanden.

Der diesjährige Rundgang ist mit «Crossover von Kunst und Wissen» überschrieben. Die Suche danach, was Kunst und Wissen miteinander verbindet, und daran anschließend die Frage, ob in der Kunst eine neue, andere Form von Wissen entstehen könne, wird seit einiger Zeit unter dem Begriff der «künstlerischen Forschung» (Artistic Research) an Kunsthochschulen diskutiert. Er steht in diesem Sinne für unterschiedliche Ansätze von Forschung, die von Künstler*innen ausgeführt wird. Dabei geht es um Forschung als künstlerische Praxis, deren erklärtes Ziel es ist, spezifisches Wissen künstlerisch zu generieren beziehungsweise auf bestehende Wissensspraxen zurückzugreifen und diese zu transformieren. «Kunst erschließt die Ausdrucksdimension von Wissen in jeweils singularer, verkörperter, affektgeladener oder libidinöser Form», schreibt die Philosophin Kathrin Busch. Der Diskurs um künstlerische Forschung verdankt sich keineswegs nur bildungspolitischen

Sam Bardaouil & Till Fellrath, Gabriele Knapstein

Arts of Knowledge

With the Rundgang 50Hertz project, the Hamburger Bahnhof shows its commitment to young art, awarding prizes to graduates of selected art academies in Germany. As the “Museum of Contemporary Art” of the National Gallery in Berlin, the institution would like to support young artists in taking their first steps into the public eye. In so doing, it is intended to take a closer look at artistic engagement with societal developments today. For this reason, the Rundgang 50Hertz project has repeatedly addressed aspects of life in present-day life. For instance, the topic of “lockdown” was the focus of the 2020 limited call.

This year’s competition is entitled “Crossover of art and knowledge”. The search for what ties together art and knowledge, and consequently the question of whether a new, different form of knowledge could emerge in art has been discussed for some time now at art academies under the term artistic research. In this sense it stands for various approaches to research carried out by artists. This involves research as an artistic practice, whose declared aim is to generate specific knowledge artistically or, as the case may be, to draw on existing practices of knowledge and transform them. “Art opens up the expressive dimension of knowledge in, in each case, singular, embodied, affect-laden or libidinous form”, philosopher Kathrin

Entscheidungen, sondern er resultiert ebenso aus Entwicklungsprozessen in der zeitgenössischen Kunst. Je nach Diskursfeld und Zeithorizont wird die forschende künstlerische Praxis sehr unterschiedlich definiert. Die damit zusammenhängende multiperspektivische Vielstimmigkeit prägt die Diskussion anhaltend.

Aus dem Feld solcher transdisziplinärer Arbeitsweisen wurden in diesem Jahr drei Künstler*innen ausgewählt: Clara Alisch, Lisa Hoffmann und Steph Joyce.

Clara Alisch thematisiert in ihrer Videoinstallation *Lactoland* die positiv aufgeladene Vorstellung, die mit Muttermilch und dem Stillen an der Mutterbrust verbunden ist. Das Thema steht für reproduktive Arbeit, die häufig durch eine Frau im häuslichen Bereich geleistet wird, ohne dass diese Leistung entlohnt und gesellschaftlich als Arbeit anerkannt würde. Alisch ersetzt eine solche Vorstellung, indem sie ein Szenario inszeniert, in dem jede beliebige und dazu in die Lage versetzte Person Milch abpumpen und anderen zur Verfügung stellen kann. Das Produzieren menschlicher Milch und insbesondere ihre Weiterverarbeitung wird auf diese Weise als wertschöpfende Arbeit anerkannt.

Für die Videoinstallation *Screentesting: (ghosts are made of bedsheets)* hat Lisa Hoffmann teils verzerrte und geisterhafte Bilder einer Videoperformance in häuslicher Umgebung aufgenommen und auf Bioscreens projiziert. Diese Projektionsflächen bestehen aus von der Künstlerin hergestelltem kompostierbarem, gelatinebasiertem Bioplastik, das sich im Laufe der Zeit langsam auflöst. Bei Betrachtung der Installation wird das Verhältnis zwischen dem technisch projizierten Bild und der organischen Projektionsfläche je nach Blickwinkel immer verwirrender.

Steph Joyce arbeitet in ihrer Videoinstallation *Crow Calls Twice* entschieden transdisziplinär. Die Arbeit ist das Ergebnis einer monatelangen Erforschung der

Busch writes. The discourse on artistic research is due by no means only to education policy decisions, but results from development processes in contemporary art as well. Depending on the field of discourse and the time horizon, the researching artistic practice is defined in very different ways. The related multi-perspective polyphony influences the discussion sustainably.

Three artists were selected this year from the field of such transdisciplinary ways of working: Clara Alisch, Lisa Hoffmann and Steph Joyce.

In her video installation Lactoland, Clara Alisch engages with the positively charged concept associated with breast milk and nursing at the mother's breast. The theme stands for reproductive work, frequently done by a woman in the domestic sphere without the work being remunerated and socially acknowledged as such. Alisch supplants such an idea by staging a scenario in which any person enabled to do so can express milk and make it available to others. The production of human milk and specifically its subsequent processing are in this way recognised as work that creates value.

For the video installation Screentesting: (ghosts are made of bedsheets), Lisa Hoffmann shot photos of a video performance in a domestic environment, to some extent blurred and spectral, and projected them onto bioscreens. These projection surfaces consist of gelatine-based bioplastic manufactured by the artist that is compostable, slowly disintegrating over time. When viewing the installation, the relationship between the technically projected image and the organic projection surface becomes ever more confusing depending on the angle it is viewed from.

Beziehungen zwischen Menschen und Krähen aus verschiedenen Blickwinkeln: der Queer- und der Affekttheorie, des Neuen Materialismus und der *wildlife sciences*.

Für die bewährte Zusammenarbeit und die verlässliche Förderung möchten wir unserem Kooperationspartner 50Hertz und insbesondere Sylvia Borchering und Kerstin Rippel sehr herzlich danken. Auch für die engagierte Diskussion in der Jurysitzung gilt ihnen sowie dem Künstler Felipe Castelblanco unser Dank. Die Kuratorin Melanie Franke hat den diesjährigen *Rundgang 50Hertz* trotz anhaltender Einschränkungen durch die Corona-Pandemie souverän konzipiert und umgesetzt, wofür wir ihr sehr dankbar sind. Den Künstler*innen wünschen wir auch in Zukunft eine breite Aufmerksamkeit für ihre* forschende künstlerische Praxis.

Steph Joyce works in a resolutely transdisciplinary way in her video installation Crow Calls Twice. The work is the outcome of research over months into the relationships between humans and crows from a variety of standpoints: queer theory, theories of affect, new materialism and wildlife sciences.

For the long-standing cooperation and reliable support, we would like to wholeheartedly thank our cooperation partner 50Hertz, particularly Sylvia Borchering and Kerstin Rippel. We also would like to express our gratitude to them, as well as to the artist Felipe Castelblanco, for the intense discussion at the jury session. The curator Melanie Franke conceptualised and realised this year's Rundgang 50Hertz with aplomb despite ongoing restrictions due to the Corona pandemic, for which we are very grateful. We wish the artists widespread attention for their researching artistic practice in the future as well.

Sam Bardaouil & Till Fellrath, Direktoren, und Gabriele Knapstein, Stellvertretende Direktorin,
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin / Sam Bardaouil & Till Fellrath, Directors, and
Gabriele Knapstein, Head, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin

Crossover von Kunst und Wissen

Seit wenigen Jahrzehnten geht die zeitgenössische Kunst unterschiedliche Verbindungen mit Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften ein. Das zieht eine Verzahnung von transdisziplinären Forschungszusammenhängen nach sich, vermittels derer insbesondere die Kunst als Katalysatorin von Wissen verstanden wird und künstlerische Forschung als deren adäquate Methodologie. In europäischen Kunsthochschulen hat diese Entwicklung einen «epistemo-ästhetischen» Aufbruch gezeitigt, der in Formulierungen wie «Art and Research» oder «Artistic Research» zusammengefasst ist. Über der damit verbundenen Debatte schwebt immer die Frage nach der An- oder Aberkennung eines epistemologischen Gehalts der Künste und darüber, wie dieser nachzuweisen wäre. Der vorliegende Text gibt einen Einblick in diesen Diskurs und nimmt dabei besonders die Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway in den Blick, auf die alle drei für den diesjährigen *Rundgang 50Hertz* ausgewählte Künstler*innen auf noch genauer zu benennende Weise rekurrieren.

«Situierendes Wissen»

Haraway begreift das Wissen in den Künsten als «situierendes». Sie, die viel zitierte Grande Dame wissenschaftstheoretischer Analyse, deren Schriften insbesondere in den Künsten auf Resonanz stoßen, fragt nach den Bedingungen für die Erzeugung und der Beschaffenheit des Erkenntnisbereichs von Wissen. Was ihre Theorien so attraktiv macht, ist deren poetologische Verfasstheit wie konzeptuelle Gestimmtheit. Ihr zugehöriges Wissen in jeder Hinsicht spekulativ und multiperspektivisch entgrenzt. Das ist der konzeptionelle Angelpunkt von künstlerischer Forschung

Melanie Franke

Crossover of Art and Knowledge

For several decades, contemporary art has been entering into various connections with the humanities, social and natural sciences. This entails an interlinking of transdisciplinary research contexts, by means of which art in particular is understood as a catalyst of knowledge, and artistic research as its appropriate methodology. At European art academies this development brought about an “epistemo-aesthetic” departure, summed up in phrases like “art and research” or “artistic research”. The question about recognising or denying epistemological content in the arts and how this could be proven always hovers over the related debate. The text at hand provides an insight into this discourse and focuses particularly on Donna Haraway, scholar of science and technology studies: all three of the artists selected for this year’s Rundgang 50Hertz refer to her in ways that will be discussed in more depth.

“Situating knowledge”

Haraway understands knowledge in the arts as “situated”. The oft-cited grande dame of science theory and philosophy, whose writings strike a particular chord in the arts, inquires into the conditions for the generation of knowledge and into the nature and quality of knowledge. What makes her theories so attractive is their poetic character and conceptual attunement. According to her, knowledge

(Artistic Research), einer seit den 1990er-Jahren verstärkt insbesondere an Kunsthochschulen diskutierten Methodologie. Dieses Selbstverständnis und Vorgehen ist nicht nur transdisziplinär, sondern mehr noch transgressiv, indem die Barrieren zu anderen Kenntnisbereichen nicht zu überwinden sind, sondern als permeabel vorausgesetzt werden.

Artistic Research behauptet die Entstehung eines neuen Wissenskonzeptes. Um dieses zu initialisieren, werden gängige Formen des Erkennens, Verstehens und Darstellens von Wissen hinterfragt, etwa die Grenze zwischen Mensch und Tier sowie zwischen Physikalischem und Nicht-Physikalischem.¹ Der Forschungsprozess an sich wird als genauso bedeutsam erachtet wie das Wissen, das aus ihm hervorgeht. Das zeitigt ein heuristisches Verständnis vom «Produktionsprozess mit ungewissem Ausgang»,² in dem «als unverzichtbare Strategien [...] auch poetische Verfahren»³ zum Einsatz kommen. Wenn Wissen und seine poetologische Beschaffenheit als voneinander abhängig gedacht werden, so schließt daran die Erkenntnis an, dass die Repräsentation von Wissen kein stellvertretender Akt ist; vielmehr legt die Darstellung von Wissen materielle und nicht-materielle Wissensobjekte in einem schöpferischen Prozess frei und macht sie sichtbar: Das Entstehen von Wissen ist «mit einer geradezu künstlerischen Kreation von Zeichen, Symbolen und Erzählungen verbunden».⁴

Einem breiteren Publikum in Deutschland wurde diese in den Künsten etablierte Methodologie durch die *documenta 13* (2012) in Kassel bekannt, die sich der «künstlerischen Forschung und Formen der Einbildungskraft» widmete, indem die Ausstellung «Engagement, Materie, Dinge, Verkörperung und tätiges Leben in Verbindung mit Theorie» untersuchte und in der Auswahl von Exponaten berücksichtigte sowie «Formen und Praktiken des Wissens aller belebten und unbelebten Produzenten der Welt» einbezog.⁵

is in every respect speculatively and multi-perspectively demarcated. That is the conceptual linchpin of artistic research, a methodology that has been increasingly discussed since the 1990s, particularly at arts academies. This self-understanding and approach are not just transdisciplinary, but even more: transgressive, asserting that the barriers to other areas of knowledge are not to be overcome, but rather should be presumed to be permeable.

Artistic research asserts the development of a new concept of knowledge. To initiate this, common forms of recognising, comprehending and depicting knowledge are challenged, like the distinction between humans and animals, as well as that between the physical and non-physical.¹ The research process is intrinsically considered just as meaningful as the knowledge that emerges from it. That results in a heuristic understanding of the “production process with an uncertain outcome”,² in which “poetological processes are also” deployed “as essential strategies”³. If knowledge and its poetological quality are thought of as interdependent, the realisation follows that representing knowledge is not a representative act; instead, the depiction of knowledge exposes material and non-material knowledge objects in a creative process, making them visible: the generation of knowledge is “associated with a downright artistic creation of signs, symbols and narratives.”⁴

*This methodology as established in the arts became known to a wider audience in Germany through the *documenta 13* (2012) in Kassel, dedicated to “artistic research and forms of imagination” as the exhibition explored “commitment, matter,*

Die von Albert Einstein als «spukhafte Fernwirkung» beschriebene Erkenntnis zeigt sich beispielsweise in Versuchsanordnungen zur «Teleportation» einzelner Photonen und mathematischen Berechnungen, wie sie der Physiker Anton Zeilinger durchgeführt hat.⁶ Alexander Tarakhovsky hingegen demonstrierte seine Forschungen im Bereich der Epigenetik mit zahlreichen Plastikröhrchen, von denen jedes einzelne «60.000 in eine Art Bibliothek gepackte Gene» enthielt, sowie einem Gerät, das DNA-Kopien herstellte.⁷ Große Themengebiete der Naturwissenschaft wie Genetik und Quantenphysik finden nun mit ihren Experimenten in Form von technischer Apparatur, mathematischer Formel und Präparat ihren Platz in der Kunst. Im Sinne des Molekularbiologen Hans-Jörg Rheinberger könnte man von «Experimental-systemen» sprechen, in denen «Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung» untrennbar miteinander verbunden sind.⁸ Wenn man das Experiment mit Rheinberger als offenen und von Mehrdeutigkeiten bestimmten Modus begreift, in dem sich Wissen aus einem Zusammenspiel von technischer Apparatur, mathematischer Formel und Erfahrungshorizont des*der Wissenschaftler*in im Verlauf des Prozesses ergibt, dann kann auf dieser Ebene eine Annäherung und mehr noch: Durchdringung mit dem künstlerischen Agieren ermöglicht werden. Das Experimentieren spielt sich in beiden Bereichen im Modus des entdeckenden Handelns und nicht mehr allein des Beweisens ab. Nach dieser Auffassung arbeiten sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen mit materiellen Dingen (damit sind auch Strukturen, Prozesse und Reaktionen gemeint), aus denen sich Informationen extrahieren lassen, weshalb sie auch als «epistemisch» bezeichnet werden. Diese Wissensebene der materiellen Kultur verdeutlicht den Mehrwert, der durch die komplexen Beziehungen entsteht, in denen das Objekt ökonomisch, gesellschaftlich und historisch von Künstler*innen inszeniert wird. Das Crossover

things, embodiment, and active living in connection with theory” and incorporated “shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the world.”⁵

The perception described by Albert Einstein as “spooky action at a distance” can be seen, for instance, in experiments on the “teleportation” of individual photons and mathematical calculations such as physicist Anton Zeilinger conducted.⁶ Alexander Tarakhovsky, in contrast, demonstrated his research in the field of epigenetics with numerous plastic tubes, each containing 60,000 genes packed into a sort of library, as well as a device that made DNA copies.⁷ With experiments in the form of technical equipment, mathematical formulas and compounds, major topics in the natural sciences like genetics and quantum physics are now finding their place in art. In the terms of molecular biologist Hans-Jörg Rheinberger, one could speak of “experimental systems” in which “knowledge objects and the technical conditions to produce them” are inextricably interlinked.⁸ If, in line with Rheinberger, one understands experiments as an open modality governed by ambiguities in which knowledge arises in the course of the process from the interplay between technical equipment, mathematical formulas and the scientist’s horizon of experience, then an approach—and even more a penetration—can be enabled at this level with artistic activity. The experimenting takes place in both domains in the mode of a discovering activity, no longer solely a proving one. According to this view, both artists and scientists work with material things (meaning also structures,

ist hier also immer schon die Voraussetzung für eine ästhetische Praxis, die sich als gegenwärtig und dem Zeitgeschehen zugewandt begreift. Ein Mehrwert ergibt sich aus den Relationen zwischen vielen Dingen, Akteur*innen und nicht selten auch verschiedenen Orten – darin ist das Wissen situiert. Es ist nie universell, sondern notwendigerweise ausschnitthaft und unterschiedlichen Sichtweisen, die von Zeit und Ort sowie Kontext abhängen, unterworfen. «Situierendes Wissen» ist demzufolge spekulativ und multiperspektivisch entgrenzt.⁹

Im Gegenzug unterliegt vermittels Artistic Research geschaffene Kunst einer «epistemization», indem sie von Wissensansprüchen funktionalisiert und im Hinblick auf den durch sie hervorgebrachten epistemischen Gehalt geprüft wird.¹⁰ Wenn man davon ausgeht, dass Wissen primär quantifizierbar, messbar und berechenbar ist, dann unterliegt auch die Kunst diesem ökonomischen und technokratischen Verständnis. Vernachlässigt wird dabei das über alles erhabene Ästhetische, das ist die Kehrseite der künstlerischen Forschung, der sich Tom Holert in seinem Buch *Knowledge Beside Itself* (2020) widmet und damit eine kritische Perspektive angestoßen hat.¹¹ Von den Künsten werden Einsichten und Erkenntnisse erwartet, die Lösungen angesichts des Geschehens der Zeit und der sich stets am Horizont abzeichnenden Dystopie bereithalten. Wie es nach dem «Anthropozän» oder auch «Kapitalozän» auf der beschädigten Erde weitergehen könnte, damit befasst sich das «Chthuluzän».¹²

Transformative Zeit

Wir befinden uns in einer transformativen Zeit von «artenübergreifender Dringlichkeit», die zu charakterisieren der Begriff «Anthropozän» nicht mehr hinreicht, wie Haraway schreibt.¹³ Denn der Mensch stelle sich mit den Auswirkungen seines

processes and reactions) from which information can be extracted, which is why they are also termed “epistemic”. This material culture level of knowledge highlights the added value that arises through the complex relationships in which the object is economically, socially and historically staged by artists. The crossover is here thus already the prerequisite for an aesthetic practice that sees itself as contemporary and addressing what is going on in the world. An added value arises from the relations among many things, actors, and, not infrequently, different places—knowledge is situated therein. It is never universal, but rather inevitably fragmentary and subject to different perspectives that depend on time, place and context. “Situated knowledge” is consequently speculatively and multi-perspectively demarcated.⁹

*In turn, art created by means of artistic research is subject to “epistemisation” by being functionalised by knowledge claims and assessed as regards epistemic content.¹⁰ If one assumes that knowledge is primarily quantifiable, measurable and calculable, then art too is governed by this economic and technocratic understanding. What is neglected in the process is the aesthetic exalted above everything; that is the downside of artistic research, which Tom Holert addressed in his book *Knowledge Beside Itself* (2020), thereby initiating a critical perspective.¹¹ Insights and findings are expected from the arts that contain solutions in light of the occurrences of the time and the dystopia that is always looming on the horizon. How things could continue on the damaged earth after the “Anthropocene” or even “Capitalocene”—that’s what the “Chthulucene”¹² addresses.*

Handelns als zentrale Einflussfigur für «hereinbrechende Katastrophen» heraus, welche die Existenzgrundlage zerstörten, flankiert von Massensterben und Ausrottung diverser Tierarten.¹⁴ Wir werden nur überleben, so Haraway, wenn wir ein «artenübergreifend[es]» Selbstverständnis entwickelten. Nicht als Individuen, sondern als «Symbionten», wenn wir uns begriffen als in verwandtschaftlichen Verhältnissen stehend mit Indigenen, mit vom Aussterben bedrohten Tierarten und anderen bislang verdrängten oder vergessenen Gruppierungen und Manifestationen dieser Welt, hätten wir eine Chance. Indem wir uns der «Mit-Verweltlichung» hingäben, die nicht gesteuert werden könne, sondern autopoietisch verlaufe, entfalteten wir uns in die Welt hinein. «Sympoiesis» heißt «mit-machen» und erweist sich daher als passender Begriff für «komplexe, dynamische, responsive, situierte, historische» Verfahren.¹⁵

Das zeigt einmal mehr: Wissensordnungen erweisen sich nicht als für alle Zeiten stabil, sondern sie sind historischen und kulturellen Einflüssen unterworfen. Sie differenzieren, indem sie Repräsentationssysteme produzieren, vermittels derer Wissen extrahiert und differenziert werden kann und vom Bereich des Nicht-Wissens, des Spekulierens oder Meinens abgesondert wird. Diese Systeme ordnen also nicht nur das Wissen einer Epoche; sie ermöglichen es umgekehrt zu erfassen, was wir als «wahr» anerkennen und was uns entgeht – das ist die Stimme Michel Foucaults, die hier laut wird. In seinem Buch *Die Ordnung der Dinge* (1966) hat er den Verlust jenes Wissens beklagt, das durch die Spezialisierung innerhalb der einzelnen Disziplinen und deren verfeinerte Taxonomien nicht mehr erfasst werden könne. Es wurde im Laufe der Zeit in den Bereich des nicht mehr nachweisbaren Wissens, sogar in den Bereich der Mythologie überführt oder fiel gar dem Vergessen anheim.

Donna Haraway plädiert dafür, jenes verloren gegangene Wissen zur Lösung gegenwärtiger Probleme zu aktivieren, indem sie das Verhältnis zwischen Mensch

Transformative time

We live in a transformative time of "multi-species urgency" for which the term "Anthropocene" no longer suffices, Haraway writes.¹³ With the effects of their actions, human beings turn out to be the central influencing figure for "onrushing disasters" which are destroying the foundation of our lives, flanked by mass death and extinction of various animal species.¹⁴ We will only survive, Haraway writes, if we develop a "multi-species" understanding of ourselves. We would have a chance not as individuals, but as "symbionts", seeing ourselves as kin to indigenous peoples, to endangered species and to other previously displaced or forgotten groups and manifestations in this world. By devoting ourselves to the "worlding-with" that cannot be steered but rather proceeds autopoietically, we unfurl into the world. "Sympoiesis" means "making-with" and is thus a "word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical" systems.¹⁵

*This shows once again: knowledge systems turn out not to be stable for all time, but rather subject to historical and cultural influences. They differentiate by producing representation systems by means of which their knowledge can be extracted and differentiated, separated from the sector of not knowing, of speculating or guessing. Thus, these systems do not only organise the knowledge of an epoch; conversely, they enable it to capture what we recognise as "true" and what escapes us—that's Michel Foucault's voice we're hearing here. In his book *The Order of Things* (1966), he laments the loss of that knowledge that could no longer*

und Umwelt radikal hinterfragt hin zu einem «verwandtschaftlichen Zusammenleben» aller Arten. So einfach diese Botschaft klingt, so komplex ist der Begriff für dieses Zeitalter fortdauernden Lernens: «Chthuluzän»; aus dem Altgriechischen entlehnt bedeutet *khthon* «Erde» und *kthonios* «von der Erde kommend». ¹⁶ Der Anthropos, der Namensgeber des Anthropozäns, werde im neuen Zeitalter um alle von Erden kommende Wesen, «um Mikroben, Pflanzen, Tiere, [...] Nicht-Menschen» und sogar «Maschinen» erweitert, kurz «Kritter» (Getier) genannt. ¹⁷ Aufgrund ihrer Fruchtbarkeit und Heterogenität sei die Erde der ideale Nährboden, auf dem Kreaturen diverser Provenienz zusammenwirkten. Dieser Auffassung zufolge steht der Humus auch für eine ethische Theorie des sich miteinander Fruchtbar-Machens – darin sieht Haraway den Ausweg aus dem Anthropozän, denn: «Wir sind Kompost, nicht posthuman; wir bewohnen den Humunismus, nicht den Humanismus.» ¹⁸ Wir werden, so Haraway, nicht als Individuen überleben, sondern nur als kollektiv produzierendes System. Diese Behauptung basiert auf einem komplexen Gebilde, in dem es allen Lebewesen ermöglicht wird, zueinander eine Beziehung aufzubauen. Das zieht eine symbiotische Verschmelzung nach sich, aus der sich neue, bisher unbekannte Zwitterwesen entwickeln mögen. Darin zeigt sich eine Suchbewegung auf der Grenze von Wissen und Nicht-Wissen, kurz genannt SF. Diese Abkürzung ermöglicht zahlreiche Deutungen, sie steht sowohl für «Science-Fiction» als auch für *science facts* (wissenschaftliche Fakten), für «spekulativen Feminismus» oder *string figures*. ¹⁹ Damit sind Fadenspiele gemeint, bei denen verschiedenste Elemente wie von Punkt zu Punkt locker miteinander verbunden werden. Die Erde gilt als Basis für die verschiedenen Fäden (*strings*), die in Dialog treten und an deren offene Enden sich anknüpfen lässt. ²⁰ «Wissenschaftliche Fakten und spekulative Fabulation brauchen einander» – auch in den Wissenschaften stehen Regelmäßigkeit und Genauigkeit dem Zufall gegenüber. ²¹

be captured due to specialisation within individual disciplines and their narrow taxonomies. Over time, it was transposed into the realm of the knowledge that is no longer verifiable, into the realm of mythology or even relegated to oblivion.

*Donna Haraway calls for activating that lost knowledge to solve present-day problems by radically questioning the relationship between humanity and the environment, all the way to a coexistence of kinship of all species. The message may sound simple, but the term for this age of continuous learning is complex: “Chthulucene”, borrowed from ancient Greek, *khthôn* meaning “earth” and *kthonios* “coming from the earth”. ¹⁶ The anthropos, the source of the name of the Anthropocene, is expanded in the new age to include all beings coming from earth: “microbes, plants, animals, [...] non-humans” and sometimes even “machines”—“critters” for short. ¹⁷ Given its fruitfulness and heterogeneity, the earth is the ideal breeding ground for creatures of diverse provenance to collaborate. According to this view, humus also stands for an ethical theory of collectively fruitfully harnessing—that’s where Haraway sees the way out of the Anthropocene. That’s because: “We are compost, not posthuman; we inhabit the humusities, not the humanities.” ¹⁸ We will not survive, Haraway writes, as individuals, but only as a collectively producing system. This claim is based on a complex structure where all living beings are enabled to build a relationship with each other. This entails a symbiotic fusion from which new, hitherto unknown hermaphrodites may develop. This demonstrates an exploratory movement on the boundary between knowing and not knowing, called SF for short. The acronym*

Das Absolute kann es nicht geben, weil unerklärbare Überschüsse und Fehlfunktionen auftreten können – in ihnen liegt das Potenzial zur Veränderung, vielleicht sogar das Poetische.

Wenn man den Künsten einen epistemologischen Gehalt unterstellt, dann muss man mit Blick in die Geschichte der Kunst erkennen, dass es in den Ateliers immer schon zahlreiche Verfahren gab, die abseits ästhetischer Vorstellungen oder wissenschaftlicher Richtlinien einen grenzüberschreitenden Prozess mit ungewissem Ausgang zeitigten. Nur wurden sie je nach Epoche und Kultur unterschiedlich gedeutet und bewertet – damit befasst sich «situiertes Wissen», mit der grundsätzlich kontextuellen Betrachtung jeglicher Forschungsfrage.

Als beispielsweise Maria Sibylla Merian im Jahre 1699 zu ihrer großen Reise in die niederländische Kolonie Surinam aufbrach, um dort ihre Studien durchzuführen, ahnte sie nicht, dass ihre exakten Beobachtungen und Zeichnungen zur Metamorphose der Schmetterlinge sie zu einer wichtigen Wegbereiterin der Insektenkunde machen würden. Sie wollte die Falter von betörender Schönheit empirisch und vermittels detailgenauer Zeichnungen erfassen. Als *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705) ging ihre Forschung in die Geschichte ein. «Ähnlichkeit» war lange Zeit eine fundamentale Erkenntniskategorie; sie hat im «Denken (*savoir*) der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt», schreibt Michel Foucault in seiner *Ordnung der Dinge*,²² in der wissenschaftliches und ästhetisches Interesse zusammenspielen; erst im 18. Jahrhundert trennten sich die Wege. Heute versuchen wir wieder einen Bogen zu spannen, indem wir eine Verzahnung von naturwissenschaftlichen Forschungsverfahren mit dem Ästhetischen anstreben – das zeigt auch ein Blick auf die Arbeiten der für den diesjährigen *Rundgang 50Hertz* ausgewählten Künstler*innen:

*enables numerous interpretations: it stands for science fiction, for science fact, for "speculative feminism" and for string figures.*¹⁹ *The latter refers to the game of cat's cradle, where the most varied of elements can be loosely connected to each other, from one point to another. The earth is the basis for the various strings that enter into dialogue; their open ends can be built upon.*²⁰ *"Science fact and speculative fabulation need each other"—in the sciences, too, regularity and precision are juxtaposed against chance.*²¹ *There can be no absolute because inexplicable excesses and malfunctions can occur—the potential for change, perhaps even the poetic, resides in them.*

If you assume the arts have epistemological content, then, looking at the history of art, you have to recognise that there have always been numerous processes in artists' studios that, apart from aesthetic ideas or scientific guidelines, brought about a boundary-transcending process with an uncertain outcome. But they were interpreted and evaluated differently depending on the epoch and culture—that is the subject of "situated knowledge": the fundamentally contextual treatment of any research question.

When, for instance, Maria Sibylla Merian embarked in 1699 on a grand journey to the Dutch colony of Surinam to carry out her studies, she had no inkling that her exact observations and drawings on the metamorphosis of butterflies would make her an important pioneer in entomology. She wanted to capture the captivatingly beautiful butterflies empirically, by means of detailed drawings. Her research

Clara Alisch thematisiert in ihrer Videoinstallation *Lactoland* (2021) die verklärte Vorstellung, die mit dem Stillen an der Brust und dem damit verknüpften Mutterbild verbunden ist. Es geht um reproduktive Arbeit (*care work*), die traditionell von Frauen im Bereich des Häuslichen geleistet und weder entlohnt noch von der Gesellschaft anerkannt wird. Hier kommt der Cyborg ins Spiel, ein Mischwesen aus Mensch und Maschine. Dieses wird zum Protagonisten einer von Alisch entworfenen Szenerie, in der es Milch durch Abpumpen zur Verfügung stellt. Vermittels zahlreicher prothesenähnlicher Utensilien wird die Milch zu Bonbons verarbeitet. So entsteht ein doppelter Mehrwert: Das «Stillen» verwandelt sich in das Produzieren von Milch und transformiert das Verlustnarrativ – welches mit dem Ideal der Mutterbrust und dem gestillten Kind einhergeht – in die Erzählung von einer wertschöpfenden Arbeit. Dies kommt dem neuen Ideal einer Transgender-Welt näher: Als feministische Erzählfigur werden «Maschine und Organismus» sowie «gesellschaftliche Wirklichkeit» und «Fiktion» hybridisiert.²³

Die Videoinstallation *Crow Calls Twice* (2021) von Steph Joyce ist das Ergebnis einer monatelangen Erforschung der Beziehungen zwischen Menschen und Krähen aus verschiedenen Blickwinkeln. In ihrem filmischen Porträt würdigt Joyce die uns allgegenwärtigen Krähen, indem gezeigt wird, wie sich die Tiere in der von Menschen angelegten «Natur» adaptieren. Welche Formen der Begegnung sich ergeben und möglich sind, wird erst in der genauen Beobachtung offenbar. Seien es die Rufe der Krähen oder ihre Futtersuche im vom Menschen Verworfenen – überall gibt es Berührungspunkte, wenn man ihnen nur achtsam begegnet. Die «Sphäre des *Geborenen* – alles, was Natur ist – und die Sphäre des *Gemachten* – alles, was vom Menschen konstruiert ist» streben in dem Film aufeinander zu.²⁴ Das ist die andere Perspektive auf die Cyborgwelt, in der für eine soziale Wirklichkeit das

made history as Metamorphosis insectorum Surinamensium (1705). "Resemblance" was a fundamental category of knowledge for a long time; it "played a constructive role in the knowledge of Western culture," Michel Foucault writes in The Order of Things,²² in which scientific and aesthetic interest act together; only in the 18th century did they part ways. Today we are attempting again to span the divide by striving for a dovetailing of scientific research methods with the aesthetic. That is also evident by looking at the works by the artists selected for this year's Rundgang 50Hertz:

In her video installation Lactoland (2021), Clara Alisch addresses the romanticised notion linked with breastfeeding and the associated image of the mother. It's about care work, which is traditionally done by women in the domestic sphere and is neither remunerated nor recognised by society. The cyborg—a hybrid being made up of human and machine—is brought into play here. It becomes the protagonist of a setting designed by Alisch in which it makes milk available by expressing it. By using numerous prosthesis-like utensils, the milk is made into bonbons. This results in adding value twice: "breastfeeding" is turned into the production of milk, transforming the narrative of loss—which accompanies the ideal of the mother's breast and the breastfed baby—into a tale of work that adds value. This comes closer to the new ideal of a transgender world: "machine and organism" and "social reality" and "fiction" are hybridised as a feminist protagonist.²³

Steph Joyce's video installation Crow Calls Twice (2021) is the result of months of researching the relationships between humans and crows from a range

Ideal einer «Verbundenheit und Nähe zu Tieren und Maschinen» als Voraussetzung angenommen wird.²⁵

Screentesting: (ghosts are made of bedsheets), eine ebenfalls 2021 entstandene Videoinstallation, zeigt teils verzerrte und geisterhafte Bilder, die Lisa Hoffmann in einer Videoperformance in häuslicher Umgebung aufgenommen hat; sie werden auf Bioscreens projiziert. Diese Projektionsflächen bestehen aus von der Künstlerin hergestelltem kompostierbarem, gelatinebasiertem Bioplastik, ein Material, das sich im Laufe der Zeit nach und nach auflöst. In der Installation wird das Verhältnis zwischen dem technisch projizierten Bild und der organischen Projektionsfläche je nach Blickwinkel immer sonderbarer. Hier taucht Wissen als Wiedergänger auf: Nachdem es als «gesicherte» Komponente zum Verschwinden gebracht wurde, kehrt es als «ungewissenes, spekulatives und phantasmatisches» Wissen zurück.²⁶

Wenn wir davon ausgehen, dass wir uns in einer transformativen Zeit des epistemologischen Umbruchs befinden, der nach der Entstehung von Wissen fragt und nach neuen Formen des Wissens verlangt, dann stehen «Veränderungen, die auf komplexe Weise mit dem geforderten und geförderten Transfer zwischen Wissen, Wissenschaft und Kunst zusammenhängen»,²⁷ im Zentrum dieses Wandels. Die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter hebt hervor, dass bei dieser Grenzüberschreitung der «Transfer sich in der Form des Erzählens vollzieht».²⁸ Ihre Analyse gilt hier den Umwälzungen um das Jahr 1800; diese verknüpft sie mit den Darstellungsformen der ersten französischen Enzyklopädien, die in Fortsetzung eines aufklärerischen Projektes eine «Poetisierung des Wissens» anstrebten. In Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809) werden die Protagonist*innen zu Versuchspersonen im Experimentalspiel des Erzählers wie umgekehrt zu Experimentator*innen, die selbst Versuche entwerfen und durchführen.

of perspectives. In her film portrait, Joyce appreciates crows, which are ubiquitous in our lives, by showing how the animals adapt in "nature" that has been shaped by people. The forms of encounter that result and are possible become apparent only upon careful observation. Whether it's the crows' cawing or their foraging for food in what humans have discarded—points of contact are everywhere if you just encounter them mindfully. In the film, the "realm of the born—all that is nature—and the realm of the made—all that is humanly constructed" are aspiring towards each other.²⁴ That is the other perspective on the cyborg world, in which the ideal of a "joint kinship with animals and machines" is assumed as a prerequisite for a social reality.²⁵

Screentesting: (ghosts are made of bedsheets), a video installation also produced in 2021, shows partially distorted and spectral images that Lisa Hoffmann recorded in a video performance in a domestic environment; they are projected onto bioscreens. These projection surfaces consist of bioplastic manufactured by the artist that is compostable and gelatine-based; this is a material that gradually dissolves over time. In the installation the relationship between the technically projected image and the organic projection surface becomes, depending on the angle it is viewed from, ever stranger. Here, knowledge appears as a ghost: after being made to disappear as a "protected" component, it returns as "uncertain, speculative and phantasmic" knowledge.²⁶

If we work on the premise that we live in a transformative time of epistemological upheaval that calls for the generation of knowledge and demands new forms

Zwar bildet sich zwischen den Figuren eine Verwandtschaft heraus – sie entspricht aber gerade nicht jener chemischen Ordnung, unter deren emblematische Überschrift der Roman seine Protagonist*innen stellt. Haraway erweitert die Relevanz des Erzählens um eine kontextuelle Betrachtungsweise, wenn sie schreibt: «Es ist von Gewicht [...], welche Erzählungen Erzählungen erzählen.»²⁹ Darin zeigt sich einmal mehr die Bedingtheit von Wissensordnungen. Umfassend lässt sich Sinn nicht allein durch sinnliche Anschauung erfassen, sondern erst durch die Entschlüsselung verschiedener Kontextebenen. Es sind komplex entwickelte Beziehungen zwischen ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen, sozialen Verhaltensweisen und technologischen Bedingungen, die sich im gegenwärtigen und historischen Raum untersuchen lassen; sie basieren bei Haraway auch auf Michel Foucaults viel diskutierter *Archäologie des Wissens* (1969) und finden in der feministischen Erkenntnistheorie Resonanz. Es geht um eine «unendliche Verbundenheit aller Dinge», wie sie auch Ursula Le Guin, eine Vordenkerin von Donna Haraway, in ihrer «Tragetaschen-Theorie» formuliert hat.³⁰ Ihre Kenntnis akademischer Diskurse um Feminismus und Ökologie verwebt sie mit science-fiction-artigen, surrealen Erzählungen.

Sich verweben

Wir werden nicht als Individuen überleben, sondern nur im «Mit-Werden» mit anderen Arten als Symbionten, schreibt Haraway. Indem wir uns verwandt machen im biologischen Sinne einer stammesgeschichtlichen Verbundenheit mit den Arten auf der Erde schaffen wir es, einen Ausweg aus den Dystopien der Gegenwart zu finden. Der Modus Operandi sind die Tentakulären, nach deren Vorbild das Chthuluzän benannt ist. Von Erden kommend erzählen Tentakeln mit ihrer Fähigkeit des Verknüpfens

of knowledge, then “changes that are connected in a complex way with the transfer called for and supported among knowledge, science and art”²⁷ are at the centre of this shift. Gabriele Brandstetter, scholar of literature and theatre, emphasises that in this transgression of boundaries, the “transfer occurs in the form of storytelling”.²⁸ Her analysis applies here to the cataclysms around 1800; she links them with the forms of presentation of the first French encyclopaedias, which strived for a “poetisation of knowledge” as a continuation of the Enlightenment project. In Johann Wolfgang von Goethe’s novel Elective Affinities (1809), the protagonists become subjects in the narrator’s experimental game, as well as, in another way, experimenters who themselves design and conduct experiments. Although an affinity develops between the characters, it does not, however, correspond to that chemical order under the symbolic heading of which the novel places its protagonists. Haraway extends the relevance of storytelling to include a contextual approach when she writes: “It matters what stories tell stories.”²⁹ This makes evident once again the conditionality of knowledge systems. Meaning cannot be grasped comprehensively solely through sensual experience, but only by deciphering various contextual levels. There are complexly developed relationships among economic and social processes, social behaviours and technological conditions that can be examined in the present-day and historical space; in Haraway, these are also based on Michel Foucault’s much discussed The Archaeology of Knowledge (1969), and find resonance in feminist epistemology. It’s about an infinite connectedness of all things, as Ursula Le Guin,

die Geschichte des Chthuluzäns sympoietisch. Es geht um spekulative Fabulation und um Spiele mit Fadenfiguren. Sie erweisen sich als «Praktiken des Denkens», vermittelt derer narrative Muster gesponnen und weitergegeben werden. Sie erzählen Geschichten von Hand zu Hand als Konzentrat einer Kosmologie, die bis in die Gegenwart hinein wirksam ist. Von den vielen achtbeinigen Wesen greift Haraway die Spinne als Metapher für diese Art des Denkens – des Sich-Verwebens – heraus, das Weben fasst sie dabei als kosmologische Praxis.

Diese Idee ist nicht neu, sondern sie steht für eine Verschiebung des gegenwärtigen Blicks zurück auf ein Früheres, wie es Ovid bereits um 8 u. Z. in seinen *Metamorphosen* dargestellt hat. Der Dichter erzählt im sechsten Buch (Verse 1–145) seiner Sammlung die Geschichte von Athena und Arachne. Es ist eine Geschichte über einen Wettstreit in den Künsten. Arachne ist überzeugt, dass sie im Handwerk des Webens besser oder mindestens so gut sei wie Athena, die Göttin des Handwerks und der Handarbeit. Zwar gewinnt Arachne im Weben, dennoch kann sie letztlich nur unterliegen, denn wer die Götter herausfordert, muss verlieren. Das ist die bittere Erkenntnis, die auch Arachne trifft: Sie wird verwandelt. Seither müssen sich Arachne (altgriechisch für Spinne) und all ihre Nachkommen den Faden für ihre Gewebe aus dem eigenen Bauch ziehen. Sie sind dazu verdammt, bis in alle Ewigkeit mit durchsichtigem Faden leere Netze zu weben. Die Spinne ist eine Allegorie – ein utopisches Sinnbild.

Begreift man das Erzählen als sinnstiftende anthropologische Konstante und den Menschen als *homo narrans*, dann haben die Erkenntnisse der Mythen auch für unsere Zeit eine Gültigkeit, die stets neu zu konstituieren uns obliegt. Die Aktualität dieser ältesten Erzählungen, die wir kennen, lässt sich mit deren Anpassungsfähigkeit erklären. Immer wieder wurden und werden sie erzählt, abgewandelt

a forerunner of Donna Haraway, also expressed it in her “Carrier Bag Theory”.³⁰ She interweaves her familiarity with academic discourses on feminism and ecology with science-fiction-like, surreal narratives.

Interweaving

We will not survive as individuals, but only in “becoming-with” other species as symbionts, Haraway writes. By making ourselves kin, in the biological sense of a phylogenetic connectedness, with the species on earth, we will succeed in finding a way out of the dystopias of the present. The modus operandi are the tentacles, the model for which the Chthulucene is named. Coming from earth, tentacles, with their ability to link, tell the story of the Chthulucene sympoietically. It’s about speculative fabulation and games with string figures. They prove to be “practices of thinking” by means of which narrative patterns are spun and handed down. They tell stories from hand to hand in a concentrated form of a cosmology effective to the present day. Haraway singles out the spider from the many eight-legged beings as a metaphor for this kind of thinking—interweaving, and in so doing, she comprehends weaving as a cosmological practice.

*This idea is not new, but stands for a shift of the present-day regard back to an earlier era, as Ovid depicted in his *Metamorphoses* already in 8 CE. In the sixth book (lines 1–145) of his collection, the poet tells the story of Athena and Arachne, a story about a competition in the arts. Arachne is convinced that she is better or at*

und ihre unterschiedlichen Facetten neu semantisiert. Wie wir die Welt über mythologische Erzählungen deuten, zeigt schon ein Blick auf den Bilderatlas *Mnemosyne* (1924–1929) von Aby Warburg, in dem die Präsenz und Bedeutung antiker Mythen manifest wird.³¹

Dem widmet sich auch Haraway, denn im utopischen Möglichkeitsraum der Kunst ist ihr die mythologische Verwobenheit verschiedener Spezies sofort vorstellbar und vor allem auf der Ebene der Metapher fruchtbar: als Idee für neue Zwitterwesen, die Beziehungen über Wahlverwandtschaften eingehen. Anders als bei Haraway geht es bei Ovid um Verwandlung und nicht um Verwandtschaft, unter diesem Aspekt hat er die in oraler Tradition vorgetragenen Erzählungen gesammelt. Darin verwandelt sich zumeist ein Mensch in eine Pflanze, ein Tier oder einen Stern, basierend auf der Vorstellung, dass sich Leben fortwährend verändert. So schreibt Ovid im fünfzehnten Buch (Verse 165–172) seiner *Metamorphosen*: «Alles verwandelt sich, nichts geht unter; es wandert der Lebens- / Hauch [...] in beliebige Körper; er fährt aus Tieren in Menschen- / Leiber und unsere Seele in Tiere, doch niemals vergeht sie! [...] nur wechselt sie stets die Gestalten».³² Doch, und das ist die Anbindung an Haraway, wohnt der Metamorphose auch bei Ovid immer die Konstante der Einheit inne, indem das Menschliche, Göttliche, Pflanzliche und Tierische als Voraussetzung für die Verwandlung immer schon zusammengehören.

Bezogen auf das Crossover von Kunst und Wissen lässt sich abschließend fragen: Transformieren sich Künste und Wissen in ihrem Versuch der wechselseitigen Annäherung tatsächlich? Diese Frage stellt sich insbesondere hinsichtlich der darin involvierten narrativen Muster. Die in den Künsten vermittels Artistic Research gebildeten Narrative üben Kritik an den vorherrschenden Wissensmustern, indem sie sich selbst dieser Erzählweisen bedienen. Zwar lassen sie sich nicht in Begriffe

least as good at the weaving handicraft than Athena, the goddess of handicraft. Even though Arachne wins at weaving, she can nonetheless ultimately only be defeated, since whoever dares to challenge the gods must lose. That is the bitter knowledge that hits Arachne too: she will be transformed. Since then, Arachne (ancient Greek for spider) and all her progeny must spin out the thread for their weaving from their own stomachs. They are condemned till the end of time to weave empty webs with transparent thread. The spider is an allegory—a utopian symbol.

If one understands storytelling as an anthropological constant that creates meaning, and human beings as homo narrans, then the knowledge in myths also has a validity for our times, and it is always incumbent on us to constitute it anew. The timeliness of the oldest stories that we know can be explained by their adaptability. They were and are told again and again, in the process of which they are modified and varying facets are newly semanticised. One need only look at Aby Warburg's picture atlas Mnemosyne (ca. 1924–1929), in which the presence and significance of ancient myths becomes manifest, to see how we interpret the world by means of mythological narratives.³¹

Haraway also addresses this, since in the utopian space of possibilities of art she can immediately imagine the mythological interconnectedness of different species; the idea is particularly fruitful at the metaphorical level: as an idea for new cyborgs that enter into relationships by means of elective affinities. In contrast to Haraway, for Ovid it's about transformation, not kinship; he collected the stories

fassen, aber Sprache ist nicht die einzige Form narrativer Vermittlung: Auch Bilder können ebenso wie weitere Medien und Objekte erzählen. Der Erkenntnisgewinn der künstlerischen Forschung lässt sich zwar retrospektiv in Sprache übersetzen; er formt sich jedoch nicht unbedingt in ihr. Die in den Künsten gebildeten Narrative sind andersartig und umfassen auch den sich jeder Deutung entziehenden Bereich des Nicht-Wissens. Die Betonung liegt auf dem *je ne sais quoi* als treibendem Moment und oppositioneller Erzählfigur im Sinne eines utopischen Moments.

declaimed in the oral tradition from that angle. In them, a person usually transforms into a plant, an animal or a star, based on the idea that life continuously changes. Thus, Ovid writes in the fifteenth book (lines 136–144) of his Metamorphoses: “For all things change, but no thing dies. / The spirit wanders: here and there, at will, / the soul can journey from an animal / into a human body, and from us / to beasts; it occupies a body, but it never perishes. [...] that soul, however much it may migrate, / is still the same.”³² Yet, and that is the connection to Haraway, in Ovid too metamorphosis is inherent to the constant of unity, since the human, divine, plant and animal have always belonged together as a prerequisite for transformation.

*In relation to the crossover of art and knowledge, we can ask in closing: do the arts and knowledge truly transform each other in their attempt at mutual convergence? This question can be posed especially with respect to the narrative patterns involved in them. The narratives shaped in the arts by means of artistic research criticise the predominant patterns of knowledge by themselves making use of these narrative forms. It is true that they cannot be put into words, but language is not the only form of narrative mediation: images, too, can tell stories, just as other media and objects do. The knowledge gained in artistic research can be retrospectively translated into language; it does not, however, necessarily form in it. The narratives shaped in the arts are different and also comprise the realm of not-knowing, which escapes any interpretation. The emphasis is on the *je ne sais quoi* as a driving force and as an oppositional protagonist in the sense of a utopian moment.*

Melanie Franke verantwortete von 2009 bis 2021 als Professorin das Fachgebiet «Art & Research» an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. Sie leitet «Geschichtsbilder in der Gegenwartskunst» (www.gbgk.ch) und ist seit 2021 Prof. Dr. phil. für Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam sowie Kuratorin des Projektes *Rundgang 50Hertz / From 2009 to 2021, Melanie Franke was responsible for the subject of “Art & Research” at the FHNW Academy of Art and Design in Basel. She heads “Images of History in Contemporary Art” (www.gbgk.ch) and has been Prof. Dr. phil. of art history at the University of Potsdam since 2021, as well as curator of the Rundgang 50Hertz project.*

- 1 Vgl. Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übersetzt von Karin Harrasser, Frankfurt am Main/New York 2018.
- 2 Hans-Jörg Rheinberger, «Experimentalordnungen in Wissenschaft und Kunst», in: Hermann Parzinger, Stefan Aue u. a. (Hg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld 2014, S. 307–321, hier S. 315.
- 3 Jeannie Moser, «Poetologien. Rhetoriken des Wissens», in: Arne Höcker, Jeannie Moser u. a. (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld 2006, S. 11–16, hier S. 12.
- 4 Ebd.
- 5 Carolyn Christov-Bakargiev, «Prolog», in: *documenta 13, Katalog 3: Das Begleitbuch / The Guidebook*, Ostfildern 2012, o. S.
- 6 Documenta 13 2012 (wie Anm. 5), S. 134.
- 7 Ebd., S. 122.
- 8 Rheinberger 2014 (wie Anm. 2), S. 318.
- 9 Donna Haraway, «Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive», in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, übersetzt von Helga Kelle, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 73–97.
- 10 Tom Holert, «The Epistemization of Art», in: ders., *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin 2020, S. 7–22, hier S. 7.
- 11 Vgl. ebd.
- 12 Donna Haraway, «Tentakulär denken. Anthropozän, Kapitalozän, Chthuluzän», in: Haraway 2018 (wie Anm. 1), S. 47–84.
- 13 Ebd., S. 54.
- 14 Ebd.
- 15 Donna Haraway, «Sympoiesis. Symbiogenese und die dynamischen Künste, beunruhigt zu bleiben», in: Haraway 2018 (wie Anm. 1), S. 85–137, hier S. 85.
- 16 Donna Haraway, «Einleitung», in: Haraway 2018 (wie Anm. 1), S. 9–18, hier S. 10.
- 17 Haraway 2018 (wie Anm. 1), S. 231.
- 18 Haraway 2018 (wie Anm. 15), S. 134.
- 19 Haraway 2018 (wie Anm. 16), S. 11.
- 20 Ebd., S. 10.
- 21 Ebd., S. 11.
- 22 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1971, S. 46.
- 23 Donna Haraway, «Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften», in: Haraway 1995 (wie Anm. 9), S. 33–72, hier S. 33.
- 24 Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle. Die biologische Wende in Wirtschaft, Technik und Gesellschaft*, übersetzt von Martin Baltes, Mannheim 1997, S. 7 f.
- 25 Haraway 1995 (wie Anm. 23).
- 26 Kathrin Busch, «Das Gespenst der künstlerischen Forschung», in: *Leonardo im Labor. Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert*, Kunstforum International, Bd. 277, 2021, S. 108–119, hier S. 108.
- 27 Gabriele Brandstetter, «Vorwort», in: dies. (Hg.), *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes «Wahlverwandtschaften»*, Freiburg i. Br. 2003, S. 7–14, hier S. 8.
- 28 Ebd., S. 9.
- 29 Haraway 2018 (wie Anm. 12), S. 59.
- 30 Ursula Le Guin, *Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*, übersetzt von Matthias Fersterer, Klein Jasedow 2020, S. 82.
- 31 In unserem Zusammenhang besonders interessant sind hier Warburgs Erkenntnisse zu Diego Velázquez' Gemälde *Las hilanderas o la fábula de Aracne (Die Spinnerinnen oder Die Sage der Arachne)*, 1655–1660, Museo del Prado, Madrid).
- 32 Zit. nach Christoph Wetzell, *Ovids Metamorphosen und die bildende Kunst*, Stuttgart 2016, S. 271.

- 1 See Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham & London: Duke University Press, 2016.
- 2 Hans-Jörg Rheinberger, "Experimentalordnungen in Wissenschaft und Kunst", in: Hermann Parzinger, Stefan Aue, et al. (eds.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld 2014, pp. 307–321, here p. 315.
- 3 Jeannie Moser, "Poetologien. Rhetoriken des Wissens", in: Arne Höcker, Jeannie Moser, et al. (eds.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld 2006, pp. 11–16, here p. 12.
- 4 *Ibid.*
- 5 Carolyn Christov-Bakargiev, "Prologue", in: *documenta 13, Catalogue 3: Das Begleitbuch / The Guidebook*, Ostfildern 2012, without page numbers.
- 6 *Documenta 13 2012* (as in Footnote 5), p. 134.
- 7 *Ibid.*, p. 122.
- 8 Rheinberger 2014 (as in Footnote 2), p. 318.
- 9 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" in Haraway, Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York: Routledge, 1991, pp. 183–202.
- 10 Tom Holert, "The Epistemization of Art", in: Holert, *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin 2020, pp. 7–22, here p. 7.
- 11 See *ibid.*
- 12 Donna Haraway, "Tentacular Thinking. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", in: Haraway 2016 (as in Footnote 1), pp. 30–57.
- 13 *Ibid.*, p. 35.
- 14 *Ibid.*
- 15 Donna Haraway, "Symptoiesis. Symbiogenesis and the Lively Arts of Staying with the Trouble" in: Haraway 2016 (as in Footnote 1), pp. 58–98, here p. 58.
- 16 Donna Haraway, "Introduction", in: Haraway 2016 (as in Note 1), pp. 1–8, here p. 2.
- 17 Haraway 2018 (as in Footnote 1), Note 1, p. 169.
- 18 Haraway 2016 (as in Footnote 15), p. 97.
- 19 Haraway 2018 (as in Footnote 16), p. 2.
- 20 *Ibid.*, p. 3.
- 21 *Ibid.*, p. 3.
- 22 Michel Foucault, *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*, trans. by Alan Sheridan, London: Routledge, 1966, p. 19.
- 23 Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in Haraway, 1991 (as in Footnote 9), pp. 149–182, here p. 149.
- 24 Kevin Kelly, *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*, New York: Basic Books, 1995, quoted at <https://www.goodreads.com/work/quotes/236125-out-of-control-the-new-biology-of-machines> (last accessed on 31 July 2022).
- 25 Haraway 1991 (as in Footnote 9), p. 154.
- 26 Kathrin Busch, "Das Gespenst der künstlerischen Forschung", in: Leonardo im Labor. Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert, *Kunstforum International*, Vol. 277, 2021, pp. 108–119, here p. 108.
- 27 Gabriele Brandstetter, 'Vorwort' in: Brandstetter (ed.), *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes "Wahlverwandtschaften"*, Freiburg i. Br. 2003, pp. 7–14, here p. 8.
- 28 *Ibid.*, p. 9.
- 29 Haraway 2018 (as in Note 12), p. 35.
- 30 Ursula K. Le Guin, "The Carrier Bag Theory of Fiction" in Le Guin, *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press, 1989, pp. 165–170.
- 31 Particularly interesting in our context are here Warburg's insights into Diego Velázquez's painting *Las hilanderas o la fábula de Aracne* (The Spinners, or The Fable of Arachne, 1655–1660, Museo del Prado, Madrid).
- 32 *The Metamorphoses of Ovid*, transl. by Allen Mandelbaum, Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017, p. 448.

Mobilität und künstlerische Forschung

Jahrhundertlang war den Künstler*innen weithin das Atelier heilig: als perfekter Raum für Experimente, Spielereien, Kunstproduktion, für die Veränderung von Materialien, die Umsetzung von Ideen und die Schaffung kreativer Identitäten. Daniel Buren erklärte 1979 in seinem Essay über die «Funktion des Ateliers», jenes sei «[e]rster Rahmen, erste Grenze, wovon alle anderen [Rahmen/Grenzen] abhängen».¹ In den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts haben sich die Grenzen dieses Rahmens zu anderen Geometrien und räumlichen Konstellationen geformt; das erzeugte neue Zwänge für die Arbeit und die in den Ateliers entstehende Kultur.

Manche Künstler*innen legten eine beeindruckende Anpassungsfähigkeit an den Tag, als sie in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends begannen, mit Algorithmen und elektronischen Medien zu arbeiten, und das Laptop zu ihrem neuen Atelier machten. Dagegen suchten andere in angesagten Vierteln aller Weltstädte nach geräumigen, aber erschwinglichen Atelierräumen und hatten unablässig Mühe, sich auf einem umkämpften Kunstmarkt durchzusetzen, ein Vorhaben, das aufgrund abnehmender Kunstförderung und inflationär steigender Immobilienpreise immer schwerer zu verwirklichen war. In jener Zeit konnte man noch hoffen, dass plötzlich ein*e Kurator*in oder ein*e Sammler*in auf dem Spaziergang durch Peckham (London), Greenpoint (Brooklyn) oder Kreuzberg (Berlin) zufällig hereinschneien würde. Traurigerweise ist der unausweichliche Verlust der Kunstproduktion an physischem Raum für diese ein wesentlicher neuer «Bezugsrahmen», den wir nicht

Felipe Castelblanco

Mobility as/in Artistic Research

For centuries, the art studio has been revered as the ultimate space for experimentation, play, production, and transformation of materials, ideas, and creative identities by artists all over. As Daniel Buren put it in his 1979 essay The Function of the Studio: "The studio is the first frame, the first limit, upon which all subsequent frames/limits will depend."¹ During the first two decades of the twenty-first century, however, the edges of this frame have molded to other geometries and spatial configurations; these have placed new constraints on the work, and on the cultures born in the art studio.

In an effective display of adaptability, artists working with algorithms and electronic media in the early 2000s adopted the laptop as the new art studio. Meanwhile, other artists searching for roomy and affordable studio spaces in hyped neighborhoods across global cities engaged in a competitive and constant task, made more difficult due to shrinking arts funding and inflation in real estate prices. This was a time when the promise of a sudden visit by curators or collectors casually strolling through Peckham (London), Greenpoint (Brooklyn), or Kreuzberg (Berlin) still seemed plausible. Sadly, this inescapable loss of physical space for art production is a crucial 'new frame of reference' that we cannot ignore. Furthermore, after

ignorieren können. Dazu kommt, dass aufstrebende Künstler*innen nach einer Pandemie, die Volkswirtschaften in der ganzen Welt ins Chaos gestürzt sowie zu einer sehr eingeschränkten Mobilität und einer massiven Abwanderung vieler Branchen in den digitalen Raum geführt hat, noch intensiver nach Nischen suchen müssen, um die Erwartungen zu umgehen, die an die Arbeit in einem Atelier gestellt werden.

Heute bieten nicht einmal das Laptop und die dazu benötigte Workstation jenen bergenden und geschützten Atelierraum, den Künstler*innen suchen. In der Tat wird die an Abogebühren geknüpfte Software zur Bild- und Tonbearbeitung immer weniger erschwinglich,² während die besonders schwer zu crackenden und teuren Apple-Computer gerade die kreative Klasse erobern (zumindest in Europa und Nordamerika). Das führt dazu, dass wir zwangsläufig immer weniger mit dem Laptop arbeiten. Diese Entwicklungen drängen Künstler*innen überall nur noch weiter in die wirtschaftliche Prekarität und zu der schnelleren und billigeren Lösung des Online-Ateliers. Die wichtigsten Tools in solchen cloudgestützten Ateliers sind PDF- und Google-Doc-Dateien, Vimeo- und Youtube-Kanäle, soziale Medien, Blockchain und andere Online-Plattformen wie Are.na, Miro.com oder auch Academia.edu. Man könnte darüber streiten, inwieweit diese Tools zur Entwicklung eines kreativen Schaffens beitragen, aber werfen wir stattdessen einen Blick auf die Arbeitsdynamik, die in diesem System von vernetzten Ateliers ohne festen Ort entsteht – beziehungsweise in diesem neuen «Bezugsrahmen», wie Buren es nennen würde.

Dass aufstrebende Künstler*innen überall mehr und mehr zu forschungsorientierten, textlastigen, sich auf Archive stützenden und von Übersetzungen abhängigen Arbeitsweisen übergehen, ist eine offensichtliche Veränderung. Anders gesagt: Es wird derzeit immer üblicher, dass Künstler*innen ihr cloudgestütztes digitales Atelier mit großen Sammlungen digitaler Texte, Browser-Fenstern, Mindmaps, Instagram-

a global pandemic that has plunged the world's economies into turmoil and created the conditions for reduced mobility and a massive exodus of industries toward the digital space, emerging artists all over must find even more nuanced ways to bypass the expectations of a studio practice.

Nowadays, not even the laptop, along with the requisite workstation, provides the kind of enveloping and safe studio space that artists seek. In fact, subscription-based software for image and sound tweaking is becoming less accessible,² while hard-to-crack and expensive Apple computers are conquering the creative class (at least in Europe and North America). As a result, our reliance on the laptop is inevitably diminishing. These trends are only pushing artists across latitudes deeper into economic precarity and towards a faster and inexpensive networked studio option. The main tools of these cloud-backed studios are the PDF, Google Doc files, Vimeo and YouTube channels, social media, blockchain, and online platforms like Are.na, Miro.com, or even Academia.edu. What these tools do to help in developing a creative practice is up for discussion, but in the meantime, let us focus on the working dynamics imposed by the networked, dislocated studio model, or the new 'frame of reference', as Buren would call it.

One thing that is clear is how emerging artists all over are shifting more and more towards research-oriented, text-heavy, archive-supported, and translation-dependent working modalities. In other words, large collections of digital texts, browser tabs, Miro maps, Instagram and Twitter feeds, shared folders, and written

und Twitter-Feeds, gemeinsamen Verzeichnissen und schriftlichen Konzepten für unrealisierte Projekte in einem praktischen digitalen Gerät mit sich herumtragen (natürlich kann es sich bei diesen Geräten auch noch um Laptops handeln, aber ihr Gebrauch ist jetzt mehr als früher von cloudbasierten Diensten abhängig). Man kann tatsächlich ohne Übertreibung behaupten, dass die neue Generation der Kunststudent*innen in ganz Europa sich bei der Weiterentwicklung ihres künstlerischen Talents stärker auf die Schriften von Anna Tsing, Donna Haraway und anderen einflussreichen Theoretiker*innen stützt als auf einige Quadratmeter Atelierfläche. Damit geht einher, dass der Begriff «Forschung» beziehungsweise «künstlerische Forschung» (Artistic Research) in den meisten akademischen Institutionen inzwischen zur gängigen Fachsprache gehört. Die Kunstinstitutionen selbst bieten immer weniger physische Arbeitsräume an und nehmen immer mehr Student*innen auf, ohne ihnen geeignete Ateliermöglichkeiten zur Verfügung zu stellen. Ist diese plötzliche Verschiebung von der eher auf Materialien beruhenden Arbeit im Atelier zu einem zum Kognitiven neigenden Kunstschaffen auf den Tod des herkömmlichen Ateliers zurückzuführen? Und wenn ja, wohin gehen Künstler*innen heutzutage, um ihre Kunst zu schaffen und zu forschen?

Die Aussage, dass das herkömmliche Atelier an Bedeutung verliere, ist nicht ganz zutreffend. Denn statt der traditionellen Räume bildet sich gerade ein System vernetzter Ateliers heraus, die aufstrebenden Künstler*innen verschiedene andere Möglichkeiten bieten und sie gleichzeitig von den baulichen Gegebenheiten befreien, die wir einst so gerühmt, abgelehnt oder eingefordert haben. Das Smartphone als ultimatives Skizzenbuch und digitales Journal sowie als Werkzeug zur Aufzeichnung, Bearbeitung und Verbreitung macht das Laptop und die Workstation manchmal

proposals for unrealised projects are becoming commonplace in the cloud-backed digital studio that most artists carry around in a handy digital device (these devices can of course still be laptops, but they are now more reliant on cloud-based services than before). In fact, it would not be an exaggeration to say that new generations of art students across Europe are relying more on pages by Anna Tsing, Donna Haraway, or other influential theorists than on square meters of studio space to further develop their artistic talents. Along with this, the term research, or artistic research, is becoming common parlance in most academic institutions, which themselves are reducing their physical footprint or crowding schools with new art students without providing them with suitable studio spaces. Thus, is this sudden shift from the more material-reliant studio practice to a cognitive-leaning mode of art-making a result of the death of the art studio? And if so, where do artists go to practice art and research these days?

One cannot just say that the art studio is becoming irrelevant. Instead, a type of networked studio model is materialising, offering other possibilities to many emerging artists, while freeing them from the architectural features we once celebrated, resented, or demanded. The use of the smartphone as the ultimate sketchbook and digital journal, and as a recording, editing, and broadcasting tool, at times renders the laptop and the workstation unnecessary. And perhaps because of the omnipresence of the smartphone (it is everywhere, and it goes everywhere with its user), the art studio is finally acquiring a new production value never before seen. I am referring to mobility.

überflüssig. Und vielleicht erlangt das Atelier ja letztlich aufgrund der Omnipräsenz des Smartphones (es ist überall und begleitet seine Nutzer*innen überallhin) einen neuen, noch nie dagewesenen Produktionswert. Ich spreche von Mobilität.

Diese Eigenschaft, dass das Atelier in die Tasche einer Künstlerin, eines Künstlers passt, statt ein großes und an einen festen Ort gebundenes Behältnis für die künstlerische Betätigung zu sein, macht das «Smartphone-Atelier» vielleicht zu einem Katalysator für die Ideale der Vernetzung, des Wissensaustauschs und der Forschung – der neuen künstlerischen Fertigkeiten, die man braucht, um sich kreativ mit einer Welt in Bewegung auseinanderzusetzen. Allerdings haben Kunst und Forschung ungeachtet des sie umgebenden Behältnisses schon immer Hand in Hand gearbeitet, und zwar bereits zu einer Zeit, in der es noch gar keine Ateliers für Künstler*innen und die von ihnen beförderten, gut vermarkteten Karrieren gab. «Forschung» verstehe ich hier als einen Weg, Unkenntnis in Wissbegier zu verwandeln: durch einen schrittweisen Prozess des Hinterfragens sowie des systematischen Sammelns von Informationen, des Lernens und überlegten Reagierens angesichts von Problemen. Diese Forschungsmethode hat die künstlerische Produktion schon seit den ersten Versuchen mit Farbpigmenten angetrieben, die es den Menschen schließlich ermöglichten, Bildzeichen dauerhaft auf eine Oberfläche aufzutragen, und sie setzt sich fort bis hin zur Nutzung von Transformatoren, Verstärkern, maschinellem Lernen, Datenmodellierung und selbst zum Biohacking. Für sich genommen stehen diese Neuerungen für Kenntnisse, die der Welt wichtige Wahrnehmungs-, Wiedergabe- oder Archivierungstechniken gebracht haben. Möglicherweise neu an der Verbindung zwischen Kunst und Forschung ist heute jedoch, wie Mobilität letztlich beide aus ihren einstigen räumlichen Begrenzungen gerissen hat, was dazu führte,

This capacity that the studio can fit into an artist's pocket, rather than being a large and fixed container of artistic activity, perhaps makes the 'smartphone studio' another argument in favour of the ideals of networking, knowledge exchange, and research, the new artistic skills needed to creatively engage with a world on the go. However, regardless of the container, art and research have always worked in tandem. That was the case, I would argue, even before there was a glimpse of art studios and the well-marketed careers these propelled. Here I understand research as a way of transforming ignorance into curiosity through a step-by-step process of interrogation and systematic gathering of information, learning, and response tactics in the face of a challenge. This mode of research has fueled artistic production ever since the early experimentation with pigments that eventually enabled humans to affix pictograms to a surface, extending all the way to the use of transducers, transistors, machine learning, modeling, and even biohacking. In themselves, these innovations are knowledge that has brought crucial sensing, rendering, or archiving techniques to the world. Still, what might be new to the link between art and research today is how mobility has finally uprooted both practices from past spatial constraints, and how these constraints render today's artists drifters through clashing epistemic systems and production capacities.

Today, some artists travel great lengths away from the studio, or with the studio, to conduct research. Others research as a form of traveling across networked, multimodal, and cognitive terrain never to be found in a traditional studio model. Along with the art residency, creative expeditions, fieldwork, cultural exchanges,

dass heutige Künstler*innen zu Wander*innen zwischen aufeinanderprallenden erkenntnistheoretischen Systemen und Produktionsmöglichkeiten geworden sind.

Heute unternehmen einige Künstler*innen lange Reisen für ihre Forschungsarbeit – weg von ihren Ateliers oder mit ihren Ateliers. Bei anderen ist die Forschung eine Art Reise durch vernetztes, multimodales und kognitives Terrain, wie es nie in einem traditionellen Atelier zu finden wäre. Neben den Residenzprogrammen für Künstler*innen sind es vor allem kreative Entdeckungsreisen, Feldstudien, Kulturaustausche und sogar Forschungsreisen in weit abgelegene Gegenden sowie die Zusammenarbeit über beide Erdhalbkugeln hinweg, die einen Großteil der heutigen künstlerischen Forschung und Fördermodelle bestimmen. Als Künstler ist mir die Vorstellung von Mobilität und Feldstudien als Möglichkeit künstlerischer Forschung und zur Erreichung finanzieller Unabhängigkeit nicht fremd.

Etwa ab dem Jahr 2012 wurde auch ich zu einem der Künstler, die auf «Dienstreise» gingen, bis das eigentliche Wesen dieser Aktivität zu einem Werkzeug wurde, mit dem ich die Trennlinien erkundete, die die Welt in aufeinanderprallende kulturelle Terrains spaltet, von denen das eine die Oberhand über das andere gewinnen will. Nachdem ich aus Kolumbien in die USA und einige Jahre später nach Europa gezogen war, befand ich mich offiziell nicht mehr dienstlich auf Reisen, sondern das Reisen war zu meiner Arbeit geworden – wie beim Flugpersonal. Und so ging es auch Tausenden anderer Künstler*innen, Kurator*innen und Wissenschaftler*innen, die ihre Mobilität in einem beispiellosen Tempo erhöhten, bis 2020 die Pandemie ausbrach. Neben der stetigen Suche nach Einkommensquellen, die immer knapp waren, wie Künstler*innengesprächen, Aufträgen, Filmvorführungen und Ausstellungen musste ich auch oft und weit reisen, um das Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit zu erhalten, das nötig ist, um sich über Wasser zu halten. Und es ist wahrlich ein wetteiferndes

and even remote site investigations and collaborations across hemispheres define a large segment of today's artistic research practices and support models. As an artist, I am no stranger to the notion of mobility and fieldwork as a mode of artistic research and financial dependency.

Around 2012, I became one of those artists who 'traveled for work', until the very nature of the task became a tool to explore divisive lines that cut the earth into clashing cultural terrains, one seeking to prevail over the other. After moving from Colombia to the USA and some years later to Europe, I officially did not travel for work anymore but on the contrary, traveling had become my work, like flight attendants or pilots, as well as thousands of other artists, curators, and academics who had been increasing their mobility at unprecedented speeds until the 2020 pandemic. Besides constantly seeking income through artist talks, commissions, screenings, and shows, always in short supply, I also had to travel extensively and far to maintain the level of public engagement needed to stay afloat. And this in a competitive environment determined by the carbon-hungry attention economy, where artists themselves need to be seen as much or even more than the works they produce. Another reason to move incessantly across locations was the possibility of conducting artistic research in remote locations via films, performances, and installations that examined, and revealed, dissonant forms of belonging to contested territories.

One of the works born out of this mobility-enhanced, practice-based research endeavor is Driftless: a three-channel artist film built around a performance

Umfeld, das durch die kohlenstoffhungrige Aufmerksamkeitsökonomie bestimmt wird, nach der Künstler*innen selbst genauso viel oder gar öfter als ihre Werke zu sehen sein müssen. Ein anderer Grund dafür, sich ständig von einem Ort zum anderen zu bewegen, war die Möglichkeit, künstlerische Forschung in entlegenen Regionen zu betreiben, mit Filmen, Performances und Installationen sich reibende Formen der Zugehörigkeit zu umstrittenen Territorien zu untersuchen und aufzuzeigen.

Eine der Arbeiten, die aus diesem auf Mobilität beruhenden, praxisorientierten Forschungsbestreben hervorging, ist *Driftless*: ein 3-Kanal-Kunstfilm über eine Performance, in der sich der Künstler (ich) auf einem selbstgebauten winzigen, weniger als einen Quadratmeter großen Floß über ein großes Gewässer bewegt. Dieses Projekt entwickelte sich aus der schieren Notwendigkeit, meine Arbeit im Atelier von den üblichen Zwängen des umbauten Raumes (vor allem von den Wänden) abzulösen und mich mit der Natur zu beschäftigen, die mich während eines Residenzaufenthalts in Maine umgab.³ Meine Unterkunft dort lag neben dem Wesserunsett Lake, den ich daher täglich vor Augen hatte. Damals fühlte es sich richtig an, diesen See zu meinem etwas ungewöhnlichen Atelier zu machen und ein eigenes Wasserfahrzeug zu entwickeln, das es mir ermöglichen würde, den See zu bewohnen und meinem Kunstschaffen ein kreatives Fließen zu erlauben.

Nach einigen Wochen wurde mir klar, dass das kreative Fließen, das ich anstrebte, nichts damit zu tun hatte, stundenlang in meinem wunderbaren Atelier zu verbringen, um ein Objekt zu bauen, das ich aufs Wasser bringen konnte. Stattdessen drängte mich das Gewässer dazu, seine Strömungen anzunehmen und mich von ihnen treiben zu lassen, sie zu untersuchen, von ihnen zu lernen und von ihrer Dynamik geleitet zu werden. An diesem Punkt entfaltete sich eine ganz persönliche Art der künstlerischen Forschung, die darauf beruhte, Wasser sehr bewusst als fließende

in which the artist (myself) drifts across large bodies of water aboard a makeshift tiny raft, measuring less than one metre on each side. This project emerged out of the sheer necessity to detach my studio practice from the usual architectural constraints (mainly its walls) and engage with natural sites that surrounded me during an art residency in Maine.³ At that time, I resided next to Wesserunsett Lake, which I encountered daily. Back then, it felt right to embrace this unlikely site as my art studio and develop a self-reliant navigation system that would allow me to inhabit the lake and enable creative flow for my art-making.

After several weeks I realised that the creative flow such as I was seeking had nothing to do with spending hours in the lovely studio I had while fabricating an object to place in the lake. Instead, this body of water was pushing me to adapt and flow with its currents, to inquire, learn from, and be guided by its dynamics. By this point, a personalised mode of artistic research was unfolding based on attentive contemplation of water as a fluid sphere, a biocultural terrain full of relations that far exceeded the lake's shorelines. At that moment, I decided to renounce entirely the fixation on the studio to follow the course of water and navigate across the world. The film was shot in ten countries, departing from the coast of Colombia to Sydney, mixing documentation of performances set on improbable sites such as Venice, US ports, and the Arctic Sea. In the film, the artist drifts aboard a precarious, hand-made buoyant platform built out of insulating Styrofoam boards, tension straps and a wobbly wooden chair that these days can be found anywhere on earth.

Sphäre, als biokulturelles Terrain voller Beziehungen zu betrachten, die weit über die Ufer des Sees hinausgehen. So beschloss ich, voll und ganz auf die Bindung an ein Atelier zu verzichten, stattdessen den Wasserwegen zu folgen und sie rund um die Welt zu befahren. Der Film wurde in zehn Ländern gedreht, angefangen an der Küste Kolumbiens bis nach Sydney, wobei er verschiedene Performances dokumentiert, die an Orten wie Venedig, in US-Häfen oder sogar im Nordpolarmeer stattfanden. In dem Film treibt und paddelt der Künstler auf einem ziemlich instabilen, selbstgebauten schwimmenden Podest aus Styropor-Dämmplatten, auf denen ein wackliger Holzstuhl, wie man ihn überall auf der Welt finden kann, mit Spanngurten befestigt ist.

Driftless wurde zu einer fortwährenden stillen Geste und einem Weg, Wasserlandschaften als vernetzte «Nicht-Landstriche» zu erkunden, die einer Begrenzung durch Gesetze, Technologie oder Gewalt entgehen, gleichzeitig aber alle Seiten eines zeitgenössischen Lebens zulassen. In dem Film werden entfernte Orte, Zeiten und visuelle kulturspezifische Bezüge durch nahtlose Übergänge und Parallelmontagen miteinander verbunden. Die Bilder reichen von journalistischer Berichterstattung über Menschen, die aus ihrer Heimat flüchten und versuchen, über das Karibische Meer zu kommen, bis hin zu epischen Szenen, erinnernd an jene Werke, die Maler der Romantik wie Caspar David Friedrich geschaffen haben. All diese Bilder führen vor Augen, wie klein die Anwesenheit des Menschen gegenüber den riesigen und mächtigen Wasserlandschaften ist. Diese Arbeit spricht auch von einer radikalen Seefahrt, die es einem nomadischen Künstler erlaubte, Grenzen zu überqueren und sich von einem ihm eigentlich verbotenen Ort zum nächsten zu bewegen.

Die Autorin und Kunsthistorikerin Miwon Kwon beschäftigte sich schon in ihrem vor zwanzig Jahren veröffentlichten Essay «The Wrong Place» mit Fragen zur Reisetätigkeit von Künstler*innen: «Je öfter wir für unsere Arbeit reisen [...], um

Driftless became an ongoing silent gesture and a way to explore waterscapes as networked negative territories that escape containment through law, technology, or violence, while enabling all aspects of contemporary life. In the film, seamless transitions and parallel montage techniques connect distant locations, temporalities, and visual culture references. Ranging from journalistic reports on migrants attempting to cross the Caribbean Sea to epic scenes depicted by romantic painters of the likes of Caspar David Friedrich, these images show vast and powerful waterscapes face to face with the smallness of the human presence. This piece is also a gesture of radical seafaring, which enables a nomadic artist to cross borders, moving from one forbidden place to another.

In the essay The Wrong Place published 20 years ago, writer and art historian Miwon Kwon already raised questions around the fact that, "the more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions ... with our presence and services, the more we give in to the logic of nomadism." In other words, if even for a brief period, when "the success and viability of one's works" are measured by the accumulation of frequent flyer miles and a constant flow of engagements, these expectations force practitioners to constantly endure being out of place, or as she called it, being in the "wrong place".⁴

Through the assimilation of a nomadic practice, which for me has been not only a choice but also the consequence of migration and cultural uprooting, I have become suspicious of the contradictory relations that artists can establish with the

Institutionen [...] unsere Anwesenheit und Dienste anzubieten, desto mehr geben wir uns einer nomadischen Logik hin.» Anders gesagt: Selbst wenn «der Erfolg und die Rentabilität unserer Arbeit» nur für kurze Zeit an der Zahl der Meilen von Vielflieger*innen und einem steten Strom an Beschäftigtsein gemessen wird, zwingen diese Erwartungen die Künstler*innen dazu, es fortdauernd auszuhalten, fehl am Platze oder – wie Kwon es genannt hat – am «falschen Ort» zu sein.⁴

Durch die Anpassung an ein nomadisches Arbeiten, das bei mir nicht einfach auf einer freien Entscheidung, sondern auch auf Migration und kultureller Entwurzelung beruht, bin ich misstrauisch geworden gegenüber den widersprüchlichen Beziehungen, die Künstler*innen einzugehen vermögen mit den Zusammenhängen, Orten und entlegenen Gemeinschaften, denen wir begegnen, wenn wir zu Nomad*innen werden und unsere Kunst unterwegs machen. Auch das wurde durch die oben beschriebenen Systeme der vernetzten Ateliers sowie die Förderung von Forschung und Mobilität verstärkt.

In meinem Fall war die Suche nach einem «falschen Ort» ein aktiver Bruch mit der Stagnation im physischen Atelier, was es mir ermöglichte, diese «Fehlplatzierung» in Kunstschaffen umzuwandeln. Meine Arbeit findet jetzt generell in verschiedenen institutionellen und öffentlichen Zusammenhängen statt, und als Künstler nehme ich häufig unterschiedliche Rollen ein. Eine dieser Rollen ist die eines Augenzeugen. Manchmal verliere ich aber auch aus dem Blick, was geschieht, und ende irgendwie wie ein Wanderer, der fremde Orte naiv aus der Ferne betrachtet. In anderen Fällen hinterfrage ich gerade die Vorstellung vom Außenstehenden und von Objektivität und bringe mich – anders als ein ausgebildeter Ethnograf – in die ökosozialen Beziehungen ein, die eine Gemeinschaft konstituieren, nehme sie an und beeinflusse sie dadurch. Letzten Endes ist es nicht entscheidend, wie Künstler*innen in diesen Gemeinschaften

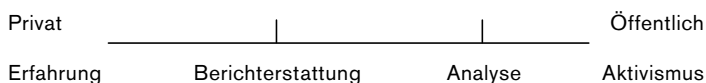
contexts, places, and remote communities we encounter while becoming nomads and making art on the go. This too has been enhanced by the networked-studio mode and the promotion of the research and mobility skills I described above.

In my case, seeking the wrong place as an active break from the stagnation of the art studio has enabled me to turn misplacement into a mode of art practice. Generally, my work takes place in various institutional and public contexts, and as an artist, I often take on numerous roles. One of these roles is that of the witness. At times I even lose sight and land somewhere like a wanderer who naively observes foreign places from a distance. In other instances, I challenge the very notion of outside and objectivity, and unlike a trained ethnographer, I mingle with, embrace, and thus affect the eco-social relations that make up a community. In the end, what matters is not how artists arrive at these communities, whether they are human, vegetal, or bacterial, but on what terms artists leave. How does one honor the time, energy, and trust gifted by those welcoming the artist? And to what extent are we capable of reciprocating by having all our studio tools at hand, with us anywhere and at any time?

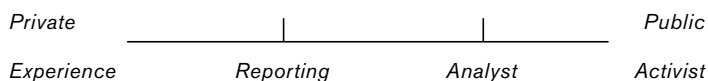
This form of role-playing or fluid positionality across a wide spectrum of approaches is best exemplified by the diagram proposed by pioneering Social Practice artist Suzanne Lacy in 1994.⁵ In Lacy's diagram, the artist can exhibit various degrees of engagement, ranging from reflexive and personal to a more operational or politically driven attitude toward the context.

ankommen, ganz gleich, ob es sich um menschliche, vegetative oder bakterielle Gemeinschaften handelt, sondern unter welchen Umständen Künstler*innen sie wieder verlassen. Wie würdigt man die Zeit, Energie und das Vertrauen, das einem von denjenigen geschenkt wurde, die eine*n Künstler*in willkommen hießen? Und in welchem Maße sind wir in der Lage, uns mit all unseren Atelierwerkzeugen erkenntlich zu zeigen, die wir überall und jederzeit bei uns haben?

Diese Form von Rollenspiel oder fließender Positionierung über ein weites Spektrum an Annäherungen hinweg wird sehr gut in dem Diagramm veranschaulicht, das Suzanne Lacy, eine wegbereitende Künstlerin sozial engagierter Kunst, 1994 erarbeitet hat.⁵ Ihrem Diagramm zufolge können sich Künstler*innen in unterschiedlichem Maße engagieren: von einer reflexiven und persönlichen bis hin zu einer eher operativ und politisch angetriebenen Haltung dem jeweiligen Zusammenhang gegenüber.



Als Personen, die Einsichten (seien sie sensorisch oder intellektuell) erfahren, verkörpern, untersuchen und schließlich für das Publikum aufbereiten, haben Künstler*innen die Möglichkeit, Informationen entweder zu aktivieren, zu verstärken, zu bezeugen oder sie völlig aus dem Zusammenhang zu reißen, mit dem sie sich befassen. Es ist paradox, dass zugleich keine der genannten Optionen die falsche Entscheidung ist. Letzten Endes kann keine Ausbildung die künstlerisch Forschenden wirklich darauf vorbereiten, völlig unzweideutig zu arbeiten. Beispielsweise kann man den Angehörigen der jeweiligen Gemeinschaft als transformative Kraft



As someone who experiences, embodies, investigates, and ultimately translates insights (be they sensorial or intellectual) to the public, artists have the potential to either activate, amplify, witness, or entirely rescind information from the context they engage with. The paradox is that at the same time, none of the above is the wrong choice. In the end, no training can truly prepare artist-researchers to operate unambiguously. For instance, one can appear to community members as a transformational force or a promise of activism, while in fact, the harder component to transform in each project is one's misjudgment. Therefore, as an artist, I surrender to the paradox. At times I operate as a subjective ethnographer reporting on other people's experiences while establishing reciprocal exchanges and an array of shared responsibilities with participants. This often leads to forming temporary communities around shared fantasies, or even misunderstandings, which result in site-oriented interventions. In other instances, I enact ambitious institution-building efforts, such

oder als Versprechen eines aktiven Handelns erscheinen, während das schwieriger zu wandelnde Element in jedem Projekt in Wirklichkeit die eigene Fehleinschätzung ist. Deshalb ergebe ich mich als Künstler dem Paradox. Manchmal handle ich als subjektiver Ethnograf, der über die Erfahrungen anderer Menschen berichtet, während ich gleichzeitig mit den Beteiligten einen wechselseitigen Austausch und eine Bandbreite gemeinsamer Verantwortlichkeiten schaffe. Häufig führt das zur Bildung vorübergehender Gemeinschaften aufgrund gemeinsamer Wunschvorstellungen, aber auch zu Missverständnissen, die wiederum ortsbezogene Eingriffe erzeugen. In anderen Fällen unternehme ich ehrgeizige Anstrengungen, um die Einrichtung von Institutionen anzuregen, etwa die Gründung einer Kunstschule, die das bestehende Gefüge stört, oder den Aufbau eines Medienkollektivs, das von benachteiligten Gruppen wie indigenen Jugendlichen geleitet wird, die in abgelegenen Orten der kolumbianischen Anden- oder Amazonasregionen leben.

Wengleich diese Kunstwerke in Kunsträumen an anderen Orten Aufmerksamkeit hervorrufen, sollen einige von ihnen an ihren Entstehungsorten kleine zeit- und kontextspezifische Veränderungen fördern und nicht nur dort, wo sie ausgestellt werden. Hier kommen die höhere Mobilität und die Forschungskompetenzen, die viele Künstler*innen außerhalb von Ateliers durch Feldstudien, zeitaufwendige Vorlesungen oder Besuche in Laboren einbringen, auf ihre Kosten. Heute dürfen sich Künstler*innen nicht nur überall und jederzeit mit Wissen beschäftigen, sondern sie müssen sich auch mit der Ethik der Forschung auseinandersetzen, während sie sich mit dem wackligen Wissensgrundstock befassen, auf dem ein Großteil unserer heutigen Kenntnisse beruht. Das führt dazu, mehr überlegte und vernünftige Entscheidungen darüber zu fällen, wie wir Kenntnisse aufnehmen, wie und warum wir sie suchen, aber vor allem darüber, was wir mit diesem Wissen machen, wie wir es in die richtigen Zusammenhänge und an das richtige Publikum bringen.

as creating an art school that infiltrates the university in a parasitical way or assembling a media collective run by remote underserved groups such as indigenous youth in the Colombian Andean-Amazon region.

Even if these artworks attract the attention of art spaces in other places, some of these works are designed to work by fostering small-scale, time-specific and context-specific transformations where they originate, not just where they get put on display. Therefore, this is where the increased mobility, and the research competencies that many artists are mastering outside the studio and through fieldwork, lengthy readings, or lab visits come at a cost. Today, artists can engage not only with knowledge, anywhere and at any time via research, but we must engage with the ethics of research, while addressing the unstable epistemic basis on which a lot of our current knowledge rests. This leads to making more tactical and sensible decisions on how we absorb knowledge, how and why we seek it, but especially what we do with knowledge and how we can channel it to the right contexts and publics.

1 Daniel Buren, «Funktion des Ateliers», übersetzt von Una Pfau, in: Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.), *Daniel Buren. Achtung! Texte 1967–1991* (Fundus-Bücher, Bd. 129), Dresden/Basel 1995, S. 152–168, hier S. 153.

2 Für Künstler*innen, die nicht an einer Kunstschule eingeschrieben sind, kostet das Abo von Adobe Creative Cloud oder Suite 599,88 USD (knapp 550 Euro) pro Jahr.

3 Es handelte sich um das berühmt-berüchtigte und insgeheim geliebte Sommerresidenzprogramm der Skowhegan School of Art.

4 Miwon Kwon, «The Wrong Place», in: *Art Journal* 59, 2000, Heft 1, online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2000.10791980> (letzter Zugang 29.3.2022).

5 Suzanne Lacy, «Debated Territory. Toward a Critical Language for Public Art», in: dies. (Hg.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995, S. 172–184.

1 Buren, transl. by Thomas Repensek, «The Function of the Studio», *October*, Vol. 10 (Autumn, 1979), The MIT Press, pp. 51–58, here p. 51.

2 For artists not enrolled in art schools, a subscription to the Adobe Creative Cloud suite costs USD 599.88 a year.

3 The famously infamous and quietly loved Skowhegan School of Art Summer Residency.

4 Miwon Kwon, «The Wrong Place», *Art Journal* 59, 2000, vol. 1, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2000.10791980> (accessed on 29 March 2022).

5 Suzanne Lacy «Debated Territory. Toward a Critical Language for Public Art», in: Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995, pp. 172–184.

Felipe Castelblanco ist Künstler, Filmemacher und Forscher. Er gehörte im Jahr 2021 der Jury des Projektes *Rundgang 50Hertz an / is an artist, filmmaker and researcher*. He was a member of the *Rundgang 50Hertz project jury in 2021*.

Lisa Marie Zander

Das Bonbon

Ein Kommentar zur multimedialen Videoinstallation

Lactoland (2021) von Clara Alisch

Den Kommentar über Clara Alischs Arbeit verfasse ich als Freundin und Verbündete, aus der Perspektive einer gemeinsamen, kritisch feministischen Raumpraxis. Im Text recurriere ich immer wieder auf gemeinsam erlebte Momente, die sich 2021 im Rahmen der Ausstellung *Lactoland* im Mikropol – einem von mir mitkurierten Ausstellungsraum in Hamburg – zugetragen haben.

Auf einer kleinen Verkehrsinsel im Hamburger Stadtteil Rothenburgsort herrscht reges Treiben. Vor einem kleinen Backsteingebäude, dessen Rolltor wie eine Garage geöffnet ist, ist eine Bar aufgebaut. Weiße Plastikstühle stehen verstreut herum. Clara Alisch steht mit mehreren Nachbar*innen an der Bar – verwickelt in ein Gespräch, auf das später noch zurückzukommen sein wird. An diesem Abend eröffnet die Ausstellung *Lactoland* im Mikropol, einem Ort, der kein reiner Ausstellungsraum ist. Das Mikropol ist ein offener Ort der Nachbarschaft, selbst organisiert von Nachbar*innen für Nachbar*innen. Ausstellungen und Performances finden hier neben gemeinsamem Gärtnern oder Teetrinken, einer Umsonstboutique und Chorproben statt. Im Innenraum des Gebäudes, welcher durch das große geöffnete Rolltor direkt in den Außenraum übergeht, steht auf einem weißen Sockel ein Glas voller golden schimmernder Bonbons. Das Band an der kleinen Bonbonzange, die neben dem Glas liegt, verrät durch seine Aufschrift den Titel der Installation: LACTOLAND.

Lisa Marie Zander

The Bonbon

A commentary on the multi-media video installation

Lactoland (2021) by Clara Alisch

I am writing my commentary on Clara Alisch's work as her friend and ally, from the perspective of a joint, critically feminist spatial practice. In my text, I refer back repeatedly to moments we experienced together, moments that occurred in 2021 in the scope of the Lactoland exhibition in the Mikropol—an exhibition space in Hamburg that I co-curate.

There's a buzz of activity on a small traffic island in Hamburg's Rothenburgsort district. In front of a small brick building, with its roll-up door open like a garage, a bar has been set up. White plastic chairs are scattered around. Clara Alisch stands at the bar with several neighbours, engaged in a conversation I will return to later. On this evening, the Lactoland exhibition is opening in the Mikropol, a site which is not purely an exhibition space. The Mikropol is an open place for the neighbourhood, self-organised by neighbours for neighbours. Exhibitions and performances take place here, alongside collective gardening or tea drinking, a "for free" boutique and choir rehearsals. Inside the building, which opens up directly beyond the large

Mitten im Raum zwei weiße ergonomische Hocker. Auf die Wand gegenüber dem Rolltor projiziert ein Beamer großflächig ein Video. Ein maschinenhaftes, pumpendes Geräusch dröhnt aus den Lautsprecherboxen.

Eine Frau ist zu sehen. Sie setzt sich auf einen Hocker, eines jener ergonomischen Exemplare, von denen zwei im Ausstellungsraum stehen. Durch ein Fenster strahlt warmes Licht auf einen Paravent aus beige Stoff. Die Frau entkleidet sich so, dass eine ihrer Brüste frei liegt, die Kleidung scheint wie dafür gemacht zu sein. Aus ihrer Tasche holt sie eine Milchpumpe und beginnt, Milch aus ihrer Brust abzupumpen. Während sich im Fläschchen langsam Milch sammelt, schaut sie aus dem Fenster. Regelmäßig kontrolliert die Frau die Pumpe und ihre Brust. Prüfend hält sie das mit Milch gefüllte Gefäß gegen das Licht.

Schnitt: Die Protagonistin aus der zuvor beschriebenen Szene ist nicht mehr zu sehen. Die neue Einstellung zeigt die Künstlerin Clara Alisch in einer Industrieküche. Wartend steht sie an einem blankgeputzten Arbeitstisch und hält Ausschau nach der produzierten Milch. Sie trägt ein weißes T-Shirt, eine Schürze und schwarze Latexhandschuhe. Dann schüttet sie die Milch in einen Topf. Nach dem Kochprozess gießt sie die zu einer goldglänzenden Masse gewordene Milch auf die Arbeitsplatte, knetet und walzt sie mehrfach, bis sie schließlich so portioniert, dass aus ihr einzelne, cremige Bonbons werden.

Menschliche Milch

Mit *Lactoland* trennt die Künstlerin das Abpumpen der Milch von dem gemeinhin Bekannten und löst es damit von der romantisierten Vorstellung von der Mutter und ihrem Kind, die durch die Milch ganz «natürlich» miteinander verbunden erscheinen. Alisch thematisiert zum einen die Unsichtbarkeit der nicht entlohnten Reproduktionsarbeit, zum anderen die hegemoniale Praxis des Stillens und damit die Vereinzelung

opened roll-up door, a glass jar full of shimmering golden bonbons stands on a white pedestal. The ribbon on the little bonbon tongs next to the jar suggests the installation's title with its label: LACTOLAND. There are two white ergonomic stools in the middle of the space. On the wall across from the roll-up door an LCD projector is projecting a video in large format. A machine-like pumping sound blasts from the loudspeakers.

We see a woman. She is sitting on a stool, one of the two ergonomic ones in the exhibition space. Through a window, a warm light is shining on a screen made of beige material. The woman undresses so that she uncovers one of her breasts; it looks like her clothing was made for that. She removes a breast pump from her pocket and begins to express milk from her breast. While milk slowly collects in the bottle, she looks out of the window. The woman regularly checks the pump and her breast. She scrutinises the vessel filled with milk, holding it up to the light.

Cut: we no longer see the protagonist from the scene just described. The new take shows the artist Clara Alisch in an industrial kitchen. Waiting, she stands at a shiny workbench, on the lookout for the milk produced. She is wearing a white T-shirt, an apron and black latex gloves. Then she pours the milk into a pot. After the boiling process, she pours the milk, which has turned into a shiny gold mass, onto the countertop, kneads and rolls it out several times, until finally portioning it out so that it becomes individual, creamy bonbons.

junger Frauen, die ihre Kinder mit der eigenen «Muttermilch» ernähren sollten. Reproduktive Arbeit, die häufig durch eine Frau* im Häuslichen geleistet wird, bleibt im kapitalistischen System mit der Gleichsetzung von Arbeit und Lohn unsichtbar. Die historische Teilung zwischen dem privaten Raum, dem Ort der Reproduktion, und dem öffentlichen Raum, dem Ort der Produktion, führt zu einer Vereinzelung der reproduktiv Tätigen.

Lactoland zeigt die Protagonistin – die Milcharbeiterin – in einer Fabrikhalle sitzend, an einem Ort, der wirkt, als wäre er für das Abpumpen menschlicher Milch entworfen. Alisch positioniert sich damit zur historischen Genese der Abbildung stillender Frauen außerhalb des religiösen Kontextes. Eine der ersten malerischen Darstellungen im 17. Jahrhundert ist das Gemälde *Frau mit Kind und Dienstmagd* von Pieter de Hooch.¹ Es zeigt eine stillende Mutter im Innenraum eines anscheinend großen Hauses. Sie sitzt auf einem Stuhl neben der Wiege und stillt ihr Kind: Eine konstruierte Szene, denn zu dieser Zeit waren in wohlhabendem bürgerlichen Hause Ammen für das Stillen zuständig, nicht die Frauen, die geboren hatten.²

Vor Kurzem ist in den sozialen Medien unter dem Hashtag *pumpingmum* eine neue, kollektive Form der Darstellung mütterlicher Praxis aufgetaucht, die von Müttern selbst inszeniert wird. Dort sind Frauen zu sehen, die beispielsweise auf öffentlichen Toiletten, in Wickelräumen oder vor der ausgeschalteten Kamera, bei abgestelltem Mikrofon während einer Videokonferenz maschinelle Milchpumpen nutzen, um möglichst früh nach der Geburt eine längere Zeit getrennt von ihrem Kind verbringen zu können. Durch die Darstellung und das Verschlagworten der Bilder treten die Mütter in einen Austausch über die Praxis von Mutterschaft, reproduzieren aber die Untrennbarkeit zwischen der selbst produzierten Milch und dem neugeborenen Kind. Dennoch gelingt es ihnen damit, aus der Isolation im privaten Raum heraus gemeinsame Frage- und Problemstellungen zu formulieren.

Human milk

In Lactoland, the artist separates expressing milk from what we are accustomed to, thus severing it from the romanticised idea of the mother and her child, who seem completely “naturally” connected with each other through milk. Alisch addresses on the one hand the invisibility of unpaid reproductive work, and on the other the hegemonial practice of breastfeeding and thus the isolation of young women who are supposed to feed their children with their own breast milk. Reproductive work, frequently carried out by a woman in the home, remains invisible in the capitalist system, which equates work and wages. The historical division between the private sphere, the place of reproduction, and the public sphere, the place of production, leads to an isolation of those doing reproductive work.

*Lactoland shows the protagonist—the milk worker—sitting in a production hall at a place that seems designed for pumping off human milk. Alisch thus positions herself in relation to the historical genesis of depicting nursing women outside of the religious context. One of the first pictorial representations in the 17th century is the painting *Woman with Child and Maid* by Pieter de Hooch,¹ showing a nursing mother in the interior of what is seemingly a large house. She is sitting on a chair next to the cradle and nursing her child: a constructed scene, since at that time wet nurses were responsible for nursing in well-to-do middle-class houses, not the women who had given birth.²*

Heute sind weite Teile der reproduktiven Arbeit ökonomisiert: Vertreter*innen besser verdienender Einkommensgruppen und damit ökonomisch privilegierte lagern die damit verbundenen Tätigkeiten an Angehörige schlecht bezahlter, marginalisierter Gruppen aus. Dennoch scheinen manche Vorgänge untrennbar mit der Person «Mutter» verbunden zu sein. Und genau dort setzt *Lactoland* an. Alischs Arbeit thematisiert das romantisierte Bild und schafft es, die Frau* vom privaten Raum und der verklärten Vorstellung, die mit «Muttermilch» verbunden ist, zu lösen.

Die Transformation der menschlichen Milch in Bonbons macht menschliche Milch zu einem teilbaren Gut. Zu einem Gut, dessen Herstellung, das Kneten und Walzen, an handwerkliche Abläufe erinnert, die Arbeit in eine Tätigkeit übersetzen und sie damit vom Körper der Mutter lösen. *Lactoland* postuliert ein Szenario, in dem jede beliebige der dazu befähigten Personen Milch abpumpen und anderen zur Verfügung stellen kann. Das Produzieren menschlicher Milch und insbesondere ihre Weiterverarbeitung wird als wertschöpfende Arbeit anerkannt.

Sich situieren

Das bereits zu Beginn erwähnte Gespräch, welches Alisch an der Bar des Mikropols führte, fand zwischen ihr und mehreren Nachbar*innen statt. Eine der Nachbarinnen bringt häufig, wenn sie das Mikropol besucht, selbst gebackene Kuchen oder Kekse mit, die dann gemeinsam bei süßem Tee gegessen werden, während sich über die Geschehnisse der letzten Tage ausgetauscht wird. Während der Ausstellung kam sie nur zufällig vorbei. Mit einem der Bonbons aus der Installation im Mund trat sie durch das offene Rolltor auf den Vorplatz. Alisch stand am Tresen und kam mit ihr ins Gespräch. Die Nachbarin erzählte von ihren Kindern und wie sie

*Recently, a new, collective form of depicting maternal practice popped up on social media using the hashtag *pumpingmum*, one staged by mothers themselves. Women can be seen who are using mechanical milk pumps, for instance, in public toilets, in baby changing rooms, or with their cameras and microphones turned off during a video conference in order to spend a prolonged period of time separated from their child as soon as possible after childbirth. Through the depiction and by tagging the images, the mothers are engaging in an exchange about the practice of motherhood, but they are reproducing the inseparability between the milk they have produced themselves and the newborn child. All the same, they are succeeding in jointly formulating questions and issues, out of isolation in the private sphere.*

*These days, broad sections of reproductive work are economicised: representatives of high-earning income brackets, meaning economically privileged individuals, outsource the associated activities to members of poorly paid, marginalised groups. Nonetheless, some processes seem to be inextricably linked with the person of the “mother”. And that is just where *Lactoland* takes up. Alisch’s work treats of the romanticised image and manages to release women from the private sphere and the idealised idea linked with “mothers’ milk”.*

*The transformation of human milk into bonbons makes human milk a sharable commodity—into a commodity of which the manufacture, the kneading and rolling out, is evocative of manual processes transforming work into an activity, thus disengaging it from the body of the mother. *Lactoland* postulates a scenario in which*

einst mit ihren Freundinnen Kekse aus übriggebliebener Muttermilch gebacken habe. Sagen, so meinte sie, hätte man das natürlich keinem gekonnt, aber alle hätten die Kekse geliebt. Das Gespräch der beiden nahm an Fahrt auf, sie vertieften sich in die Rolle der menschlichen Milch und den Ekel, den die Gesellschaft ihr auferlegt. Der fehlende Ekel vor der Milch anderer verband die Gesprächspartnerinnen. Ein weiterer Besucher kam – ebenfalls mit Bonbon im Mund – an den Tresen. Er sprach mit der Künstlerin über seine kürzlich verstorbene Mutter und darüber, dass ihm durch das Video gerade klar geworden sei, wie viel Arbeit es für sie gewesen sein musste, ihn und seinen Bruder zu stillen. Sowohl er als auch Clara Alisch haben eine Verbindung zu Bremen, und das Gespräch driftete nun ab zum Bremer Klaben (einem stollenähnlichen Gebäck der Region) und den Rezepten der Mutter. Mehr und mehr Besucher*innen stiegen in die Unterhaltung am Tresen ein.

Alisch lässt den*die Betrachter*in der pumpenden Person durch die Inszenierung, die Ablösung von gängigen Vorstellungen sowie das Umwälzen und Überlagern geschlechtsspezifischer Normen³ so nahekommen, dass die Arbeit und Mühe, die beim Abpumpen aufgebracht wird, begreifbar und durch das Bonbon konsumierbar wird. Das Konsumieren des Bonbons bildet dabei den gemeinsamen Ausgangspunkt. Der Moment des Erlebens, des Schmeckens und Probierens regt dazu an, die eigenen Erfahrungen zu erinnern und darüber sowie über das Wissen zum Thema Stillen in Verbindung mit anderen zu treten.

Die Arbeit ist darauf angelegt, dass die Betrachtenden sich zu dem dargestellten Thema verhalten, darauf reagieren und sich mit anderen austauschen – sich situieren. Erst dann, indem sie durch das Bonbon eine Situation initiiert, entfaltet sie ihr ganzes Potenzial. Sich zu situieren bedeutet hier, seine Subjektivität offenzulegen

any person qualified to do so can pump off milk and make it available to others. Producing, and particularly processing, human milk is recognised as work that creates value.

Situating oneself

The conversation mentioned at the outset, which Alisch conducted at the bar of the Mikropol, took place between her and several neighbours. One neighbour frequently brings along cake or cookies she has baked herself when she visits the Mikropol; they are then jointly consumed with sweet tea, while discussing the events of the past few days. She just happened to pass by during the exhibition. Sucking one of the bonbons from the installation, she went through the open roll-up door to the front yard. Alisch was standing at the counter, and started up a conversation with her. The neighbour spoke about her children and how she once baked cookies with her friends made out of leftover mother's milk. Of course, she said, they couldn't have told anyone, but everyone had loved the cookies. The conversation between the two of them gathered momentum; they delved into the role of human milk and the revulsion society imposes on it. The two were connected by their lack of revulsion about others' milk. Another visitor came to the bar, and he too had a bonbon in his mouth. He spoke with the artist about his mother, who had recently passed away, and about how he had just realised through the video how much work it must have been for her to breastfeed him and his brother. Both he and Clara Alisch have a connection to Bremen, and so the conversation drifted to Klaben (a cake similar

und nicht einer vermeintlichen Objektivität zu erliegen.⁴ Es ist aber nicht nur wichtig, sich selbst zu verorten, sondern es ist ebenso essenziell, andere zu aktivieren. Die Situierung regt dazu an, Wissen miteinander zu teilen.

Clara Alisch bietet den Betrachter*innen die Möglichkeit, an ihre Wissensformen und Erfahrungen anzuknüpfen und sich über die Produktion menschlicher Milch und deren Konsum zu unterhalten. Dies gelingt ihr nur, weil sie sich angreifbar macht, indem sie sich selbst in ihrem Werk situiert. Alisch arbeitet in ihrer Kunst mit alltäglichen Erfahrungen, die sie als junge Mutter gesammelt hat und die denen zahlreicher anderer ähneln, die sie mit ihnen teilt. Sie bezieht sich auf das Gefühl, durch die eigene Milch ganz allein verantwortlich sein zu müssen für die Ernährung des Kindes.

Die Konstruktion der Situation gelingt außerdem so überzeugend, da die Künstlerin einem Thema eine Bühne bietet, das im öffentlichen Raum keinen Platz hat und dennoch alle betrifft. Wenn ich hier von «Situation» spreche, tue ich dies im Sinne Donna Haraways, die situiertes Wissen als Muster beschreibt, Muster, die hin- und hergegeben werden und damit neue gemeinsame Narrative entstehen lassen.⁵ Um es abschließend mit Haraway zu sagen: Bei der Konstruktion der Situation geht es um nicht weniger als eine verortbare, bessere Darstellung der Welt.⁶ Der alltägliche Blick auf die Dichotomie von Produktion und Reproduktion verändert sich. Damit leistet Alischs Arbeit einen wichtigen Beitrag dazu, die Notwendigkeit einer gemeinsamen Bühne sichtbar zu machen. Sie ermöglicht es, neue Wissensnarrative hervorzubringen und miteinander zu verbinden, um reproduktive Arbeit öffentlich zu diskutieren. So können sich die prekarierten Körper versammeln.

to fruit loaf typical of the Bremen region) and their mothers' recipes. More and more visitors joined the conversation at the counter.

Through her staging, Alisch has detached herself from the prevailing ideas, and stirred up and superimposed on gender-specific norms.³ She has the viewers of the pumping person come so close that the work and effort expended in pumping becomes understandable and consumable by means of the bonbon. Consuming the bonbon provides the common point of departure. The moment of experiencing, tasting and trying encourages viewers to recall their own experiences and thus to connect with others about them, as well as about knowledge on the topic of breast-feeding.

The work has been designed so that viewers comport themselves towards the topic shown, react to it, and exchange with others—situating themselves. Only then, by initiating a situation by means of the bonbon, does the situation develop its full potential. Situating oneself here means disclosing one's subjectivity, and not succumbing to an alleged objectivity.⁴ It is important not only to situate oneself, however, but just as essential to activate others. The situating encourages people to share knowledge with each other.

Clara Alisch offers viewers the possibility to link to their own forms of knowledge and experience, and to chat about the production of human milk and its consumption. She is only able to do this because she makes herself vulnerable by situating herself in her work. In her art, Alisch works with day-to-day experiences that she gathered as a young mother and that resemble those of countless others that share them. They concern the feeling of having to be solely responsible for nourishing one's child, solely by means of one's own milk.

In addition, the construction of the situation succeeds so convincingly because the artist provides a showcase for a theme that has no place in the public sphere and yet affects everyone. When I write here about a "situation", I'm doing so in the sense of Donna Haraway, who describes situated knowledge as patterns, patterns that are given back and forth and that enable a new shared narrative to arise.⁵ To conclude with Haraway: the construction of the situation is about nothing less than a localisable, better representation of the world.⁶ The everyday view of the dichotomy between production and reproduction changes. In this way, Alisch's work makes an important contribution to making the necessity of a shared stage visible. She enables the creation of new knowledge narratives and the linking of them with each other to publicly discuss reproductive work. In this way, precarious bodies can assemble.

1 Das um 1663/65 entstandene Gemälde befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien, Gemäldegalerie.

2 Vgl. die Ausstellung *KLASSE GESELLSCHAFT. Alltag im Blick niederländischer Meister. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx* in der Hamburger Kunsthalle, 2021/22.

3 Vgl. Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, übersetzt von Frank Born, Berlin 2016.

4 Vgl. Donna Haraway, «Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive», in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, übersetzt von Helga Kelle, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 73–97, hier S. 82.

5 Vgl. ebd., S. 73–97.

6 Vgl. ebd., S. 90.

1 *The painting from 1663/65 is in the Kunsthistorisches Museum Vienna, Picture Gallery.*

2 *See the exhibition CLASS SOCIETY. Everyday Life as Seen by Dutch Masters. With Lars Eidinger and Stefan Marx in the Hamburger Kunsthalle, 2021–22.*

3 *See Judith Butler, Notes toward a Performative Theory of Assembly, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.*

4 *See Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", Feminist Studies, 14(3) (Autumn 1988), pp. 575–599, here 584.*

5 *See Ibid., pp. 575–599.*

6 *See Ibid., here 589.*

Lisa Marie Zander ist eine freie Kuratorin und Architektin, die sich in ihren Arbeiten aus einer feministischen Perspektive mit Wohnen und der kritischen Aneignung von öffentlichem Raum beschäftigt / *is a freelance curator and architect who deals in her works from a feminist perspective with living and critically appropriating public space.*

Vanina Saracino

Vom Glück eines endlichen Lebens Über Lisa Hoffmanns Arbeit *Screentesting:* (*ghosts are made of bedsheets*), 2021

Das mit den Energien lebender Materie verwobene Schwellendasein von Geistern kann sich intuitiv wie eine fast unbemerkbare subatomare Interferenz anfühlen, eine Interferenz, auf die man besonders achten sollte, um sie wahrzunehmen. Manchmal sind Geister deutlicher, unvermeidlich und fast monumental; sie kehren in der Gestalt dessen zurück, was nicht zurückgelassen werden kann, in einer materiellen oder immateriellen Form. Die ikonische Darstellung von Geistern, die in Bettlaken gehüllt umherwandern, geht auf das 19. Jahrhundert zurück, auf Leichentücher, in denen Tote beerdigt wurden. Allerdings geben die Bettlaken nicht preis, was sich unter ihnen verbirgt. Wiederkehrende geisterhafte Erscheinungen sind in das Leben irdischer Orte eingewoben, und heute ist die Frage, was da zurückkommt, um uns immer wieder heimzusuchen, eng mit der Umweltkrise und Zukunftsängsten verflochten.

Lisa Hoffmann inszeniert mit ihrer Arbeit *Screentesting: (ghosts are made of bedsheets)* die Geister unserer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wobei sie sich vor allem auf die Rückkehr von Objekten, Hyperobjekten und Gefühlslagen in einer Zeit zunehmender ökologischer Ängste und Ungewissheiten konzentriert. Das Werk untersucht die Spannung zwischen Verkörperlichung und Entmaterialisierung sowie zwischen Materialisierung und Zerfall, und zwar durch eine vielschichtige Reflexion des Lebens selbst, wodurch indirekt ein positiver Umgang mit Sterblichkeit

Vanina Saracino

Living with the bliss of not existing forever *On Lisa Hoffmann's work Screentesting:* (*ghosts are made of bedsheets*) from 2021

Entangled with the energies of living matter, ghosts' liminal existence can intuitively feel like an almost imperceptible subatomic interference, one you need to pay close attention to. Other times, our ghosts are more explicit, unavoidable, and almost monumental, returning in the form of what cannot be left behind, be it a material or an immaterial presence. The burial shrouds in which corpses, through the 19th century, were wrapped before burial inspired the iconic representation of ghosts roaming around under bedsheets that, however, give no indication of what lies beneath. Revenant spectral presences are woven into the life of terrestrial places, and today the question of what comes back to haunt us repeatedly is deeply intertwined with the environmental crisis and anxieties around our futures.

Lisa Hoffmann's work Screentesting: (ghosts are made of bedsheets) stages the spectres of our past, present and future, focusing particularly on the return of objects, hyperobjects, and recurring states of mind at a time of growing ecological anxiety and uncertainty. The work explores the tension between embodiment and

und materiellem Verfall gefördert wird. Als *screen testing* (Probeaufnahme, wörtlich: Bildschirm-, Leinwandtest) stellt die Arbeit eine Phase in der Entwicklung eines unvollendeten Prozesses heraus, den in der Zeit eingefrorenen Rahmen einer Geschichte, die sich ständig weiterentwickelt und verändert. Für die Mehrkanal-Videoprojektion hat die Künstlerin sieben Bildschirme aus biologisch abbaubaren Materialien hergestellt, die sie «Bioscreens» nennt. Deren Anordnung steht für die physische, imaginäre und poröse Trennung zwischen Räumen und Zuständen. In den Videos tritt die Künstlerin vor der Computerkamera auf, wobei ihr Körper im Spiel mit den Vorgaben und Standards der Videokonferenz-Software Webex geisterhaft auftaucht und verschwindet. Texte, entstanden in einem gemeinsamen Bewusstseinsstrom zwischen Mensch, Material und Maschine, begleiten die sich wandelnde körperliche Präsenz in einer Sympoiesis, die biologische und technologische Möglichkeiten der Daseinshinterfragung und Sinnstiftung in einer verwirrenden Welt zusammenbringt.

Mit dem Bestreben, sich auf einer tiefgründigen Ebene mit der Lebendigkeit zu verbinden, die der Materie innewohnt, ist Hoffmanns Arbeit ein umfangreicher Versuch, die dem Tod und dem materiellen Verfall zugeschriebenen negativen Konnotationen zu untergraben – die auch untrennbar mit den traditionellen Ängsten vor Geistern einhergehen. Allgemein gesagt wird der Tod oft als das unvermeidliche und düstere Schicksal lebender Materie empfunden. Technologien und Lebensstrategien wurden darauf ausgerichtet, den Tod hinauszuzögern oder ihm zu trotzen; ein Großteil der menschlichen Bemühungen ist im Wesentlichen davon angetrieben, Lebensdauer zu verlängern, was manchmal zu drastischen Szenarien führt – etwa bei Menschen, die permanent auf lebenserhaltende Technologie angewiesen sind, oder bei Arten, die infolge menschlichen Verhaltens in der freien Wildbahn ausgestorben sind, deren Überleben jedoch in Laboren oder unter anderen Umständen von Gefangenschaft

dematerialisation, and between materialisation and decomposition, through a multifaceted reflection on life itself, indirectly encouraging a positive approach to mortality and material decay. As a "screen testing", it emphasises a stage in the development of an unfinished process, the frozen-in-time frame of a story in perpetual evolution and transformation. The multi-channel video projection is made up of seven screens crafted by the artist in biodegradable materials and designated "bioscreens". Their placement marks the physical, imaginary, and porous separation among rooms and different states of matter. In the videos, the artist performs in front of the computer camera, her body spectrally materialising/dematerialising according to the reading standards and biases of the videoconferencing software Webex. Texts generated by a collaborative stream of consciousness between the human, the more-than-human and the machine accompany this shifting bodily presence, in a sympoiesis that brings together biological and technological ways of questioning existence and making sense of the world.

With a desire to connect at a deep level with matter's inherent vitality, Hoffmann's work is an expansive attempt to subvert the negative connotations often attributed to death and material decay—which are, conversely, inseparable from the traditional fear of ghosts. Broadly speaking, death can often be felt as the inevitable and depressing destiny of living matter. Technologies and life strategies have been geared to delay or defy death; a large proportion of human efforts have been driven essentially to extend life's duration, sometimes leading to radical scenarios—as in the

gesichert wird. Die Grenzen des Lebens haben sich verschoben und werden grundlegend davon bestimmt, was die Technologie ermöglicht oder uns zu entdecken hilft. Beispielsweise ist heute allgemein bekannt, dass Viren einen Schwellenraum des Daseins einnehmen, sich buchstäblich Leben leihen, wenn sie sich der Wirtszellen bemächtigen, und sich ansonsten wie chemische Verbindungen verhalten und damit die konventionellen Kategorien «lebend» und «leblos» infrage stellen. Solche Erkenntnisse verlangen nach einer Neubetrachtung des binären Gegensatzes zwischen Leben und Tod: Die Unterscheidung zwischen diesen Zuständen scheint immer mehr zu verschwimmen – und macht es erforderlich, dass wir eine andere Einstellung zum Dasein finden, etwa eine «tentakuläre»,¹ die dem Beispiel Tentakel aufweisender Wesen folgt – Spinnen, Oktopussen, Quallen und anderen, die sich physisch weiterbewegen, indem sie ihre Gliedmaßen in verschiedene Richtungen ausstrecken, ohne vorab eine Ahnung zu haben, was vor ihnen, hinter ihnen oder dazwischen zu finden sein könnte («Tentakel» stammt vom lateinischen *tentare*: prüfend betasten). Eine Tentakularität würde uns daher ermutigen, die binären Gegensätze zugunsten eines umfassenderen Konzepts von Wirklichkeit aufzugeben. Es ist ein interessanter Zufall, dass fast alle Organismen, die heute aufgrund ihrer regenerativen Fähigkeiten als biologisch unsterblich gelten, über Tentakel verfügen.² Die Menschen haben zwar noch keinen Weg zur Unsterblichkeit gefunden, aber wir haben mit Sicherheit den Tod der Materialien, die wir alltäglich nutzen, hinausgezögert – beispielsweise mit der Erfindung von Plastik oder der Verwendung fossiler Brennstoffe. Diese Materialien haben jedoch ihre toxische Natur offenbart und kehren in vielfältigen Erscheinungsformen zurück, wodurch sie unser langfristiges Überleben gefährden, was die Frage aufwirft, woraus unsere zeitgenössischen Geister wirklich bestehen.

*case of humans depending permanently on life-supporting technology, or species that in the wild have become extinct as a consequence of human behaviour, but whose survival is preserved in labs or in other conditions of captivity. The borders of life have shifted, radically redefined by what technology makes possible or enables us to detect. For example, it is understood today that viruses occupy a liminal space of being, literally borrowing life when seizing host cells and otherwise behaving like chemical compounds, therefore challenging the conventional categories of living and inert. Such findings demand a reconsideration of the binary opposition between life and death: the distinction between them appears increasingly blurred—and demands we adopt a different approach to existence, which has also been named tentacular,¹ following the example of tentacular beings—spiders, octopuses, and jellyfishes, amongst others—that physically proceed by stretching their limbs in different directions, without a biased notion of what will be found ahead, behind and in-between (“tentacle” derives from the Latin *tentare*, to attempt). Tentacularity would thus encourage us to abandon binary opposites in favour of a more embracing notion of reality. It is an interesting coincidence that almost all the organisms considered biologically immortal to date due to their regenerative abilities are, in fact, tentacular beings.² Human beings may not yet have found a path to immortality, but we have certainly delayed the death of the materials we most commonly use, for example with the invention of plastic or the use of related fossil fuels. These materials have, in turn, revealed their toxic nature, returning under manifold guises to threaten our long-term survival and raising the question of what our contemporary ghosts may truly be made of.*

Ökologische Ängste und die Furcht vor dem Aussterben stehen in einem engen Zusammenhang mit der Wiederkehr von Materialien, die sich nicht leicht zersetzen. Kunststoffe zerfallen in kleine Partikel, bleiben an uns hängen und werden letztlich Teil unseres Körpers, weil sie durch das Wasser, das wir trinken, und die Luft, die wir atmen, in unser System gelangen. In einem privaten Gespräch hat die Künstlerin die Metapher noch weiter getrieben und bemerkt, dass die Materialisierung solcher Geister in diesen besonderen Formen jene eher mit Zombies vergleichbar mache; in der anthropozentrischen Zombie-Apokalypse würden die wiederkehrenden menschlichen Leichen, die sich weigern zu sterben, daher symbolisch durch Materialien ersetzt, die rabiat nicht jedem strukturellen Zerfall widerstehen. Wie interagieren unsere weichen und kompostierbaren Leichname mit so unerschütterlich widerstandsfähiger Materie?

Auf einer Ausbildung in Gestaltung und dem erklärten Interesse an Umweltfragen aufbauend ist Lisa Hoffmanns Kunstschaffen ein äußerst haptischer und alchemistischer Prozess. In ihrer Arbeit erkundet die Künstlerin das Potenzial von Do-it-yourself-Materialien, indem sie Bioscreens oder Projektionsflächen herstellt, die physisch zerfallen können und einen Versuch darstellen, der Unzugänglichkeit und Unheimlichkeit neuer Technologien etwas entgegenzustellen, indem sie offen, zeitlich begrenzt und zugänglich sind – «offene Materialien» in der eigenen Definition der Künstlerin. Zu den Bestandteilen dieser Leinwände gehören Gelatine (aus Schweineknöcheln), Wasser, Glycerin und manchmal Kaffee, Salz, Seife und Blätter. Je nachdem, wie die Materialien kombiniert und verarbeitet werden, kann sich die Struktur, Textur und Undurchsichtigkeit des Biokunststoffs verändern, wodurch verschiedene Stufen von Konsistenz, Transparenz, Durchlässigkeit und Festigkeit

Ecological anxiety and fear of extinction are tied strongly to the return of materials that cannot easily decompose, and that ultimately, by breaking down into small particles or sticking to our tissues, become part of our body, filtering into our system through the water we drink and the air we breathe. Pushing the metaphor even further, in a private conversation with the artist, she observed that the materialisation of such spectres under these particular forms makes them more similar to zombies; in the anthropocentric zombie apocalypse, the revenant human corpses that refuse to die would thus be symbolically replaced by materials furiously resisting structural decay. How do our soft and compostable bodies interact with such fiercely resistant matter?

With a background in design and explicit environmental concerns, Lisa Hoffmann's art-making process is deeply haptic and alchemic. Her work explores the potential of DIY materials by crafting bioscreens that embrace physical decay and attempt to upend the inaccessibility and uncanniness of new technologies by being open and shareable—"open materials", in the artist's own definition. The ingredients of these canvases include gelatines (derived from pig bones), water, glycerine, and sometimes coffee, salt, soap, and leaves. The way the materials are combined and handled in the process can alter the structure, texture, and opacity of the bioplastic, achieving variable stages of consistency, transparency, porosity, and resistance, in so doing leading to results that are to some extent unpredictable and always unique. Light filters through the bioscreens in a manner similar to how spectres would pass through closed doors, underlining how the material co-creates

möglich sind, was in gewissem Maße zu unvorhersehbaren und immer einzigartigen Ergebnissen führt. Licht bewegt sich auf ähnliche Weise durch die Projektionsflächen, wie Gespenster durch geschlossene Türen gehen, was unterstreicht, wie das Material in einem gemeinsamen Prozess das Bild mitgestaltet oder auflöst. Mit diesem engen Zusammenspiel und der alchemistischen Herstellung der geplanten und «sterblicher» gemachten Fläche will Hoffmann den Veränderungen durch Verfall, Zersetzung oder Zerstörung eine neue Bedeutung verleihen, wobei sie diese indirekt mit den positiveren Konnotationen von Neuzusammensetzung, Reduzierung und Recycling assoziiert. Ihre Arbeit regt zu vielfältigen Überlegungen über das Wesen von Leben und Tod an sowie über die sich verschiebenden Grenzen zwischen dem, was wir lebende Materie nennen, und dem, was wir leblose Materie nennen. Dabei werden nicht nur die Willkürlichkeit und die historische Bedingtheit dieses binären Gegensatzes offenbart, sondern auch die Notwendigkeit eines radikal anderen Zugangs.

Wenn es heute üblich ist zu behaupten, dass Tiere, Pflanzen, Pilze und andere Lebewesen ein Bewusstsein haben und in der Lage sind, sich kollektiv zu organisieren und vielleicht sogar komplexe Gefühle zu entwickeln, was können wir dann über anorganische Körper sagen? Kann Materialität selbst lebendig sein, und wie sollte ihre Erfahrung überprüft, verstanden und nachgewiesen werden?³ Mit diesen Überlegungen wurzelt Hoffmanns Praxis in der theoretischen und praktischen «Hinwendung zur Materie», einem zentralen Aspekt der neuen Materialismen – in denen disziplinübergreifend Perspektiven der Kunst, der Geistes- und Sozialwissenschaften versammelt sind –, dessen Ausgangspunkt in postanthropozentrischen Prämissen, feministischen Theorien und materiellen Praktiken zu finden ist. Diana Coole und Samantha Frost argumentieren in der Einleitung zu ihrer Anthologie

or decomposes the image in a collaborative process. In this intimate interaction and alchemic crafting of the projected surface made "more mortal", Hoffmann seeks to re-signify the transformations of decay, decomposition, or destruction, implicitly associating them with the more positive connotations of recomposition, reduction, and recycling. Her work stirs manifold reflections about the nature of life and death, the shifting borders between what we call living matter and inert matter, explicitly revealing the arbitrary and historically situated nature of this binary opposition, and the need for a radically different approach.

Furthermore, if it is now common to affirm that animals, plants, fungi, and other beings are conscious, able to organise collectively, and perhaps even to process complex emotions, what can we say about nonorganic bodies? Can materiality itself be vital, and how should its experience be scrutinised, understood, and accounted for?³ With these reflections, Hoffmann's practice roots in the theoretical and practical 'turn to matter' that is central to New Materialisms—an assemblage of trans-disciplinary perspectives in the arts, humanities, and social sciences that departs from post-anthropocentric premises, feminist theories, and material practices. As argued by Diana Coole and Samantha Frost in the introduction to their anthology New Materialisms, "Our existence depends from one moment to the next on myriad micro-organisms and diverse higher species, on our own hazily understood bodily and cellular reactions and on pitiless cosmic motions, on the material artifacts and natural stuff that populate our environment, as well as on socioeconomic structures that produce and reproduce the conditions of our everyday lives. In light of this

New Materialisms: «Unsere Existenz hängt von einem Moment zum nächsten von einer Unzahl Mikroorganismen und verschiedenen höheren Arten ab, von unseren eigenen vage verstandenen körperlichen und zellulären Reaktionen und gnadenlosen kosmischen Bewegungen, von materiellen Artefakten und natürlichem Material in unserer Umwelt und nicht zuletzt auch von den sozioökonomischen Strukturen, die die Bedingungen unseres täglichen Lebens produzieren und reproduzieren. Wie konnten wir angesichts dieser massiven Materialität etwas anderes als materialistisch sein? Wie konnten wir die Macht der Materie übersehen und wie sie sich in unseren ganz gewöhnlichen Erfahrungen bemerkbar macht oder in unseren Theorien nicht die Vormachtstellung der Materie anerkennen?»⁴

Die Wechselwirkung zwischen organischer und anorganischer Materie ist eine Voraussetzung für das Vorhandensein von Leben an sich, das das Ergebnis eines einzigartigen Tanzes zwischen beiden darstellt. Das Wort *human* stammt vom lateinischen Wort *humus* ab, das «Erdreich» bedeutet. Donna Haraway greift diese Idee auf und erklärt: «Wir sind Humus, nicht *homo*, nicht *anthropos*; wir sind kompostiert, nicht posthuman.»⁵ Der heiße Komposthaufen, in dem Materie verrottet und sich verändert, um neue Lebenszyklen zu unterstützen, ist nicht nur im wahrsten Sinne des Wortes ein Lebens-Erzeuger, sondern auch ein Paradigma, um horizontale und gemeinschaftliche Prozesse der *Sympoiesis* («mit-machen») zu überdenken: «Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.»⁶ Teil dieser matschigen *Sympoiesis* zu sein ist eine feministische materie-diskursive, nicht-kolonisierende, partizipatorische Praxis.

Der uns innewohnende Wunsch, gegen den natürlichen Verfall von Materie vorzugehen und ihn aufzuhalten, kommt besonders deutlich in den gängigen Methoden

massive materiality, how could we be anything other than materialist? How could we ignore the power of matter and the ways it materializes in our ordinary experiences or fail to acknowledge the primacy of matter in our theories?»⁴

The interaction between organic and inorganic matter is a prerequisite for the existence of life itself, which is the result of a singular dance between the two. The word human comes from the Latin humus, meaning "soil." Donna Haraway mobilizes this notion by stating that "we are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman."⁵ The hot compost pile where matter decays and reconfigures to fully sustain new lifecycles is not only literally a life-generator, but also a paradigm to rethink horizontal and collaborative processes of sympoiesis (co-creation): "We become-with each other or not at all."⁶ Being part of this muddy sympoiesis is a feminist material-discursive, non-colonising, participatory practice.

The inherent desire to challenge the natural decay of matter and to endure beyond it, is made particularly explicit by the conventional ways of dispensing with deceased human bodies in contemporary Western societies: through protection, sanitification, and beautification, the remains are made more alive-looking before being buried; they are then preserved from external agents by several layers of metal and concrete. This radical separation between the matter of the human body and that of the surrounding soil only delays an inevitable process of reinsertion in the environment.⁷ Reacting to this, ecologically radical death care options are now arising, including natural organic reduction (or "human composting"), which would quickly convert the body into readily available life-sustaining organic matter and

zum Ausdruck, mit denen in den gegenwärtigen westlichen Gesellschaften mit den Leichnamen Verstorbener umgegangen wird: Schutz, hygienische Versorgung und Verschönerung; die Toten werden vor der Beisetzung noch hergerichtet, um lebendiger zu wirken; dann werden die sterblichen Überreste durch mehrere Metall- und Betonplatten vor äußeren Einwirkungen geschützt. Die radikale Trennung zwischen der Materie des menschlichen Körpers und des den Sarg umgebenden Erdreichs verzögert nur den unvermeidlichen Prozess der Wiedereinfügung in die Umwelt.⁷ In Reaktion darauf kommen heute ökologisch radikale Bestattungsmöglichkeiten auf, einschließlich natürlicher organischer Reduktion (oder «menschlicher Kompostierung»), bei denen die Leichname schnell in leicht zugängliche lebensfördernde Materie umgewandelt und beispielsweise dazu genutzt werden, Bäume zu pflanzen.⁸ Solche sich nicht der körperlichen Verwesung widersetzen- den Umgangsweisen gehen nicht von einer streng hierarchischen Verteilung menschlicher und nicht-menschlicher Materie aus – ganz im Gegenteil: Sie beruhen auf einem Erkennen der Möglichkeiten, die ein Zusammentreffen von menschlichem Leichnam und dem ihn umgebenden Erdreich birgt, in dem Lebewesen gedeihen – der Leichnam kann jetzt in einen verflochtenen Kreislauf von Reproduzieren, Sterben und Geborenwerden eingebunden werden. Das ist ein radikaler Versuch, den menschlichen Exzeptionalismus mit alternativen materiellen Praktiken zu überwinden, die in postanthropozentrischen Denkweisen wurzeln. Wie die Künstlerin erklärt, steht in *Screentesting: (ghosts are made of bedsheets)* dem Verlangen, sich durch die Herstellung verderblicher Bioscreens oder Projektionsflächen und der Auflösung digitaler Bilder mit dem Ende auseinanderzusetzen, der im Video projizierte Text gegenüber, der Zweifel am Prozess der Verwesung aufkommen lässt und sich gegen diesen Prozess

*be used, for example, to plant trees.⁸ In avoiding resistance to bodily decay, these practices do not imply a strictly hierarchical distribution of human and nonhuman matter; on the contrary, they recognise the opportunities in the encounter between the human body and the surrounding soil, where creatures thrive—reproducing, dying and being born in an entangled cycle the body can now be part of. This is a radical attempt to overcome human exceptionalism with alternative material practices rooted in post-anthropocentric thinking. In *Screentesting: (ghosts are made of bedsheets)*, the urge to embrace the end by creating perishable bioscreens and decomposing the digital image is, as stated by the artist, juxtaposed against the text projected in the video, which casts doubts upon the process of decomposition and resists it. The fear of viruses, diseases, contagion, personal individual decay, and death (and the related use of large amounts of disposable plastic due to its short-term “hygienic” and thus “safe” aspects) clashes with the long-term effect of these undying materials. The work navigates this conflict, and the almost schizophrenic state of recognising the transforming potential of regenerative processes while acknowledging how hard it is to accept the end.*

In Hoffmann’s work, the aforementioned feminist practices, new materialisms, and post-anthropocentric worldviews are traceable not only in the open material and decay-oriented crafting of the bioscreens, but also in the modes of representations she activates in front of the camera. The material decomposability of the bioscreens is mirrored in the spectral digital presence of the artist’s body: her image seems to undergo a process of digital degradation or, more poetically,

sperrt. Die Angst vor Viren, Krankheiten, Ansteckung, persönlichem individuellen Verfall und Tod und die damit zusammenhängende Verwendung großer Mengen an Wegwerfkunststoff wegen dessen kurzfristig «hygienischer» und daher «sicherer» Aspekte steht in Konflikt mit der langfristigen Wirkung dieser nicht sterbenden Materialien. Lisa Hoffmanns Werk verhandelt diesen Konflikt und befasst sich mit dem fast schizophrenen Zustand, das transformierende Potenzial regenerativer Prozesse zu erkennen und gleichzeitig anzuerkennen, wie schwer es ist, das Ende zu akzeptieren.

In Hoffmanns Arbeit sind die oben erwähnten feministischen Praktiken, die neuen Materialismen und postanthropozentrischen Weltbilder nicht nur in den «offenen Materialien» und den zum Verfall vorgesehenen Bioscreens oder Projektionsflächen zu finden, sondern auch in den Darstellungen, welche die Künstlerin aktiv vor der Kamera in Szene gesetzt hat. Die materielle Abbaubarkeit der Leinwände oder Projektionsflächen spiegelt sich in der geisterhaften digitalen Präsenz des Körpers der Künstlerin wider: Ihr Bild scheint einen Prozess digitaler Zersetzung zu durchlaufen oder, poetischer ausgedrückt, «digitaler Kompostierung». Mit ihrer Performance der Webex-Software via Computerkamera hinterfragt und spielt Hoffmann mit den Standards und Regeln des Algorithmus, einen Körper zu erkennen, damit, wie viel Input der Algorithmus braucht, bis er versteht, dass es sich um einen Menschen handelt: Wann sind die Informationen unzureichend? Wann beginnt ein menschlicher Körper aus der Sicht eines bestimmten Algorithmus, sichtbar zu werden? Umgekehrt hat die Ersetzung der Materialität von Körpern anderer durch ihre Präsenz auf einem Bildschirm (was während der Pandemie zur Norm geworden ist) vielleicht unser Gefühl, immaterielle, geisterhafte Erscheinungen zu werden, verstärkt. Die Materie, die diese neuen Erscheinungen wiedergibt – der Bildschirm –, braucht viel länger

“digital composting”. Performing in front of the computer camera on the Webex software, Hoffmann interrogates and plays with the algorithm’s standards and rules for recognising a body, receiving enough input until making sense of a human being: how much information is too little? When does a human body begin to appear from the viewpoint of a specific algorithm? Conversely, replacing the materiality of other bodies with their presence on a screen (which, during the pandemic, has become the norm) has perhaps enhanced our feeling of becoming immaterial, ghostly presences. The matter constituting this new presence—the screen—takes much longer to decompose than the soft bodies it holds in communication, creating a sort of asymmetry or imbalance that is at the core of the work.

The projected image shares an ontological condition with the ghost: the intermittency of their existence, somehow both depending on the plugging or unplugging of electrical impulses (there seems to be a flux of energy involved in both brain synapses and cable electricity). Here, the presence of the beamer as the device that enables or disables the existence of the projected ghost is not hidden or camouflaged, but made explicit by a speaker amplifying its sound: a microphone that turns the volume of electrical radiance even louder, softly reminding us of the central role of electrical forces, fundamentally making matter stick together, and of the ontological implications of energy in our life, which are sometimes disregarded. Given the fact that what we call “contact” is but an effect of electromagnetic repulsion (therefore: there is no touch involved in contact), the haptic aspect of Hoffmann’s work reveals the artist’s fascination with matter’s vital, sensuous, and pulsing nature,

für ihre Zersetzung als die weichen Körper, die sie in ihrer Kommunikation zeigt, was eine Asymmetrie oder Ungleichgewichtigkeit schafft, die den Kern der Arbeit bildet.

Das projizierte Bild teilt eine ontologische Bedingung mit dem Geist: die Diskontinuität ihrer Existenz, weil beide irgendwie auf das Ein- oder Ausschalten elektrischer Impulse angewiesen sind (sowohl Synapsen im Gehirn als auch Elektrizität über Kabel scheinen einen Energiefluss zu erfordern). Hier wird das Vorhandensein eines Projektors als Gerät, das die Existenz des projizierten Geistes möglich oder unmöglich macht, weder versteckt noch verschleiert, sondern durch einen Lautsprecher, der dessen Geräusch verstärkt, sogar bekräftigt: Ein Mikrofon, das die Lautstärke der elektrischen Strahlung noch erhöht, erinnert uns sanft an die zentrale Rolle von elektrischen Kräften, die im Wesentlichen für den Zusammenhalt von Materie sorgen, und an die ontologischen Auswirkungen von Energie auf unser Leben, die manchmal ignoriert werden. Angesichts der Tatsache, dass das, was wir «Kontakt» nennen, nichts anderes als eine Folge elektromagnetischer Abstoßung ist (weshalb Kontakt nicht mit einer Berührung einhergeht), offenbart der haptische Aspekt von Hoffmanns Werk, wie sehr die Künstlerin von der lebendigen, sinnlichen und pulsierenden Beschaffenheit der Materie fasziniert ist, die Energie auf einer Ebene ausstrahlt, die wir gar nicht direkt wahrnehmen, aber die wir vielleicht zu spüren lernen. Können wir dem Geräusch von Elektronen zuhören? Jenseits ihrer vermeintlichen Beständigkeit ist Materie auf atomarer und subatomarer Ebene ununterbrochen elektrisch. Gleichzeitig vibriert sie in einem Tanz, der uns umschlingt – als unsichtbare Bakterien, Viren und Pilze, die in unseren Körpern gedeihen, als «leblose» Objekte, von denen wir umgeben sind, die sich alle unmerklich zersetzen und, ohne sich dessen bewusst zu sein, darauf warten, in einer fortwährenden Sympoiesis und Koevolution in neue Materie umgewandelt zu werden.

radiating energy at a level we cannot directly perceive but may learn to sense. Can we listen to the sound of electrons? Beyond its ostensible stability, matter is, on the atomic and subatomic level, incessantly electric. It vibrates at the same time, in a dance that entangles us as the invisible bacteria, viruses and fungi that thrive in our bodies, as the "inert" objects by which we are surrounded, all of which is imperceptibly decaying and, without being aware of it, waiting to be transformed into new matter, in a continuous sympoiesis and coevolution.

1 Donna Haraway, «Tentakulär denken. Anthropozän, Kapitalozän, Chthuluzän», in: dies., *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übersetzt von Karin Harrasser, Frankfurt am Main/New York 2018, S. 47–84.

2 Beispielsweise Süßwasserpolypen (*Hydra*) und die «unsterbliche Qualle» (*Turritopsis dohrnii*).

3 Vgl. Jane Bennett, *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, übersetzt von Max Henninger, Berlin 2020.

1 Donna Haraway, «Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene», in Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham & London: Duke University Press, 2016, pp. 30–57.

2 For example, the hydra and the turritopsis dohrnii, amongst others.

3 See Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham & London: Duke University Press, 2010, p. 99.

4 Diana Coole und Samantha Frost (Hg.), *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, Durham/London 2010, S. 1.

5 Haraway 2018 (wie Anm. 1), S. 80.

6 Donna Haraway, «Einleitung», in: Haraway 2018 (wie Anm. 1), S. 9–18, hier S. 13.

7 Bei der Einäscherung, die entweder nach dem Trauerritual oder einige Jahrzehnte nach der Beerdigung erfolgt, werden große Mengen Kohlenstoffdioxid und anderer Schadstoffe freigesetzt, was selbst unseren

4 Diana Coole and Samantha Frost (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*, Durham & London: Duke University Press, 2010, p. 1.

5 Donna Haraway 2016 (as in Footnote 1), p. 55.

6 Donna Haraway, «Introduction», in: Haraway 2016 (as in Footnote 1), pp. 1–8, here p. 4.

7 Cremation, which is performed either after the funeral ritual or a few decades after the burial, burns large amounts of carbon dioxide and other pollutants,

letzten Abschied von der Erde zu einer toxischen Geste werden lässt. Das zunehmende Vorhandensein von anorganischen Körperteilen wie Prothesen oder anderer medizinischer Geräte in unseren Körpern stellt ein weiteres Hindernis für die organische Reduktion von menschlicher Materie nach dem Tod dar.

8 Vgl. das Projekt Capsula Mundi (<https://www.capsulamundi.it/>) oder das neuere Unternehmen Recompose (<https://recompose.life/>; letzter Zugang jeweils 15.3.2022).

making even our last goodbye to Earth a toxic gesture. Additionally, the increasing presence of inorganic body parts like prosthetics or medical devices in our bodies poses another obstacle to the organic reduction of human matter after death.

8 See the Capsula Mundi project (<https://www.capsulamundi.it/>) or the more recent Recompose (<https://recompose.life/>; both last accessed on 15 March 2022).

Vanina Saracino ist eine freie Kuratorin, Autorin und Dozentin mit Forschungsschwerpunkten auf Perspektiven, die mehr als menschliches Leben einbeziehen, und Klimagerechtigkeit von einem disziplinübergreifenden Standpunkt heraus / is an independent curator, writer, and lecturer with a research focus on more-than-human perspectives and climate justice from an intersectional standpoint.

Making-with Steph Joyce im Gespräch mit Ana Likar, Februar 2022

Steph Joyce ist eine disziplinübergreifende Künstlerin aus den USA, die in Leipzig lebt und arbeitet. Eines ihrer letzten Kunstwerke, die Videoinstallation *Crow Calls Twice* (2021), ist das Ergebnis einer monatelangen Erforschung der Beziehungen zwischen Menschen und Krähen aus verschiedenen Blickwinkeln: der Queer- und der Affekttheorie, des Neuen Materialismus und der *wildlife sciences*.

Als nicht-lineare Erzählung beginnt das Video damit, über ein Schweigen zu sprechen, das dem Geschilderten vorausgeht. «It's been two days since I last spoke to anyone», sagt die Erzählstimme aus dem Off. «This happens more often since the pandemic. The stranger beside me takes a sip out of a cola. They're sitting too close. I hold a book in my hands like I'm reading it.»¹

Steph Joyce: Hörst du mich jetzt?

Ana Likar: Ah, ich kann dich nicht hören.

S.: Kannst du mich immer noch nicht hören?

A.: Warte, jetzt ... nur eine Sekunde.

S.: Hörst du mich jetzt? Hallo? Hallo?

A.: Sag mal was!

S.: Hallo?

A.: Hallo! Du warst ein paar Mal weg, aber –

S.: Ah, ok.

A.: Warum ist das nicht leichter? Was ist los?

Making-with Steph Joyce in conversation with Ana Likar, February 2022

Steph Joyce is a transdisciplinary artist from the USA who lives and works in Leipzig, Germany. One of her latest artworks, an installation with a video called "Crow Calls Twice" (2021), is an outcome of months of artistic research into human and crow relations, through the lens of queer theory, affect theory, new materialism, and wildlife sciences.

An exploration of non-linear storytelling, the video starts by mentioning a silence that preceded the narrative. "It's been two days since I last spoke to anyone," the voice-over says. "This happens more often since the pandemic. The stranger beside me takes a sip out of a cola. They're sitting too close. I hold a book in my hands like I'm reading it."

Das Gespräch fand nicht fortlaufend statt, und zwar nicht nur aus praktischen Gründen, sondern weil wir uns einig waren, dass die daraus resultierende Art des Aufschreibens am besten Stephs Arbeitsweise wiedergibt. Dass wir Abschweifungen, Missverständnisse, Hintergrundgeräusche und unbeantwortete Fragen zuließen, statt einen hermetischen, einem Schema folgenden und übersichtlichen Text zu erarbeiten, war eine bewusst von uns getroffene Entscheidung. Manchmal stellte Ana die Fragen und manchmal auch Steph; letztlich ging es uns darum, unsere jeweiligen Positionen besser zu verstehen: wie wir uns Theorien und der Erzeugung von Wissen nähern, wie wir beides mit künstlerischer Arbeit verbinden und welche Bezugsrahmen wir vielleicht fallen lassen, auf welchen wir aufbauen sollten.

A.: Der Anfang des Videos, in dem nur deine Stimme zu hören, aber noch nichts zu sehen ist, war der Teil, den ich am häufigsten abgespielt habe. Der Klang deiner Stimme und das, worüber du sprichst, wie du die Umgebung um dich herum schilderst – all das wirkt – irgendwie so lebendig. Es erinnert mich ein bisschen an das «flüssige Leben», das du in einem Gespräch im Zusammenhang mit queerer Ökologie angesprochen hast – es verwischt die Grenzen, stellt eine Verbindung und eine offene Einladung zu deinem Kunstschaffen her. Wie wichtig ist es dir, in deiner Arbeit präsent zu sein? Die Stimme, die wacklige Kamera, einen Dialog zu führen? Willst du deine eigene Stimme einsetzen, macht dir das (in einem weiteren Sinne) Spaß? Oder ist das eher eine Entscheidung, um die Situiertheit zu unterstreichen und sichtbar zu machen?

S.: Genau das wollte ich versuchen: Objekten Leben einzuhauchen. Leben, wie wir es verstehen. Und ich benutzte meine eigene Stimme, weil ich als Person, die den Film macht, auf erfahrbare Weise präsent sein wollte, aber eigentlich will ich

Steph Joyce: Can you hear me now?

Ana Likar: Ah, I can't hear you.

S: You still can't hear me?

A: Wait, now ... just a second.

S: Can you hear me now? Hello? Hello?

A: Can you say something?

S: Hello?

A: Hello! I lost you a few times, but –

S: Ah, ok.

A: How is this not simpler? What is this?

The conversation did not develop in one go, and that was only partly a pragmatic decision. We agreed that this way of writing would show the most fidelity to the way Steph works. Embracing the detours and misunderstandings, background noises and unanswered questions, rather than forming an airtight text with a schematic overview—that was a choice we agreed upon. Sometimes Ana asks the questions, sometimes Steph does; ultimately, we are both looking to understand a little better what our positions are, how we approach theory and knowledge production, how we combine the two with artistic work, and which frameworks we should perhaps drop and which could be built upon.

mich gar nicht sprechen hören. Im Video ist nichts von mir zu sehen, außer meinen Händen in einer Szene, aber es ist nicht einmal klar, dass das meine Hände sind. Ich wollte deutlich machen, dass dieses Video kein rein beobachtender Dokumentarfilm ist, sondern dass da eine Person ist, die ihr persönliches Verständnis von etwas erzählen will. Deshalb habe ich mich auch entschieden, den Großteil des Films mit der Handkamera aufzunehmen. Das und die Tatsache, dass ich meistens nur mit einer* Freund*in oder ganz allein mit Kamera und Mikrophon unterwegs war, hatte auch einen praktischen Grund: Aufwendigere Filmaufbauten verschrecken nur die Krähen.

A.: Du beginnst das Video mit der Aussage, dass du zwei Tage lang mit niemandem gesprochen hättest – und dass diese Abnahme an Interaktion seit Beginn der Pandemie ziemlich normal geworden sei. Glaubst du, dass das Interesse an Verbindungen zwischen Mensch und Tier zumindest zum Teil darauf zurückzuführen ist, dass die Menschen voneinander isoliert sind?

S.: Ich bin nicht sicher. Ich denke, dass diese langen Zeiten des Alleinseins mir Raum gaben wahrzunehmen, was um mich herum passierte. Aber ich verbrachte auch ziemlich viel Zeit im Internet und stieß zufällig auf ein Video, in dem eine Krähe zu sehen war, die auf einem Stück Plastik ein verschneites Dach herunterrutschte. Die Leute, die das gefilmt hatten, sprachen Russisch, was ich nicht kann. Deshalb habe ich nicht verstanden, was sie sagten, bis ich später einen Freund darum bat, es mir zu übersetzen. Aber auch ohne die Sprache zu verstehen wusste ich, dass es sie begeisterte, eine Krähe zu sehen, die auf ihrem selbstgemachten Schlitten rodelte. Und ich war auch ganz begeistert.

A: The beginning of the video, where it's just your voice without an image, was the part that I replayed the most. The sound of your voice as well as what you're talking about, the way you describe your surroundings, it all seems so—well, alive. It reminded me a bit of the "liquid life" that you mention in the context of queer ecology—it blurs the boundaries, it interrelates and it works as an open invitation into your artwork. How important is it for you to show your presence in your work? The voice, the shaky camera, being in dialogue? Do you want to, do you enjoy using your voice (in a broader sense)? Or does it come more as a decision—to punctuate the situatedness, making it visible?

S: That's what I was trying to do. I was trying to give life to objects. Life in the way that we understand it. And I used my voice because I wanted to be present as the maker in some sort of tangible way, but I don't really want to hear myself talk. The viewer doesn't ever see my body, except for a scene with my hands, but it's not obvious that they're my hands. I wanted it to be clear that this was not a video claiming to be a fly-on-the-wall documentary, but rather that there was someone telling their personal understanding of something. Which is also why I chose to go hand-held for most of the filming. That and because most of the time it was just me and a friend or just me with a camera and microphone and it was practical: big set-ups just scare the crows.

A: Yet you start your video by saying that you haven't talked to anyone for two days—and this decreased number of interactions has become quite common since the pandemic. Do you think that the interest in human-animal connections at least partially stems from being isolated from other humans?

A.: Du hast auch mal gesagt, dass du viel über Ethik nachdenkst. Findest du es in dieser Hinsicht anders oder leichter, mit Krähen zu arbeiten als mit Menschen?

S.: Ich bemühe mich immer, Arbeiten zu machen, die eine Ethik der Fürsorge ausdrücken, eine artenübergreifende Fürsorgeethik, was wahrscheinlich eine sich gerade entwickelnde Praxis ist. Etwas, das sich auf ein artenübergreifendes Gedeihen hinbewegt – ein Konzept von Donna Haraway und Thom von Dooren² –, indem wir auch Beziehungen in Betracht ziehen, die über jene zu anderen Menschen hinausgehen. Und ich frage mich oft: Wie können wir zusammen gedeihen? Wie sieht das aus, und wie fühlt sich das an? Wie können wir Fürsorge ausüben?

S.: Ich denke immer noch über das Arbeiten mit Menschen nach. Bei meinen Recherchen arbeite ich mit Menschen, treffe Menschen und spreche mit ihnen. Außerdem arbeite ich auch mittelbarer mit Menschen, indem ich mich mit ihrem Material beschäftige: theoretischen und wissenschaftlichen Schriften oder Videomaterial auf Youtube. Und dann bei der tatsächlichen Arbeit: Beim Drehen, Schneiden, dem Sound, der Installation und einfach nur beim Denken hat mich immer mein Freundeskreis enorm unterstützt. Und wenn ich dann die Arbeit präsentiere, will ich die Leute ansprechen. Ich hoffe, die Betrachter*innen zu ermutigen, miteinander in Beziehung zu treten, als Gruppe in einem physischen Raum, über ihre Beziehungen in diesem Moment und auch darüber hinaus zu Menschen und Nicht-Menschen nachzudenken. Nachdem sie die Arbeit gesehen hatten, haben die Leute oft Geschichten von ihren Erfahrungen mit Krähen ausgetauscht, was mir wirklich gefallen hat.

S: I'm not sure. I suppose these long stretches of being alone gave me space to take notice of what was happening around me. But I was also spending quite a bit of time on the internet and I stumbled across a video of a crow using a piece of plastic to slide down a snowy rooftop. The people filming it were speaking Russian, which I don't speak, so I didn't understand what they were saying until I asked a friend to translate it for me later. But without understanding the language—I knew they were just very excited to be seeing a crow playing with their own DIY sled. And I was also very excited.

A: You also mentioned that you think about ethics a lot. In that regard, do you find working with crows different or easier than working with humans?

S: I'm always trying to make work that embodies an ethics of care, a multispecies ethics of care, which I guess is an evolving practice. Something that moves towards a multispecies flourishing— which is a concept from Donna Haraway and Thom van Dooren¹—by considering our more-than-human relations. And I'm often asking myself: How can we flourish together? How does that look or feel? How can we practice care?

S: I'm still thinking about working with people. During my research, I'm working with people, meeting people and talking to them. I'm also working with people in a more distant way by engaging with material: written theoretical or scientific texts and video material on YouTube. Then while actually making the work—friends helped enormously with filming, editing, sound, the installation, and just thinking.

A.: Das war auch mein erster Gedanke, nachdem ich das Video gesehen hatte: ob mir irgendwelche Geschichten von Krähen einfallen, die ich mit dir teilen könnte. Aber mir fiel nichts ein ...

S.: Oh, das macht nichts.

A.: Also mir fiel schon etwas ein, aber ich denke, es waren meistens Tauben, denen ich begegnet war. Die einzige Erinnerung an Krähen, die mir in den Sinn kam, war die, als ich mal nachts mit jemandem von einer Party nach Hause ging und wir uns vor dem Naturkundemuseum hinsetzten. Und plötzlich landete eine riesige Vogelschar auf den Bäumen um uns herum. Nach den mir in Erinnerung gebliebenen Geräuschen zu urteilen bin ich ziemlich sicher, dass es Krähen waren. Ich hatte nie zuvor so etwas gehört oder gesehen: Die Bäume waren völlig mit schwarzen Vögeln bedeckt, und diese waren so laut, dass sie mir Angst einjagten. Das ist die einzige Geschichte, die ich habe.

S.: Ja, sie können schon furchterregend sein, wenn sie zusammenkommen.

A.: Ja, aber nur abends oder nachts.

S.: Ja, sie versammeln sich abends an einem gemeinsamen Schlafplatz. Solange die Krähen heranwachsen, verbringen sie sogar die gesamte Zeit zusammen. Und genauso im Winter.

A.: Wie kommen sie mit Tauben zurecht? Weißt du etwas darüber?

S.: Ich weiß nicht viel darüber. Alles, was ich weiß, ist – nein, eigentlich weiß ich gar nichts darüber; das habe ich nie recherchiert. Die einzige Forschung, die ich angestellt habe – wenn man es denn Forschung nennen kann ... Ich habe tatsächlich viel über den Begriff «künstlerische Forschung» nachgedacht und darüber, ob ich diese überhaupt nutzen sollte.

And then when I present the work I engage with people. I hope to encourage the viewers to relate to each other, as a group in a physical space, to think about their relation to humans and non-humans in that moment and outside of it. People have often shared stories about their experiences with crows after they see the work, which I really like.

A: That was also my initial impulse after watching the video, to think about whether I have any crow stories to share with you. And I don't really ...

S: Oh, well, that's ok.

A: I mean, I do, but I think it's mostly pigeons that I encounter. The only crow memory that came to mind was this one time at night when I was returning home from a party with someone and sat down in front of the Natural History Museum. And then suddenly, a huge flock of birds landed on the trees around us. Based on the sound I remember, I'm pretty sure they were crows. I'd never heard or seen anything like that: the trees were covered in black birds and they were so loud they scared me. That's the only story I have.

S: Yeah, they can be kind of scary when they're all together.

A: Yeah, but only at night.

S: Yeah, they come together in the evening and roost all together. Unless they're adolescents, then they hang out together all the time. Or if it's winter.

A: How do they coexist with pigeons? Do you know anything about that?

S: I don't know that much about that. All I know is—no, I don't know anything about that, I've never researched that. The only research I did—if you can call it

A.: Das ist etwas, das ich dich fragen wollte: Was verstehst du unter Forschung?

S.: Ich bin nicht sicher. Da kreisen meine Gedanken noch.

A.: Was sind für dich die wichtigen Aspekte jener Seiten der Erkenntnistheorie, die sich mehr auf das Nicht-Wissen konzentrieren (die Betrachtungsweise, Nicht-Wissen zu würdigen)?

S.: Hm, das ist wirklich eine gute Frage. Ich weiß nicht, ob ich die gut beantworten kann. Aber während ich an Krähen dachte oder mit Krähen dachte, dachte ich auch an das, was Donna Haraway «situiertes Wissen» nennt. Allgemein gilt Objektivität als Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnis und Methode. In einer Art Reaktion darauf schreibt Haraway: «Die Moral ist einfach: Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick. [...] In der westlichen Kultur ist jede Erzählung über Objektivität eine Allegorie auf die Ideologien sowohl der Beziehungen dessen, was wir Körper und Geist nennen, als auch des Verhältnisses von Distanz und Verantwortlichkeit [...]. Feministische Objektivität handelt von begrenzter Verortung und situiertem Wissen und nicht von Transzendenz und der Spaltung in Subjekt und Objekt. Vielleicht gelingt es uns so, eine Verantwortlichkeit dafür zu entwickeln, zu welchem Zweck wir zu sehen lernen.»³ Und bei all dem gibt es so viele Möglichkeiten zu wissen – und nicht zu wissen. Ich neige zudem allgemein eher dazu zuzugeben, etwas nicht zu wissen und mein eigenes Verständnis von der Welt, in der ich mich befinde, anzuzweifeln. Und ich glaube, dass ich auch will, dass das okay ist.

A.: Du hast außerdem mal eine nicht-lineare Erzählweise als dein Werkzeug zur Wissenserzeugung erwähnt. Betrachtetest du das vielleicht als den Punkt, an dem

research ... I've actually been thinking a lot about the term "artistic research" and whether I should be using it at all.

A: That's something I wanted to ask too: what do you understand under research?

S: I'm not sure. I'm still navigating that.

A: Where do you see the important aspects of epistemology that focus so much on not knowing (the ethics of honoring unknowability)?

S: Mmm, this is a really good question. I don't know if I'll answer it very well. But while I was thinking of or thinking with crows, I was also thinking of what Donna Haraway calls situated knowledges.

The foundation of scientific knowledge and method is broadly understood to be objectivity. Sort of in response to this, Haraway writes, "The moral is simple: only partial perspectives promise objective vision. All western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see."² And with all of this, there are so many ways to know—and to not-know. I'm also just generally more inclined to admit to not knowing something and doubting my own understanding of the world in which I find myself. And I guess I also want this to be ok.

dein Interesse an Theorie und der Zustand des Nicht-Wissens zusammentreffen? Oder, um die Frage zu erweitern: Wo findest oder schaffst du eine gemeinsame Grundlage von forschungsbasierter Praxis und einem «Ort des Nicht-Wissens», der noch Paradoxe und Mehrdeutigkeiten zulässt?

S.: Für mich ist die nicht-lineare Erzählweise, vor allem die irgendwie autobiografische, einfach nur eine nette Art des Teilens und Austauschens. Ich interessiere mich wirklich für autotheoretisches Arbeiten. Aber zurück zu deiner Frage über forschungsbasierte Praxis und Nicht-Wissen. Ich denke, dieses Nicht-Wissen gehört zu meiner praktischen Arbeit. Diese Fragen durchzuarbeiten und meine Aufmerksamkeit vielleicht nicht auf das eine Ergebnis oder die eine Antwort zu richten.

A.: Eine Sache, die mich interessiert, ist, warum und wie du eigentlich mit Theorie arbeitest. Ist sie etwas, das du aus Neugier liest und dann erkennst, dass sie auf die materielle Welt zutrifft? Oder ist sie etwas, das du nachträglich anwendest, um deine Arbeit zu legitimieren? Ich frage mich oft, ob ich nicht unangemessen oberflächlich an Theorie herangehe, aber ich greife trotzdem auf sie zurück, da sie die Kunstwerke auf eine solidere Basis zu stellen scheint. Wie siehst du das?

S.: Ich glaube, ich habe ein ziemlich ähnliches Gefühl. Und ich weiß, dass wir da nicht die Einzigen sind, denn ich habe auch mit anderen, die sich als forschungsbasierte Künstler*innen begreifen, darüber gesprochen. Ich denke, es ist ein bisschen von allem, was du ansprichst. Ich befasse mich aus Neugier mit Theorie, aber mich interessiert auch, wie Theoretiker*innen, die von einer Institution anerkannt werden, Dinge verstehen und über sie schreiben.

A.: Hast du schon einmal darüber nachgedacht, dich ausschließlich dem Schreiben zuzuwenden und keine Kunstwerke mehr zu schaffen?

A: You also mention non-linear storytelling as your tool for knowledge production. Would you perhaps consider this a meeting point between your curiosity for theory and the position of not knowing? Or, to open up the question, where do you find or create common ground between research-based practice and “a place of not knowing” that still allows for paradoxes and ambiguity?

S: I think non-linear storytelling, especially storytelling which is somewhat autobiographical, is just such a nice way to share and exchange. I'm really interested in autotheory. But back to your questions about research-based practice and not-knowing. I think this not-knowing is a part of my practice. Working through these questions and maybe not centering my focus on the one result or outcome or answer.

A: One of the things I was curious about is why and how you actually work with theory. Is it something you read out of curiosity and then you see that it applies to the material world? Or is it something you use subsequently to legitimise your work? I often ask myself if my approach to theory is too superficial to be justified, yet I still resort to it because it seems to offer more solid ground for the artworks. What's your viewpoint on that?

S: I think I often have quite a similar feeling. And I know that we're not alone, because I've also had this conversation with other artists who consider themselves research-based artists. I think it's a bit of all of those things you mentioned. I'm turning to theory out of curiosity, but I'm also interested in how these theorists, who have been approved by some sort of institution, understand and write about things.

S.: Ich benutze das Schreiben als einen Weg zu verstehen, was vor sich geht oder was ich tue – als Person und als Künstler*in. Ich glaube nicht, dass ich dies als meine einzige Tätigkeit wollen würde. Vielleicht – vielleicht, wenn ich ausschließlich Gedichte schreiben würde – das scheint eine lohnenswerte Beschäftigung zu sein.

A.: Gibt es vielleicht Seiten deiner eigenen Subjektivität, die dir durch diese Intra-Aktionen/Interaktionen bewusster geworden sind?

S.: Ah, du meinst Intra-Aktionen im Sinne von Karen Barad.⁴ Das verleiht diesem Zwischending irgendwie eine Funktion – so verstehe ich das zumindest. Ja, mir wurden meine eigenen Subjektivitäten oder meine Situiertheit bewusster. Ich denke, um etwas oder jemanden verstehen zu wollen, muss man wirklich verstehen, wie man etwas oder jemanden betrachtet und wovon man ausgeht. Und indem ich Prosa in einer Art Ich-Erzählung schrieb, habe ich versucht, das so zu tun, dass ich es mit anderen teilen konnte. Auch durch das Video, das ich nicht allein, sondern mit Freund*innen gemacht habe, lernte ich etwas über meine Einstellungen, angelernten Überzeugungen und Gefühle.

A.: Hm, sollten wir? – Es ist jetzt drei Uhr, und ich denke, wir haben einen guten Ausgangspunkt – vielleicht sollten wir an dieser Stelle fürs Erste aufhören.

S.: Ja, wir sollten hier Schluss machen, denke ich.

A.: Bis bald!

S.: Tschüss, pass auf dich auf!

«They walk away. Crow calls twice. I stop pretending to read and look up.»⁵

A: Do you ever think of going completely into writing and not producing artworks?

S: I use writing as a way to understand what's happening or what I'm doing—as a person and as an artist. I don't think I would want it to be the only thing I do. Maybe—maybe if I just wrote poetry—that seems like a worthwhile thing to do.

A: Are there perhaps aspects of your own subjectivity that you became more aware of through these intra-actions/interactions?

S: Right, intra-actions comes from Karen Barad.³ It kind of gives agency to this in-between—that's the way I understand it. Yes, I did become more aware of my own subjectivities or situatedness. I think to try to understand something or someone, you really have to understand how you're looking and where you're coming from. And by writing some sort of first person prose I tried to do that in a way that I could share it. Also by making that video—with friends, I didn't do this project alone—I was learning about my own positions, learned beliefs and feelings.

A: *Hm, should we?—it's three o'clock now and I think we have a good starting point—maybe we should end here for now.*

S: *Yeah, we should end, I think.*

A: *Talk soon!*

S: *Bye, take care!*

"They walk away. Crow calls twice. I stop pretending to read and look up."

1 «Ich habe seit zwei Tagen mit niemandem gesprochen. Das passiert öfter seit dem Beginn der Pandemie. Die fremde Person neben mir trinkt einen Schluck Cola. Sie hält nicht genug Abstand. Ich halte ein Buch so in meinen Händen, als ob ich es lesen würde.»

2 Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, übersetzt von Helga Kelle, Frankfurt am Main/New York 1995; Thom van Dooren, *The Wake of Crows. Living and Dying in Shared Worlds*, New York 2019.

3 Donna Haraway, «Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive», in: Haraway 1995 (wie Anm. 2), S. 73–97, hier S. 82.

4 Karen Barad, «Die queere Performativität der Natur», in: dies., *Verschränkungen*, übersetzt von Jennifer Sophia Theodor, Berlin 2015, S. 115–172.

5 «Sie gehen weg. Eine Krähe krächzt zweimal. Ich höre auf so zu tun, als ob ich lese, und blicke nach oben.»

1 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991; Thom van Dooren, *The Wake of Crows: Living and Dying in Shared Worlds*, New York: Columbia University Press, 2019.

2 Donna Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, 14(3) (Autumn 1988), pp. 575–599.

3 Karen Barad, *Nature's Queer Performativity in Kvinder, Køn og Forskning*, Nos. 1–2 (2012), pp. 25–52.

Ana Likar ist eine intermediale Künstlerin, die in Ljubljana und Wien lebt / *is an intermedia artist based in Ljubljana and Vienna.*

Clara Alisch

Clara Alisch (* 1986 in Münster) lebt und arbeitet in Bremen und Hamburg. Sie schloss ihr Studium der zeitbezogenen Medien 2021 an der Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Matt Mullican und Michaela Melián mit dem Master of Fine Arts ab. 2018 studierte sie zudem ein Semester an der Beaux-Arts de Paris im Rahmen des Stipendienprogramms Art School Alliance. Alisch arbeitet und forscht dort, wo künstlerische, politische und wissenschaftliche Diskurse über (Un-)Sichtbarkeitsverhältnisse, feministische Raumpraxis und kollektive Handlungsstrategien zusammentreffen. Sie befasst sich vor allem mit dem Thema unbezahlter und somit unsichtbarer Reproduktionsarbeit und geht dem utopischen sowie spekulativen Potenzial für diesbezüglich alternative (sozio-)kulturelle Narrationen nach. Ihre künstlerische Arbeit umfasst immersive multimediale Videoinstallationen, Performances und Artefakte, mit denen sie diese Themen sichtbar machen will.

Clara Alisch (1986 in Münster, Germany) lives and works in Bremen and Hamburg. She graduated in 2021 as Master of Fine Arts from the University of Fine Arts Hamburg in the field of time-based media, where she was supervised by Matt Mullican and Michaela Melián. In 2018 she spent a semester studying at Beaux-Arts de Paris as part of the Art School Alliance scholarship programme. Alisch's work and research focus on intersections of artistic, political, and academic discourses on (in) visibility relations, feminist spatial practices, and collective*

action strategies. She looks primarily at unpaid and therefore invisible reproductive work, in this context exploring utopian and speculative potentials for alternative (socio-)cultural narratives. Her artistic practice includes immersive multimedia video installations, performances and artifacts that strive to make these issues visible.

Lisa Hoffmann

Lisa Hoffmann (* 1991 in Schlema, Erzgebirge) arbeitet auf den Gebieten von bildender Kunst, Film, Performance und Research. Sie wuchs in Dresden auf, wo sie schon früh in die DIY-Musikszene und zu politischem Bewusstsein fand. In ihrer Arbeit untersucht sie Zwischenzustände, fiktive Alltäglichkeiten und fragmentierte Realitäten. Dabei stehen ökologische und emotionale Krisenzustände sowie die Dekonstruktion dominanter Narrative im Mittelpunkt. Hoffmann hat Masterstudiengänge an der Bauhaus-Universität Weimar (Nachhaltige Produktgestaltung, 2015) und der Universität der Künste Berlin (Kunst und Medien, 2021) absolviert. Sie ist regelmäßig an internationalen Ausstellungen, Screenings und Formen künstlerischer Zusammenarbeit beteiligt, etwa beim Kunstfest Weimar (2015), am Centre for Dying on Stage (2016), beim Villa Iris Visual Arts Workshop (2017), bei der Triennale der Fotografie in Hamburg (2018), der Biennale der Fotografie in Porto (2019), beim Kurzfilm Festival Hamburg (2021) oder dem Tampere Film Festival (2022). Hoffmann ist aktives Mitglied des Klima-Bildungs-Kollektivs Klasse Klima.

Lisa Hoffmann (1991 in Schlema, Germany) is a visual artist, filmmaker, performer and researcher. She grew up in Dresden, where early on she found her way into the DIY music scene and political awareness. Her work investigates transitional states, daily life fictions and fragmented realities, with a focus on ecological anxieties and the deconstruction of dominant narratives. A graduate from Bauhaus University Weimar (MFA Sustainable Product Design) and from the Berlin University of the Arts (MFA Art and Media), she is an active member of the climate education collective Klasse Klima. She participates regularly in various collaborations, screenings and exhibitions all over the world, notably the Kunstfest Weimar (2015), Centre for Dying on Stage (2016), the Villa Iris Visual Arts Workshop (2017), the Triennial of Photography Hamburg (2018), the Photography Biennial of Porto (2019), Hamburg Short Film Festival (2021 and Tampere Film Festival (2022).*

einbegreifen, auf Theorien des Affekts und der Zuwendung zu Perspektiven, die mehr als menschliches Leben einbeziehen, sowie auf kollektiven Praktiken. Seit 2022 gehört Joyce der Graduiertenschule für Bewegtbild an der Kunsthochschule in Kassel an. Ihr Diplom im Fach bildende Kunst hat sie mit Auszeichnung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig abgelegt.

Steph Joyce (1991 in the USA) is a transdisciplinary artist based in Leipzig, Germany. They have a research-based and, quite often, a social artistic practice, which tends towards situational gatherings and site-specific installations with performative, video, sculptural, and participatory elements. They're currently interested in thinking-with embodied research methods, theories of affect and of multispecies care, and collective practices. Since 2022, they're part of the Graduate School for Moving Image at the Kunsthochschule in Kassel and have completed their Diplom Bildende Kunst with honors (equiv. MFA) from the Academy of Fine Arts in Leipzig.*

Steph Joyce

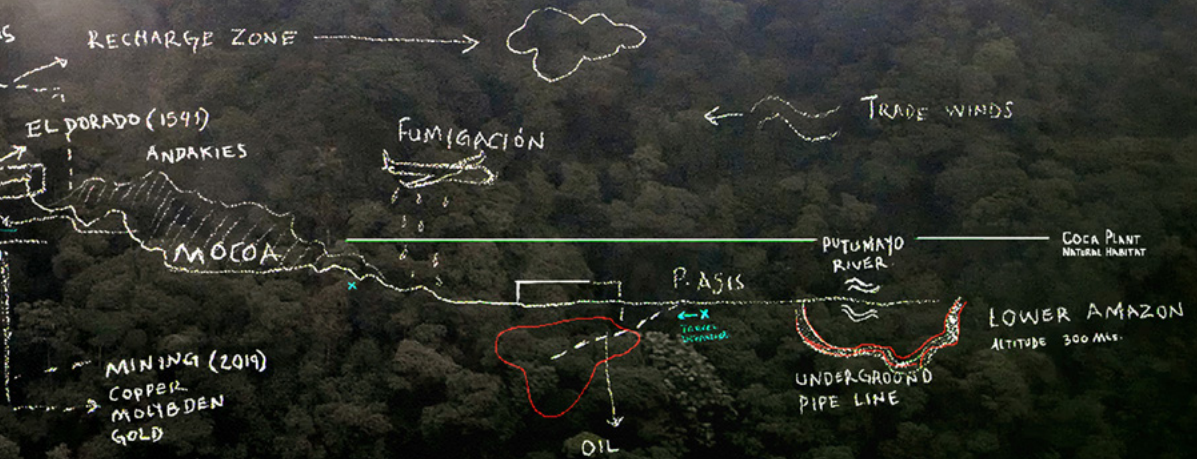
Steph Joyce (* 1991 in den USA) ist ein*e transdisziplinäre* Künstler*in, die* in Leipzig lebt. Die künstlerische, oft zugleich soziale Praxis von Joyce ist forschungsbasiert und umfasst situative Arbeiten sowie ortsspezifische Installationen, die Performatives, Video, Skulptur und Partizipation verknüpfen. Im derzeitigen Arbeitsprozess liegt das Interesse der* Künstler*in auf Forschungsmethoden, die den Körper als Produzenten von Wissen

Abbildungen zum Essay von /
Images for the essay by
Felipe Castelblanco





RIO ARRIBA [UPRIVER]















**A FIVE
STEP
PLAN TO
REVERSE
ENGINEER
YOUR
CREATIVE
PROCESS**

**

1

2

3

4

5

**IDEA
ARTWORK
ACTION**

DO NOT SEEK IDEAS. WORK BACKWARDS: ASK YOURSELF QUESTIONS AND IDEAS WILL FIND THEIR WAY TO YOU!

1. TEMPORALITY / DURATION

What should the "Shelf life" of the idea be?
To what temporal context does it relate?
Remember, nothing lives forever.

2. SITE / CONTEXT

Where does it live?
What spatial conditions are needed for it
to exist or become tangible?
In what context is it going operate?

3. AUDIENCE

For whom are you doing this?
How can others embrace or confront it?
Why should they care?

4. MATERIALITY

What material conditions does your idea need in order
to be shared with or grasped by others?
What materials lend it power, presence and potential?

5. AFTER LIFE

Where does it live after the show or event has ended?
Who cleans the mess or deals with its waste?
How can this idea / artwork / action die in the most
coherent, respectful or impactful way?



** By Felipe David Blanco
Artist, filmmaker and initiator of the Para Site School
www.parasiteschool.org / www.felipedavidblanco.com

Felipe Castelblanco

Seite / page 69

Felipe Castelblanco, **Ojo de Agua (Eye of Water)**, aus dem Film / from the film **Ayênan** von / by Felipe Castelblanco und / and Lydia Zimmermann, 2020

Seiten / pages 70/71

Felipe Castelblanco, **Altitudinal Diagram of the Andean-Amazon Foothills in Colombia over still image from the film "Rio Arriba [upriver]"**, 2020

Seite / page 72

Felipe Castelblanco, **La Variante. Unfinished Road connecting the High Andes with the Amazon in Putumayo, Colombia**, 2020, Fotografie / photograph

Seite / page 73

Felipe Castelblanco, **Offerings**, aus dem Film / from the film **Ayênan** von / by Felipe Castelblanco und / and Lydia Zimmermann, 2020

Seite / page 74

Felipe Castelblanco, **Cartographies of the Unseen**, 2018–2021, Forschungsprojekt / research project

Seite / page 75

Felipe Castelblanco, **Reenactment with Borderless TV Media Collective**, Köln / Cologne, 2016, Fotografie / photograph

Seite / page 76

Felipe Castelblanco, **Inside the Amazon**, Ansicht der 2-Kanal-Videoinstallation / view of the two-channel video installation **Rio Arriba [upriver]** im / at the Kunsthaus Baselland, Basel, 2021

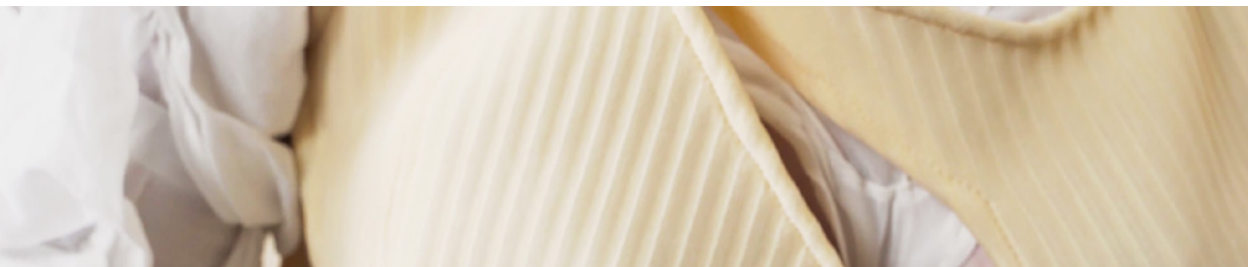
Seite / page 77

Felipe Castelblanco, **Nidos (Nests)**, gewoben von Kamëntsá, und Video des Ñambi Rimai Media Collective / by Kamëntsá weavers and video by Ñambi Rimai Media Collective, Ansicht der Ausstellung / view of the exhibition **Cartographies of the Unseen** von / by Felipe Castelblanco mit / with Lydia Zimmermann und dem / and Ñambi Rimai Media Collective, Ausstellungsraum / exhibition space Klingental, Basel, 2020

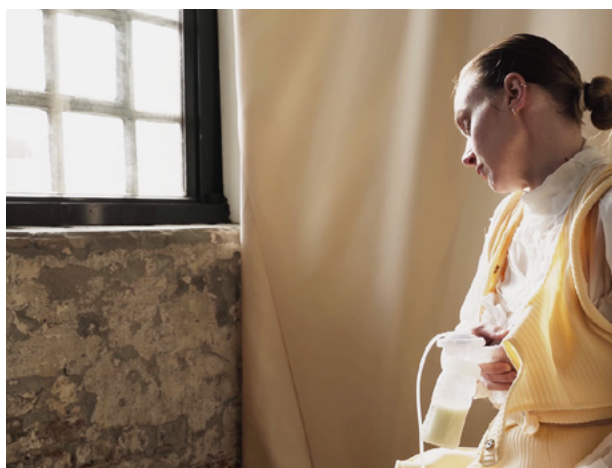
Seite / page 78

Felipe Castelblanco, **The Five-Step Method by Felipe Castelblanco (The ParaSite School)**, 2020

Clara Allisch

















Clara Alisch

Seiten / pages 81–88

Clara Alisch, **Lactoland**, 2021, Stills aus dem Video, 10:02 Min., Farbe, Ton / *stills from the video, 10'2" min, colour, sound*

Seiten / pages 90/91

Clara Alisch, **Lactoland**, 2021, Ansichten der multimedialen Videoinstallation im / *views of the multimedia video installation at Mikropol, Hamburg, 2021, Fotos / photos: Janis Fisch*

Seite / page 92

Oben / top: Claire Joines/Romper, **7 Breast Pumping Hacks So You Can Effectively Multitask**, 2016, <https://www.romper.com/p/7-breast-pumping-hacks-so-you-can-effectively-multitask-23661>

Mitte / centre: Ashleyd_blankenship, **#thetash is coming along :) 860 oz and running out of room [...]**, 2017, #pumpingmom im Instagram-Feed / #pumpingmom on the Instagram feed <https://www.instagram.com/p/BVTH0qVF8Mg/>

Unten / bottom: pump_momma_pump, **Have YOU ever pumped in a bathroom?**, 2021, #pumpingmom im Instagram-Feed / #pumpingmom on the Instagram feed <https://www.instagram.com/p/CLxGLoRg9yG/>

Seite / page 93

Oben links / top left: Johann Schwaiger, **Brunnen mit doppelgestaltiger Jungfrau Maria, gekleidet als Göttin Diana / Fountain with double-figured Virgin Mary dressed as goddess Diana**, 1693, Großgmain/Salzburg

Oben rechts / top right: Dorothea Tanning, **Spannung / Voltage**, 1942, Öl auf Leinwand / *oil on canvas*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Schenkung Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch an das Land Berlin 2010, © The Estate of Dorothea Tanning, VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Unten links / bottom left: Medela, **Für Mütter, die mehr Milch in der Hälfte der Zeit brauchen / For mothers who need more milk in half the time**, 2019, Swing Maxi Flex™, elektrische 2-Phasen-Milchpumpe für beidseitiges Abpumpen / *electric 2-phase breast pump for expressing both sides*, <https://www.medela.de/stillen/produkte/milchpumpen/swing-maxi-flex>

Unten rechts / bottom right: **Die Natur als gerechte Mutter / Nature as equitable mother**, 1790, Musée Carnavalet, Paris, aus / from: Marita Metz-Becker, «Die ›Mammalia Linnés‹ oder Das Geheimnis der weiblichen Brust», in: Rolf Wilhelm Brednich, *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*, Münster u. a.: Waxmann, 2001, S. 259–268, hier S. 264

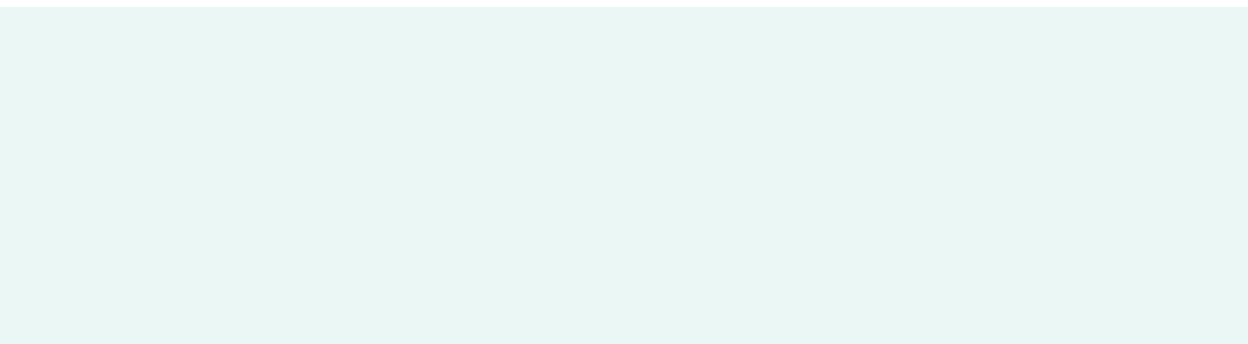


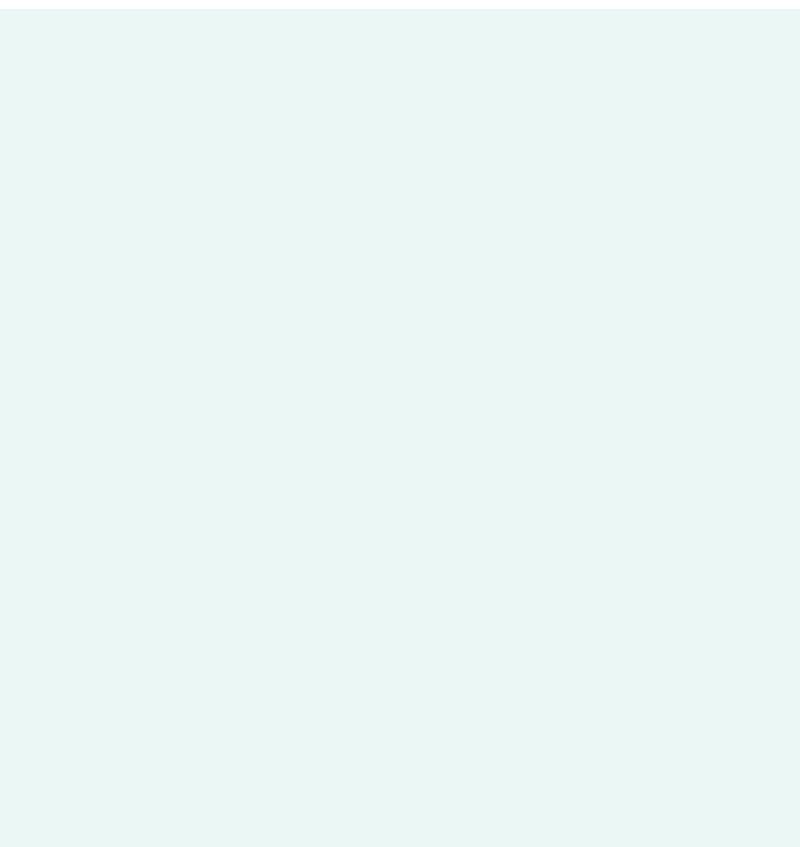
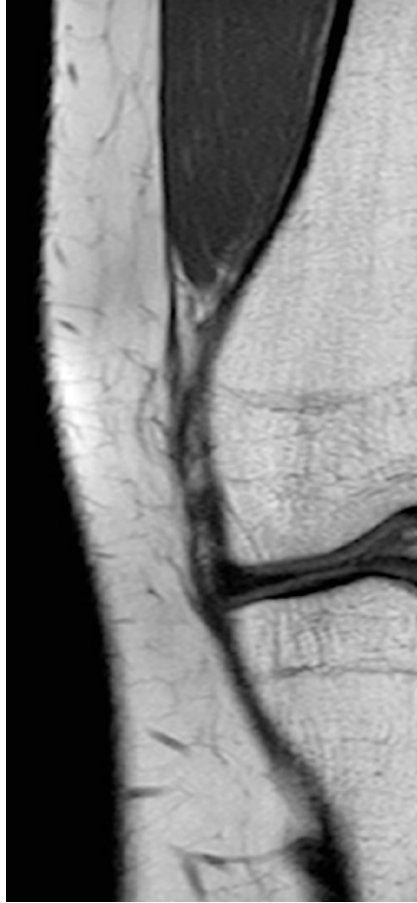


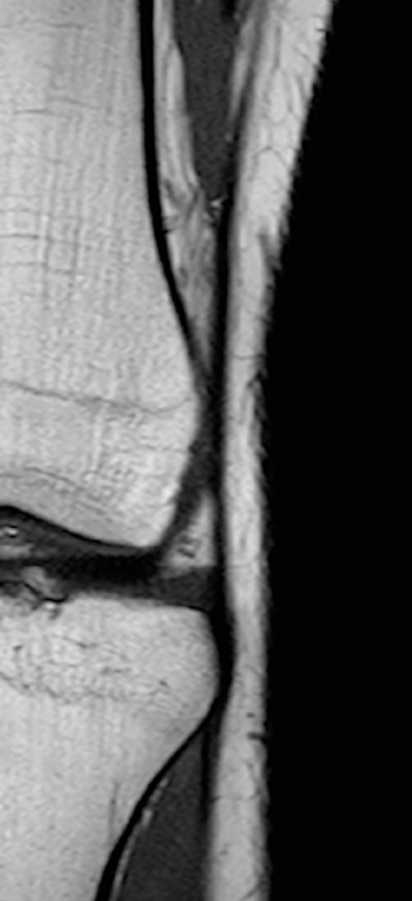




Lisa Hoffmann





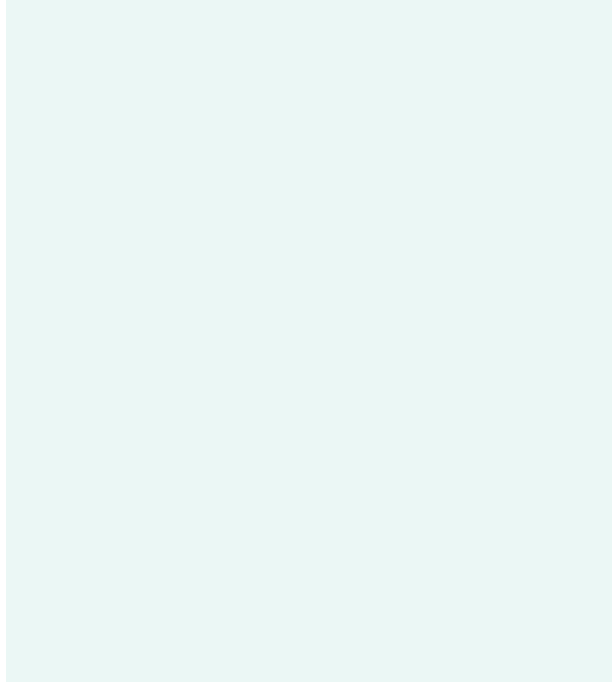


I just killed a moth and another insect whose name
I don't know.

as if we were all unrelated.

misfits.

pressed in form
by formulas and molecular manipulation



is it toxic?

ein brütendes Gefühl.

I am a patient

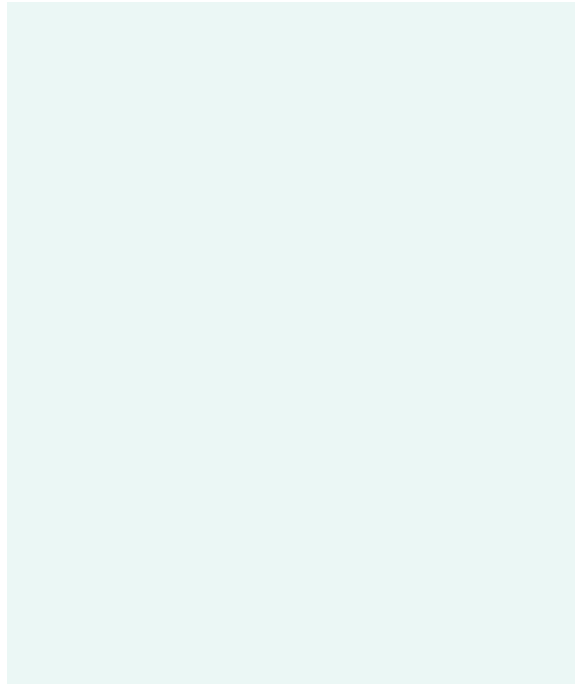


When was the last time this occurred?
How often? How frequently?

Ants

under my skin

Butterflies

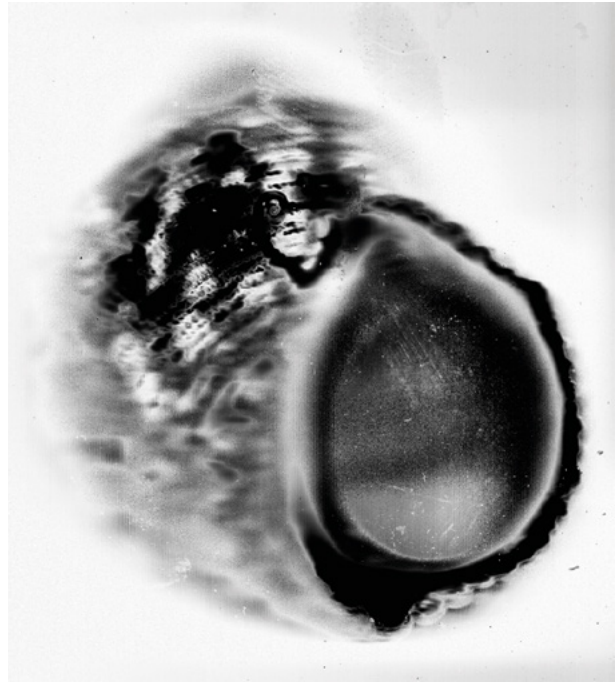
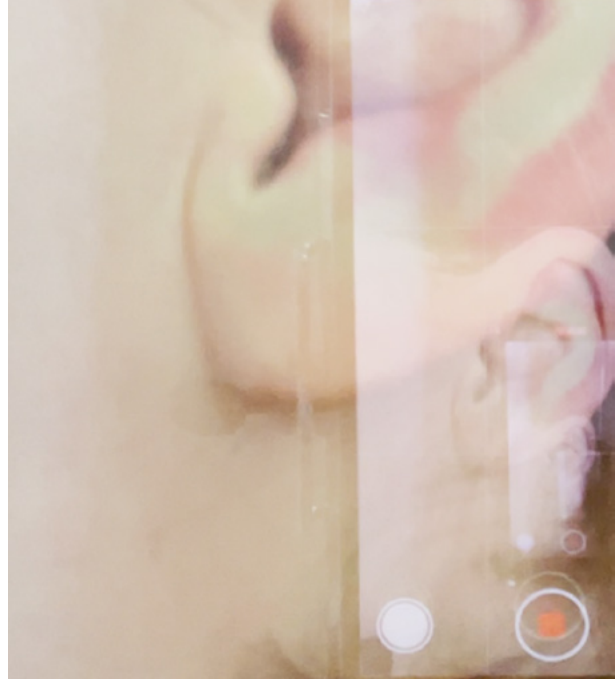


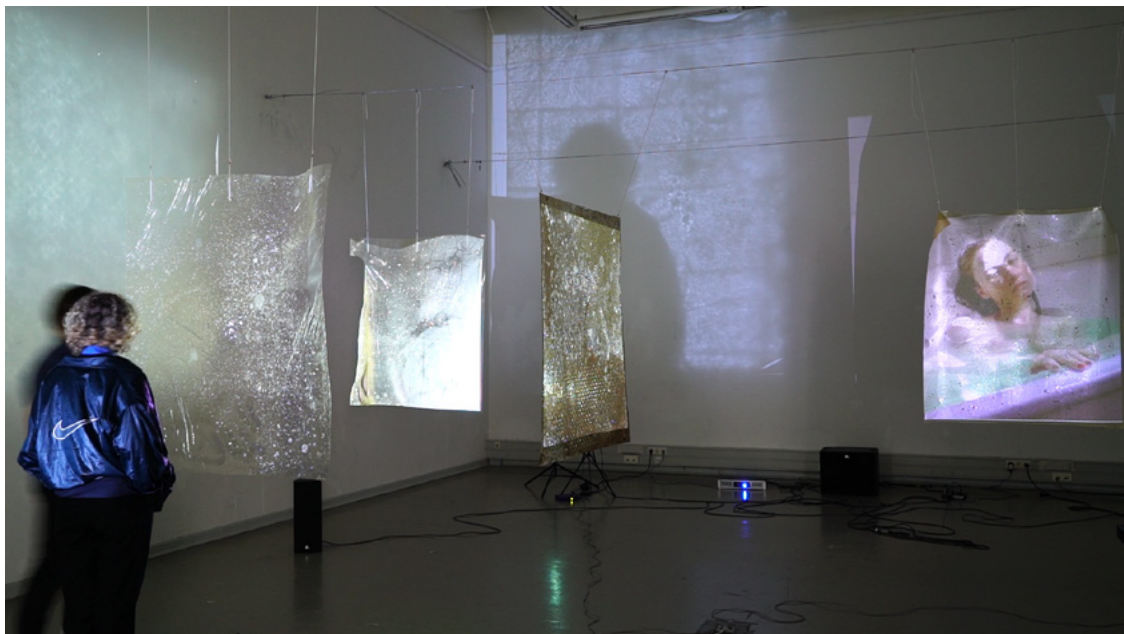
Do you dream in colour?

A privilege.

How many fingers do I count?

I've been thinking of my heart every day
as if something heavy was sitting on my chest
Meine Knie sind weich
break a leg!











Lisa Hoffmann

Seiten / pages 95–100

Lisa Hoffmann, **Screeentesting: (ghosts are made of bedsheets)**, 2021, Stills aus dem 4-Kanal-Video, 32:38 Min. (Loop), ohne Ton / *stills from the 4-channel video, 32'38" min (loop), without sound*

Seiten / pages 101–104

Lisa Hoffmann, **Screeentesting: (ghosts are made of bedsheets)**, 2021, Ansichten und Detail der 4-Kanal-Videoprojektion auf gelatinebasierten Bioscreens / *views and detail from the 4-channel video projection on gelatine-based bioscreens in der Universität der Künste Berlin / at the University of the Arts Berlin, 2021*

Seiten / pages 106/107

Lisa Hoffmann, **Prozessbilder: Experimente mit gelatinebasiertem Bioplastik – kochen, gießen, trocknen, formen / Process images: experiments with gelatine-based bioplastics – cooking, casting, drying, shaping**, 2021

Foto auf Seite 107 o.r. / *photo on p. 107 top right:*
Sarah Schwesig



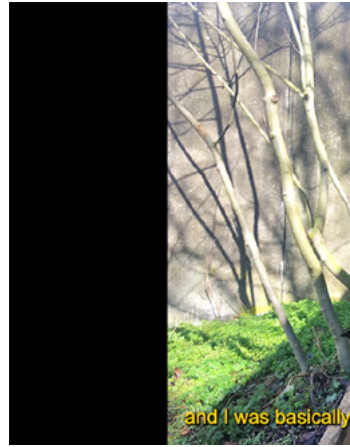


Steph Joyce

All those tiny stones were taken from someplace nearby and moved here.

Crow calls twice.

Once their mouth is full, they open their wings and push off.



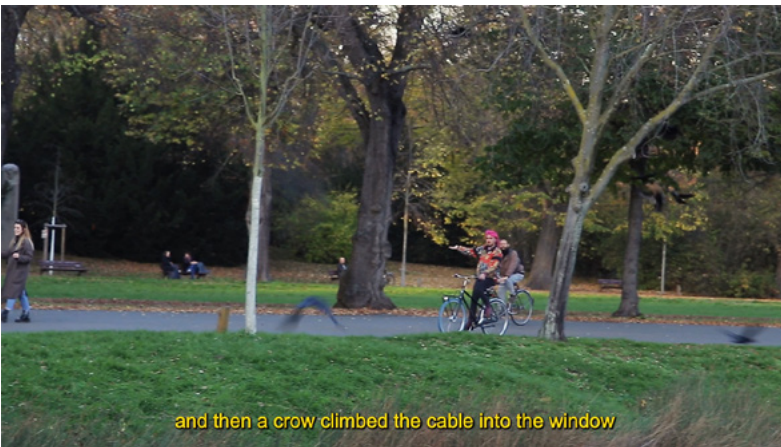
and I was basically



But the nicest dream was the one where



At some point, I heard that



and then a crow climbed the cable into the window



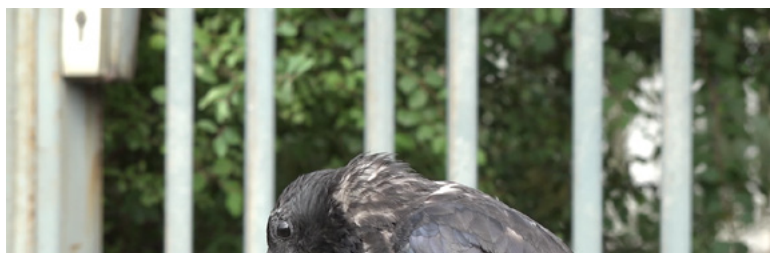
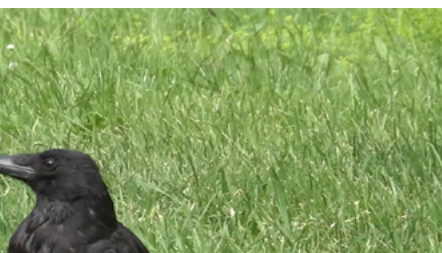
really hard to breath



all the time looking out for him.



if you toss them a nut, they'll take them.





They never promised,
but I always expected them to be my kind of good.





I find, the more I'm



how they live and, uh, where they gather and stuff like that







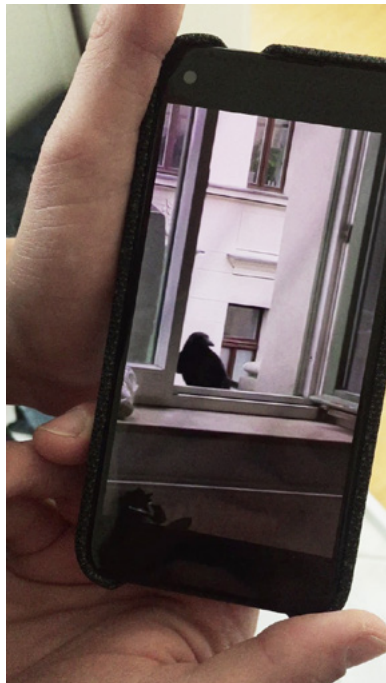








maybe it sounds a bit silly, objectively speaking.



Steph Joyce

Seiten / pages 109–113

Steph Joyce, **Crow Calls Twice**, 2021, Stills aus dem Video, Loop, ca. 19 Min., Farbe, Ton / *stills from the video, loop, c. 19 min, colour, sound*

Seiten / pages 114–119

Steph Joyce, **Crow Calls Twice**, 2021, Ansichten der Videoinstallation im / *views of the video installation in* Catwings, Leipzig, 2021

Seite / page 120

Steph Joyce, Forschungsaufnahmen für das Video / *research images for the video* **Crow Calls Twice**, 2021

Publikation / Publication

Für die / *For the* Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, herausgegeben von / *edited by* Melanie Franke

Redaktion / *Managing editor*: Melanie Franke
Lektorat / *Editing*: Almut Otto, Nancy Chapple
(Englisch / *English*)

Übersetzungen ins Englische / *English translations*: Nancy Chapple

Übersetzungen ins Deutsche / *German translations*: Ina Goertz (Texte von / *texts by* Felipe Castelblanco, Vanina Saracino, Steph Joyce/ Ana Likar)

Gestaltung / *Design*: cmk, Büro für Gestaltung, Berlin

Druckerei / *Printing*: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Präsentation / Presentation

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin

28.9.2022–3.10.2022

Kuratorin / *Curator*: Melanie Franke

Kommunikation / *Communication*: Mechtild Kronenberg, Fiona Geuß (SMB), Katrin Dietl (50hertz)

Szenografie / *Scenography*: Louise Nguyen, raumlabor, Berlin

Medientechnik / *Audio-visual equipment*: Eidotech, Berlin

Technik / *Technical support*: Stefan Götsche, Gerd Kaiser, Garry Rogge

© 2022 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Künstler*innen, Autor*innen, Übersetzer*innen, Fotograf*innen und Gestalterin / *artists, authors, translators, photographers and graphic designer*

© 2022 für weitere abgebildete Werke / *for other reproduced works*: vgl. den Bildnachweis auf S. 89 / *see photo credits, p. 89*

ISBN: 978-3-88609-876-7

Printed in Germany, 2022

www.smb.museum

www.rundgang50hertz.de

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar. / *The German National Library lists this publication in the German National Bibliography. Detailed bibliographic data is available at: <http://dnb.dnb.de>.*

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. / *All rights reserved, in particular the rights of reproduction, transmission and translation. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.*

Umschlag / *cover*: Felipe Castelblanco, **Nowhere Islands III**, aus der Serie / *from the series Driftless*, 2019, Fotografie / *photograph*, courtesy of the artist and Wildpalms Gallery, Düsseldorf

Partner / Partners



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin



Kooperationspartner / Cooperation Partners



Universität der Künste Berlin

HFBK

Hochschule für bildende
Künste Hamburg

weißensee

kunsthochschule berlin

HGB

Hochschule für Grafik
und Buchkunst
Academy of Fine Arts Leipzig

