

H O W T O S U R V I V E

Kunst als Überlebensstrategie

H O W T O S U R V I V E

Kunst als Überlebensstrategie

SPRENGEL MUSEUM HANNOVER

Inhalt

Carina Plath

How to Survive - Kunst als Überlebensstrategie 3

Fiona McGovern

Die Krise ins Werk integrieren.

(Brust-)Krebs als Gegenstand der Bildenden Kunst . . 25

Nataša Petrešin-Bachelez

Ein Versuch, allem mit Wertschätzung zu begegnen 41

Gustav Metzger 50

Alina Szapocznikow 54

Shūsaku Arakawa, Madeline Gins 58

Mike Kelley 62

Valérie Favre 64

An-My Lê 66

Tracey Emin 68

Jean-Pascal Flavien 70

Kōki Tanaka 72

Martina Kresta 74

David Horvitz 76

Berenice Olmedo 78

Elizabeth Jaeger 82

How to Survive: Talks 85

Biografien 86

Werkliste 92

Dank 99

Impressum 102

How to Survive - Kunst als Überlebensstrategie

Carina Plath

"Ein Schriftsteller, ja jeder Mensch, sollte das, was ihm zustößt, als Instrument ansehen; alle Dinge sind ihm zu einem Zweck gegeben worden, und im Fall eines Künstlers muß dies noch weit stärker so sein. Alles was ihm wiederfährt, einschließlich der Demütigungen, Beschämungen, Mißgeschicke, all dies ist ihm als Tonerde, als Rohstoff für seine Kunst gegeben; er hat es zu nutzen. Deshalb habe ich in einem Gedicht von der uralten Nahrung der Helden gesprochen: Erniedrigung, Unglück, Zwietracht. diese Dinge wurden uns gegeben, damit wir sie verwandeln, damit wir aus den erbärmlichen Gegebenheiten unseres Lebens etwas machen, das ewig ist oder ewig zu sein sucht. Wenn der Blinde so denkt, dann ist er erlöst. Blindheit ist eine Gabe. (...) Daß sie ein weiteres Instrument unter vielen sein muß, unter vielen seltsamen Instrumenten, die das Schicksal oder der Zufall uns bescheren."

Jorge Luis Borges, Blindheit. In: Sieben Nächte. (1977)¹

I. Krise

Wir waren schon in der Krise. Wir waren schon in der Krise, als Gustav Metzger (1926-2017) im Jahr 1959 sein Manifest der Autodestruktiven Kunst verfasste, in dem er die zeitgenössische Kunst aufrief, auf die Zerstörung unserer Umwelt zu antworten. Wir waren schon in der Krise, als Shūsaku Arakawa (1936-2010) und Madeline Gins (1941-2014) den Tod zur Unmöglichkeit erklärten und ihre Reversible Destiny Foundation auf die Umkehrung unserer linearen Vorstellung von Lebenszeit ausrichteten. Wir waren schon in der Krise, als Alina Szapocznikow (1926-1973) ihre T u m e u r s p e r s o n n i f i é e s, ihre in Skulpturen veräußerten Karzinome an Freund*innen verschenkte und so ihre Krebserkrankung publik machte. Wir waren schon in der Krise, als Metzger 2007 in Münster seine Flugblätter R e d u c e A r t F l i g h t s (S. 53) verteilen ließ. Wir waren schon in der Krise, als mir 2017 nach der erneuten Beschäftigung mit Metzgers Werk die Idee zu einer Ausstellung über Krisen und ihre Bewältigung durch die Kunst kam. Wir waren schon in der Krise, als Greta Thunberg ihr berühmtes "How dare you?" im September 2019 an den UN-Klimagipfel in New York richtete.² Wir waren schon in der Krise, als die Finanzierung des für diesen Herbst terminierten Projekts noch bis zum Frühling 2020 ungesichert war. Wir waren schon in der Krise, als gleichzeitig deutlich wurde, dass Kunsttransporte aus den USA und Japan logistisch und finanziell nicht möglich sein würden und



dass eingeladene Künstler*innen und Vortragende nicht einfliegen werden könnten. Wir sind in der Krise, als ich diesen Text im Oktober schreibe und nicht weiß, ob wir angesichts steigender Corona-Infektionszahlen global und in Deutschland das Projekt öffentlich oder hinter verschlossenen Türen am 13. November 2020 eröffnen können.

Wir sind weiterhin in einer großen gesellschaftlichen und globalen Krise, die die Umwelt genauso betrifft wie die Frage nach der Stellung der Kultur in unserer Lebenswelt. **H o w t o S u r v i v e - K u n s t a l s Ü b e r l e b e n s s t r a t e g i e** ist ein Ausstellungs- und Vortragsprojekt, das die Relevanz der Kunst erneut vehement vorträgt. Es versammelt ausgewählte internationale Künstler*innen, Geisteswissenschaftler*innen, Kurator*innen und Filmemacher*innen, die vor dem Hintergrund von persönlichen oder gesellschaftlichen Krisen Überlebensstrategien in ihrer Kunst entwickelt haben, die für uns von Bedeutung sein können. Kunst besitzt die Möglichkeit, andere Wege zu beschreiten und in Situationen, in denen es nur ja oder nein, rechts oder links zu geben scheint, noch eine dritte Option erschließen zu können. Wer käme auf die Idee, mit Humor und Spielfreude ihre Krebstumore zu verschenken, wer auf die, Studierende zu beschimpfen, weil sie nicht richtig laufen, wer zu beantragen, ein großes Monument aus Stahl zu finanzieren, das keinen Bestand haben wird? Gerade das Lächeln am Rande des Abgrunds, die kompromisslosen Forderungen sowie die radikalen Entwürfe vereinen die Künstler*innen, die ab den frühen 1960er Jahren ihre künstlerischen Ansätze entwickelten. Metzger, Arakawa und Gins und Szapocznikow stehen hier exemplarisch für viele weitere; um nur einige zu nennen, für Hannah Wilke, Mirit Cohen, Joseph Beuys, Tetsumi Kudo, Yayoi Kusama, Maria Nordman, die jeweils Gesellschaft, Umwelt und Kunst als Einheit begriffen haben, die sie mit ihren Werken befragen.

II. Drei Standpunkte -

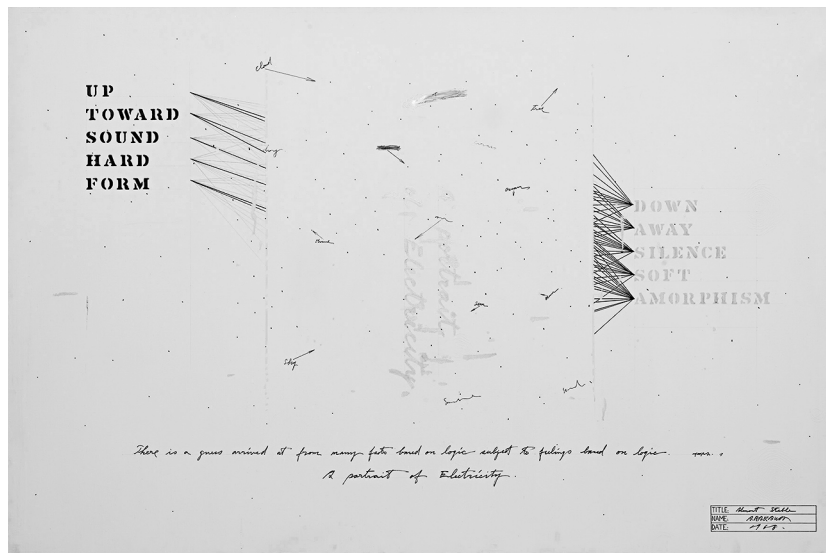
Metzger, Arakawa und Gins, Szapocznikow

Gustav Metzgers Kunst und Persönlichkeit, die von Eindringlichkeit und Radikalität gekennzeichnet waren und sind, bilden den Ausgangspunkt. Bereits seit den späten 1950er Jahren gehört der in Nürnberg geborene, seit seiner Flucht nach Großbritannien 1939 staatenlose Metzger zu den Pionieren unter jenen Künstler*innen, die vor den Folgen der Vernichtung von Mensch, Tier und Umwelt warnen. Seine insgesamt fünf Manifeste sind wichtige Schritte der Entwicklung eines Aktionismus, bei dem ästhetisches Handeln und künstlerische Verantwortung gleichbedeutend

sind: Das erste und das zweite Manifest zur "Auto-Destructive Art" vom 4.11.1959 und 10.3.1960 propagieren, die Selbstzerstörung als konstruktives Element in die Kunst aufzunehmen, das dritte Manifest "Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art" vom 23.6.1961 stellt der Zerstörung die Neuschaffung zur Seite (S. 51). Während der berühmten öffentlichen Aktion, bei der er in South Bank in London in Rahmen aufgespannte Nylonstoffe mit Säure durchätzte, ließ er dieses Manifest als Handout verteilen. Früh hat sich Metzger mit Computerkunst und technischem Fortschritt auseinandergesetzt; die Wasserstoffbombe und die neue Aufrüstung und Zerstörung der Umwelt durch Gewalt und Technologie waren die Hintergründe, vor denen er seine existentielle Kunst entwickelte. Sein provokanter, antibürgerlicher Entwurf eines sich langsam zersetzenden monumentalen Kunstwerks im öffentlichen Raum (S. 52) gehört für mich zu den wichtigsten Konzepten öffentlicher Monumente jener Zeit.³

Aus der Position eines Opfers - eine Position, die Metzger nie einnehmen wollte und die er mit Szapocznikow als Überlebende mehrerer Ghettos und Konzentrationslager teilt - entwickelte er die aktivistische, kreative Energie, mit der er fortan arbeitete. Auch Shūsaku Arakawa, der in seiner Kindheit in Japan nicht unberührt von Hiroshima geblieben war, arbeitete sich mit seinen frühen Sargarbeiten an dem gemeinschaftlichen, politisch bedingten und gesellschaftlich zu bewältigenden Tod ab: in Holzkisten gefüllter Samt umhüllt Klumpen aus Gips und anderen Materialien, die durch den Körper des Künstlers und seine Schläge zu einem lädierten Korpus geformt wurden.⁴ Diese Körperlichkeit verbindet seine frühe Bildhauerei mit der von Szapocznikow, die ihre Bauchfalten abformt und zu Tondi wie den in der Ausstellung zu sehenden O k r a g ł a / L a R o n d e (1968) gestaltet. Die polnische Künstlerin begegnet damit nicht nur ihrer Weiblichkeit und Endlichkeit, die Thema vieler künstlerischer Positionen der Zeit waren, sondern nobilitiert ihre weibliche Schwäche und Kraft zugleich, die im Bauch verortet ist mit dem empfindlichen Solarplexus, als Hort der Intuition, und als Körperteil, der gebären kann. Die Körperabformung wird gedoppelt und spiegelbildlich angeordnet in der großen bräunlichen und tiefschwarzen, unheimlichen Skulptur.⁵

Alle drei, der staatenlose Londoner, der Japaner in New York und die polnische Künstlerin in Paris, sind Wandler zwischen den Welten und teilen Emigrationsschicksale: Szapocznikow emigriert als Holocaust-Überlebende zunächst in die Tschechoslowakei und dann nach Frankreich, kehrt wegen einer Krankheitsdiagnose 1952 nach Polen zurück, um dann 1963 endgültig



Shūsaku Arakawa, "Almost Stable - A Portrait of Electricity", 1968
 Öl, Tusche, Silberbronze auf Leinwand, 122 x 183 cm
 Sprengel Museum Hannover
 Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover
 Inv.-Nr. KA 3, 1971

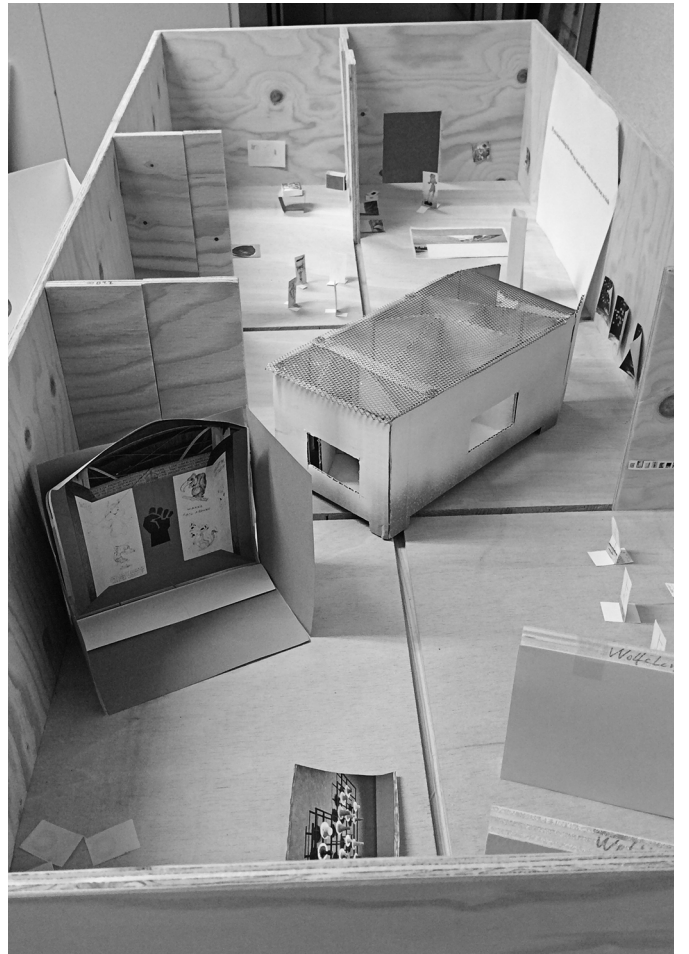
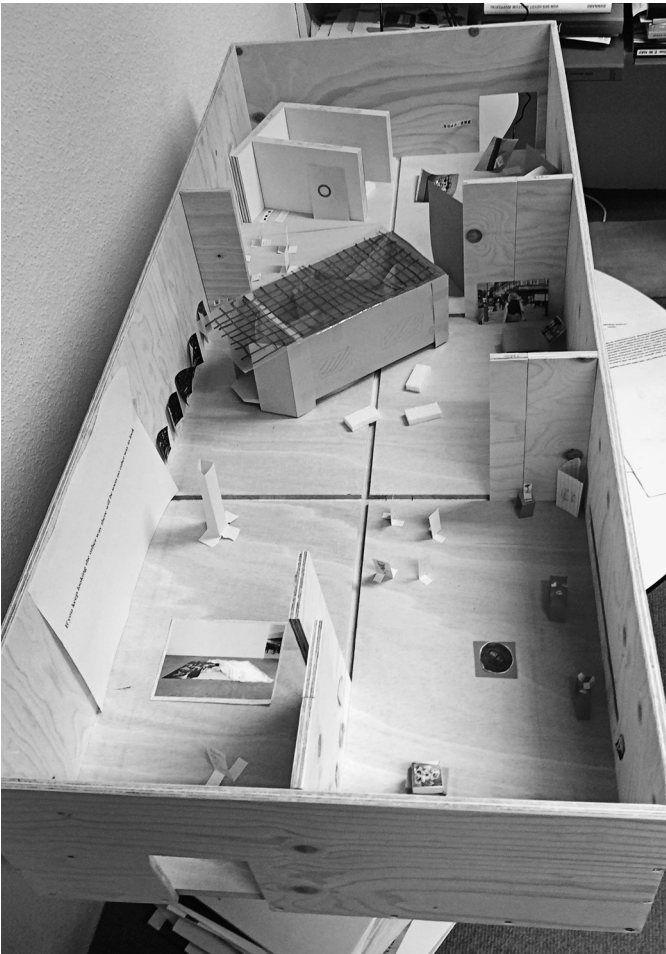
nach Frankreich auszuwandern, wo sie 1973 im Alter von 46 Jahren an Krebs stirbt; Metzger und sein Bruder kommen als Söhne einer jüdischen Familie aus Nürnberg in einem der letzten Kindertransporte in den späten 1930er Jahren nach Großbritannien und bleiben dort, der Künstler nimmt jedoch nie wieder eine Staatsbürgerschaft an; Arakawa emigriert 1961 in die USA, nachdem sich in Japan seine Aktionen in einer Neo-Dada-Künstlergruppe und seine spektakulären Werke, wie in seiner Ausstellung *A n o t h e r G r a v e y a r d* (1960) in Tokyo, als nicht kompatibel mit der traditionellen Gesellschaft erwiesen und er als "a crazy artist"⁶ bezeichnet wurde. In New York beginnt er nach einer kurzen Phase der Akklimatisierung eine neue Werkphase mit Diagrammen, Sprachtafeln und Reaktionszeichnungen, die er in Kenntnis der Kunst von Marcel Duchamp, mit dessen Telefonnummer in der Tasche er nach New York eingereist war, entwirft. Das Gemälde *A l m o s t S t a b - l e - A P o r t r a i t o f E l e c t r i c i - t y* (1968) in der Sammlung des Sprengel Museum Hannover belegt diese Phase. 1962 trifft er die Dichterin Madeline Gins, eine Frau mit einer ähnlich ausgeprägten Persönlichkeit, mit der Arakawa ab den 1980er Jahren Modelle und Architekturen realisiert. Das Überleben der frühen Trennung von seinen Eltern und der Konfrontation als Kind mit dem Tod, die jeweilige Neuori-

entierung in neuen Kulturen, die fremde Sprachen, Übersetzungen und das Erlernen neuer Fähigkeiten mit sich bringen, prägen seine Werke von Anfang an. Die frühen Experimentalfilme *Why Not: A Serenade of Eschatological Ecology* (1970) und *For Example (A Critique of Never)* (1971) zeigen verlorene Kinder und junge Menschen im entfremdeten New York oder in einer isolierten selbstbezogenen Sexualität und wurden als Selbstporträts und als Wendepunkte in der künstlerischen Entwicklung von surrealistischen Einflüssen zu der Beschäftigung mit direkt Vorhandenem gedeutet.⁷

Arakawa und Gins entwickeln in der Folge ihre Vorstellung eines "Reversible Destiny" weiter, eines umkehrbaren Schicksals, das die Finalität der abendländischen Vorstellung des Lebens um die Idee eines Wechsels der Zustände und das physische und psychische Dasein der Menschen mit neuen Erfahrungen bereichern will. Die Vorstellung des "To not to die" formulieren sie in Manifesten, Texten, Vorträgen und Symposien und realisieren sie in "Testing Sites", Übungsorten, Entwürfen für Brücken, sowie schließlich in den Parks *Ubiquitous Site - Nagi's Ryooanji - Architectural Body* (1994), Nagi Museum of Contemporary Art, Okayama, Japan, der *Site of Reversible Destiny - Yoro* (1995), Yoro-Park, Gifu, Japan, und den Architekturen der *Reversible Destiny Lofts Mitaka - In Memory of Helen Keller* (2005) in Mitaka, Tokyo, Japan, und des *Bioscleave House (Lifespan Extending Villa)* (2008) in East Hampton, NY (S. 59), von dem das Modell in der Ausstellung gezeigt wird.

Es gibt unzählige Berichte und Dokumentationen, die die Vehemenz, den Einfallsreichtum und das Charisma von Arakawa bei seinen Vorträgen und Lehren ebenso wie die Konsequenzen für die Bewohner*innen und Benutzer*innen der gebauten Umgebungen zeigen. Anhand dieser Zeugnisse ist nachzuvollziehen, wie der Künstler und die Architektin interdisziplinär mit Wissenschaftler*innen arbeiteten, und wie nachhaltig sie von der taubblinden, sozialistischen Schriftstellerin Helen Keller (1880-1968) beeinflusst wurden. Auf extreme Weise wird die Gedankenwelt des Künstlerpaars deutlich, wenn Madeline Gins unmittelbar nach dem Tod von Arakawa beschließt, ein Symposium zu veranstalten, in dem weiter der Tod als Unmöglichkeit bezeichnet wird.⁸

Die Interdisziplinarität und Multimedialität ist bei allen drei Positionen zeittypisch, dabei besonders in der jewei-



ligen Umsetzung: bei Metzger in der Arbeit mit Materialien und Werkstoffen wie Säure, Flüssigkristallen und Walzstahl, bei Szapocznikow in ihren literarischen Schriften und Briefen und Materialien wie Kaugummi, Gaze, Kunststoff und Zeitungspapier, bei Arakawa und Gins in den komplexen Umsetzungen ihrer Gebäude und Parks mit Ingenieur*innen, Tischler*innen, Landschaftsgärtner*innen und vielen anderen Professionen.

III. Second Generation

Die vietnamesisch-US-amerikanische Fotografin An-My Lê (*1960) teilt mit vielen Künstler*innen die Herkunft aus einem Land im Krieg. Lê flüchtet gegen Ende des Vietnamkriegs 1975 mit ihren Eltern in die USA. Ihre Herkunft bearbeitet sie seit den späten 1990er Jahren und zu Beginn der 2000er Jahre, indem sie sich mit dem amerikanischen Militär, den ehemaligen Invasoren Vietnams, beschäftigt: Sie besucht Manöver der Armeen in Virginia, North Carolina und der kalifornischen Wüste, an denen sie zum Teil in der Rolle der Vietcong-Soldatin teilnimmt und die sie wie klassische Landschaftsfotografien in ihren Serien der *S m a l l W a r s* (1999-2002) und *2 9 P a l m s* (2003-2004) (S. 67) in Schwarzweiß ablichtet. Zugleich emanzipiert sie sich dadurch von dieser Vergangenheit. Sie wird zur Chronistin der US-amerikanischen Realität in den als *F r a g -*



An-My Lê, "Fragment VII: High School Students
Protesting Gun Violence, Washington Square Park,
New York" aus der Serie "Silent General", 2018
Tintenstrahldruck, 101,6 x 143,5 cm
Courtesy An-My Lê und Marian Goodman Gallery

m e n t s gekennzeichneten Fotografien zu der durch Black Lives Matter erneut aufgeflammten Debatte zum Umgang mit der Sklaverei und ihren Denkmälern vor allem in den Südstaaten der USA, zu Protesten gegen Waffengewalt und zu dem Geschehen an der mexikanischen Grenze in der Serie S i l e n t G e n e - r a l (2016-2019).⁹ Dabei ist ihre Fotografie eigenwillig unbeteiligt: Sie arbeitet sachlich und präzise und in reicher Kenntnis der Fotografiegeschichte. Vor allem die US-amerikanische Tradition mit den berühmten Vorgänger*innen wie der Landschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts, und mehr noch des dokumentarischen Stils und der instrumentellen Auffassung von Fotografie einer Dorothea Lange und eines Lewis Baltz scheint in den wenig monumentalen und prägnanten Bilderserien auf. Es ist dabei nur schlüssig, dass Lê auch auf die Notsituation der COVID-19-Krise in den New Yorker Hospitälern mit ihrer Benefiz-Edition U. S. N. S. C o m f o r t, V e r r a z a n o B r i d g e, Brooklyn, New York (2020) reagiert hat, für die sie das Hilfsschiff der Navy am Hudson River aufnahm.

Die Fotografin gehört derselben Generation an wie Mike Kelley (1954-2012) und Tracey Emin (*1963). Kelley und Emin waren jedoch keiner kriegerischen Gewalt ausgesetzt, sondern reflektieren in ihren direkten und expressiven Skulpturen, Installationen und Filmen die Traumata, die ihre Generation aus der eigenen inzestuösen und verletzten westeuropäischen und US-amerikanischen Gesellschaft erhalten haben - hier sind es ihre Väter und Mütter, die vom Zweiten Weltkrieg geprägt wurden und die mit ihrer Auffassung von Religion, Erfolg, unterdrückter Sexualität und repressiver Erziehung wiederum ihre Kinder prägen. Mike Kelley hat zeitlebens die Traumata von Kindheit und Jugend in Songs, Videos, Skulpturen und Installationen verarbeitet. Tracey Emin, hier stellvertretend für die sogenannten Young British Artists (YBA), reflektiert ihr Aufwachsen im provinziellen Margate an der britischen Küste, das sie in Richtung London verlassen muss, um sich als Künstlerin und Frau etwas freier entwickeln zu können. Der Film W h y I N e - v e r B e c a m e a D a n c e r (1995) (S. 68-69) spielt genau an der Schnittstelle, an der sie aus der engen provinziellen und misogynen Kleinstadtgesellschaft in das harte London aufbricht. Das Tanzen, mit dem sie sich ihrer Erzählung in dem Film zufolge eines Abends in der Diskothek zu befreien sucht, und bei dem die Jungen und Männer von ihr unerwartet "slag" (dt. "Schlampe") skandieren, wird zum breaking point und zum filmischen Element; jetzt ist es die befreite Künstlerin, die in einem Londoner Studio entfesselt tanzen kann. Es ist ein kurzer Coming-of-Age-Film, der viel gezeigt wurde und zu einer

Art Ikone einer neu aufbrechenden britischen Künstler*innen-schaft geworden ist.

Die Arbeiten von Mike Kelley sind ein wichtiges Bindeglied in der Ausstellung. Er ist ein zentraler Vermittler zwischen verschiedenen Genres, Medien und Altersgruppen. Der in Wayne, einer Vorstadt von Detroit, geborene, in Los Angeles aktive Künstler hat das Lebensgefühl einer ganzen Generation formuliert: in seinen auf Häkeldecken angeordneten Plüschtieren, den sogenannten A r e n a s oder in seinen fäkal verschmierten Johnson's Babyölflaschen auf großen Farbfotografien sowie seinen zahlreichen Performances mit Paul McCarthy, die an Märchen wie H e i d i (1992) Familientabus wie Inzest und sexuelle Gewalt auf drastische und skurrile Weise vorführten. Gerade aus Sicht einer Gegenwart, in der diese Themen zunehmend enttabuisiert diskutiert und strafrechtlich verfolgt werden, bergen Kelleys Filmarbeiten – wie das in der Ausstellung gezeigte erste Video T h e B a n a n a M a n (1983) – schwer erträgliche Wahrheiten in ihren schrägen, nervtötenden und lächerlich einfach gebauten Sets, Props und Performances. Seine architekturbezogenen Werke, die er zu seinem großen E d u c a t i o - n a l C o m p l e x zusammengeführt hat, entstehen entlang der Rekapitulation der Räume, in denen er als Schüler und Student Erziehung erfahren musste. Die große Installation F r o m M y I n s t i t u t i o n t o Y o u r s (1987/2003), die sich mit der banalen, versteckt gehängten Möhre über eine Phallussymbolik lächerlich zu machen scheint, beinhaltet gefundene Cartoons mit schlüpfrigen bis schrägen Witzen neben dem Emblem der schwarzen Faust – Symbol der Arbeiterschaft und der Black-Power-Bewegung. Kelley, der selbst in den Vorstädten einer Industriestadt aufwuchs, kombiniert hier Arbeitermilieu und Protestbewegungen mit künstlerischen Fragen. Schließlich verbindet ein langes rotes Band die von dem Künstler im Titel behauptete eigene Institution mit den Büros der Direktion und Verwaltung des Sprengel Museum Hannover, wie es bei jeder neuen Ausstellung der Installation vorgesehen ist. Damit ist sie ein Fingerzeig auf das Museum als weiterer Ausdruck eben jener bürgerlichen Gesellschaft, deren Abgründe und Doppelbödigkeiten Kelley fortlaufend thematisiert.

Einige der Künstler*innen lebten wie die Rockstars ihrer Generation nur kurz und Suizide wie der des YBA Angus Fairhurst (1966–2008) stehen am Ende eines intensiven Künstlerlebens. Auch Mike Kelley konnte endlich die eigenen Dämonen nicht bewältigen – D e s t r o y A l l M o n s t e r s hieß nicht von ungefähr die in den 1970er Jahren von ihm mitbegründete Punk- und Noise-Rock-Band.

Valérie Favre (*1959) hat die zahlreichen Freitode nicht nur unter Künstler*innen und Intellektuellen in ihre Serie *S u i c i d e* (2003-2013) aufgenommen, die auf 129 Teile angewachsen ist. Die in Frankreich etablierte Schweizer Künstlerin, die in den 1990er Jahren nach Berlin zog, um an dem dort geführten Malereidiskurs teilzunehmen, schöpft motivisch und technisch aus der reichen französischen Malereitradition. Sie erhebt das Tabuthema zur Frage, wie schön und virtuos ein Bild sein darf, wenn es sich diesem realen und destruktiven Geschehen widmet. Im kleinen Format ihrer *A u t o s d a n s l a n u i t* - an Film noir-Szenen erinnernde Malereien nächtlicher Stadtszenen - ähnlich, sind die Suizidbilder in ihrer schnellen und oft das Thema verkürzenden Malweise ebenso abstoßend wie attraktiv. Die Selbsttötungen von antiken Helden, mythologischen Figuren, neuzeitlichen Dramenfiguren, von Schriftsteller*innen, Philosoph*innen, Künstler*innen und Politiker*innen sind in einer Palette von gelb-weiß-grau-blauen Farbnuancen mehr oder weniger abstrakt abgebildet. Der Reichtum der Bildfindungen, die intensive Beschäftigung mit dem Thema tritt in Spannung zu der großen Menge und zum schonungslos meisterhaften Bearbeiten des malerischen Sujets. In der jüngsten Bilderreihe *B a t e a u d e s p o è t e s* (2020) (S. 65) "rettet" die Malerin nunmehr die Toten in offenen Booten unter einem mit unzähligen Sternen erleuchteten, tintenschwarzen Nachthimmel. In die Boote sind aus Lexika und Zeitungen kopierte Porträts collagiert, die die Prominenten identifizierbar machen. Die Malerin begibt sich so in die Grauzone zwischen Verzweiflung, möglicher Rettung, Überleben in der Sensation der Tragik oder im überdauerndem Meisterwerk. Die Fragen des Überlebens, ob das künstlerische Werk bleibt, ob es Sinn macht für folgende Generationen, ob es die durchlebten Ängste aufwiegen kann, sind unsicherer als das fatale Ende. Zugleich wurde der Wahnsinn und der Freitod in der Kulturgeschichte heroisiert; Favre fügt als drittes Element ihrer Beteiligung an "How to Survive" das "Bureau des Suicides" hinzu, eine Diskussion zwischen ihr und dem Kulturwissenschaftler Thomas Macho, der sich mit Kunst und Suizid beschäftigt hat.¹⁰ Dies entspricht ihrem konzeptuellen Vorgehen, das oft bei ihren Gemälden übersehen wird, jedoch an der Konzeption ihrer Serien und zahlreichen Ausstellungsprojekten offensichtlich ist.

Die tägliche Mühsal, der unsichtbare alltägliche Kampf mit der Leere und der verrinnenden Zeit werden bei Martina Kresta spürbar. Ihre Arbeiten wirken dabei wie aus der Zeit gefallen, obwohl Zeit und Vergänglichkeit ihr einziges Thema ist. Trotz der Nähe zu den Themen der Wiener Aktionisten ist der Lebens-

und Arbeitsentwurf der in Wien lebenden Künstlerin zwar radikal, aber gar nicht theatralisch. Völlig unpathetisch trägt sie die eigenen Grenzen in ihren Zeichnungen auf häufig ephemeren Materialien vor; abgelöste und bezeichnete Etiketten von Suppendosen, eine Registrierkassenrolle als billiges und gängliches Thermopapier (S. 75), schließlich die Kaisersemmel in der Schublade der Kuratorin und ein Aktenordner mit Zeichnungen, einfach abgestellt im Büroregal als Zeitkapsel. Die kreisförmigen Zeichnungen mit dem eigenen Blut als Malmittel erfahren eine Erweiterung: Als die Künstlerin merkwürdige Leerstellen in den Kreisen entdeckte, die durch das Abtrinken des noch frischen Bluts durch Schmeißfliegen entstanden waren, sammelte sie die toten Fliegen ein und fügte sie dem Werk *R a u s c h* (Aufzeichnungen 1. Februar 2002–31. Jänner 2003) im Vitrinenkasten zu. Das Besetzen der unaufhaltsamen Zeit durch Tätigkeit, das Protokollieren des eigenen, ablaufenden Lebens, schließlich die Konsumtion des Körpers und der Dinge – all das ist in diesem schonungslos selbstbegrenzten, sichtbar gemachten Arbeitsprozess von Kresta zu finden.

IV. Kunst und Gesellschaft – ein Verhältnis durch die Zeiten

Die Art und Weise, wie Künstler*innen sich mit Krisen auseinandersetzen, hat sich spätestens in den 1980er Jahren nach der Konzeptkunst und mit der Institutionskritik entscheidend geändert. Die "Plastik als Handlungsform"¹¹ wich Skulpturen, Videos und Installationen, die weitaus nihilistischer im Grundtenor waren als die Utopien der 1968er. Hatte die Krise und ihre Thematisierung bei den drei gewählten, in den 1960er Jahren entwickelten Oeuvres die künstlerische Form selbst geprägt, veränderten und erweiterten sich die Auffassungen von Kunst mit den jüngeren Positionen. Nach den 1980er Jahren mit ihrer neuen vielgestaltigen Medialität und der Aufnahme von Populärkultur, die sich in Installationen und Videos ausdrückt, kommt die jüngste Kunst jetzt wieder mit Text, mit Vorträgen und Beschreibungen, mit autobiografischen oder soziobiografischen Elementen, sei es die Lebenswirklichkeit in Kyoto, Japan, Los Angeles, New York oder Oaxaca, Mexiko, wie bei den Künstler*innen Kōki Tanaka, David Horvitz, Elizabeth Jaeger und Berenice Olmedo.

Berenice Olmedo (*1987) hat von Beginn an die Symptome und Phänomene des urbanen Alltags aufgenommen. Eine ihrer ersten Arbeiten bestand aus einem selbstgefertigten Präparat eines Straßenhundewelpens, eine weitere im Tragen von Bekleidung aus Fellen von überfahrenen Hunden (*C a n i n e T A N A T O - c o m m e r c e o r t h e p o l i t i c a l - e t h i -*



Berenice Olmedo, "Canine TANATOCCommerce; or, the political-ethical dilemma of merchandise", 2015
 Courtesy Berenice Olmedo und Jan Kaps, Köln

c a l d i l e m m a o f m e r c h a n d i s e, 2015)). Mit dem primitiven Aussehen und dem starken Geruch der Felle generiert sie sich früh als Betroffene und Beteiligte, die aus dem Archaischen die Anarchie herausarbeitet. In diesem Sinn sind auch die Arbeiten mit Orthesen von Kindern Abbilder von Gesellschaftsumständen, die Olmedo in ihrem eigenen Text (S. 78-81) beschreibt. Das Handicap der Gemeinschaft wird bildlich gefasst in statischen und bewegten Orthesenskulpturen. In der Ausstellung präsentiert sie ein Ballett mit vier Tänzerinnen, die jeweils Mädchennamen tragen, aus Kinderorthesen mit Spitzenschuhen zusammengebaut. Eine, P a u l a, wird als Ballerina durch einen Elektromotor in tanzende Bewegungen versetzt. Die mexikanische Bildhauerin reagiert intuitiv und direkt auf Zustände in ihrer Umgebung wie jüngst in ihrem Viertel Tepito in Mexiko City, wo sie eine Art Stadtteiltreff initiiert und umgesetzt hat, in dem das Spiel "Poleana" gespielt wurde, das u. a. in Gefängnissen populär ist. Der Spielende setzt nicht nur Geld, sondern kann sich im Spiel in Unterhaltung flüchten, ein Vorgang, den die Künstlerin in Parallele setzt zu den täglichen Fluchten vor Polizei in den für die hohe Kriminalität bekannten Märkten von Tepito. Durch den Wetteinsatz im Spiel hat sich zudem eine Ökonomie gebildet, in der die Unterhaltung

zur Arbeit wird, ein Prozess, in dem Olmedo die Gewinnung eines monetären und produktiven Mehrwerts aus dem sozialen Leben erkennt. Das Spielen wird merkantil, die Spielenden möglicherweise zu lokalen Entrepreneuren.

Kōki Tanaka (*1975) nahm in seine Praxis, die er zusammen mit weiteren Personen in Workshops, Videos und Installationen erarbeitet, die japanische Gesellschaft nach dem Unglück in Fukushima 2011 auf. In der Serie *P r e c a r i o u s T a s k s* (seit 2012) stellt er Personen und Gruppen herausfordernde Aufgaben, die sie bewältigen oder an denen sie scheitern können, um die Prozesse, die sich bei einer Störung im gewohnten Umfeld abspielen, zu beobachten. Bei der in der Ausstellung gezeigten Filmarbeit *P r e c a r i o u s T a s k # 8 : G o i n g h o m e c o u l d n o t b e d a i l y r o u t i - n e* (2014) (S. 73) lässt er vier Personen den Weg erneut ablaufen, den sie während der London Riots von 2011 entgegen ihrer eigentlichen Routine genommen hatten. Wie sich angesichts von Krisen, ungewohnten Situationen und Notfällen neue Gesellschaft formt, hat er ebenso bei den Skulptur Projekte Münster 2017 mit der Arbeit *P r o v i s i o n a l S t u d i e s : W o r k s h o p # 7 H o w t o L i v e T o - g e t h e r a n d S h a r i n g t h e U n k n o w n* erforscht, indem er acht Teilnehmende zehn Tage lang in Workshops unterschiedliche Aufgaben bearbeiten ließ, den Prozess moderierte und dokumentierte.¹²

David Horvitz (*?), der fortlaufend daran arbeitet, den Begriff von Kunstwerk und Künstlerbiografie zu verunklären, wurde zu der Ausstellung eingeladen während meines Ankaufs seiner Arbeit, für die ich ihm 1 US-Dollar per PayPal gesendet hatte, damit er an mich denkt (*F o r \$ 1 U S D I w i l l t h i n k a b o u t y o u f o r o n e m i n u - t e . I w i l l e m a i l y o u t h e t i m e I s t a r t t h i n k i n g , a n d t h e t i m e I s t o p . P a y P a l , o . J .*). Im Aufnehmen ephemerer Mittel wie Stempel, Mail Art und gesprochenen Arbeiten bereichert und belebt Horvitz den steten Austausch mit und über Kunst auf poetische wie existenzielle Weise. Die kleinformatige Schwarzweiß-Fotografie *F o r K i y o k o (f r o m A m a c h e)* (2017) zeigt den Sternenhimmel über dem Amache Internierungslager für japanisch stämmige Amerikaner*innen, das nach dem Angriff auf Pearl Harbor in Colorado eingerichtet wurde und in dem Horvitz' Großmutter Kiyoko gefangen war. Das an der Ausstellungswand zu lesende Menetekel "if you keep looking the other way there will be soon no other way to look" (2020) mit Holzkohle der bei den erneuten heftigen Waldbränden

in Kalifornien zerstörten Wälder ist seine Sendung, ein wieder verschwindender Beitrag und eine Weiterführung der frühen Warnungen von Gustav Metzger, gefasst in Metzgers *M i r r o r T r e e* (2010/2020), der unmittelbar davor aufragt.

Elizabeth Jaegers (*1988) *Fische* (B r i n e (2019)) (S. 83) aus mundgeblasenem Milchglas scheinen mit ihren metallenen Gebissen nach Luft zu schnappen und ragen mahnend von ihren metallenen Ständern hervor. Eine helle, weißliche Installation, die zerbrechlich und prekär ist wie die Gischt und die salzige Kruste, die an den im Meer stehenden Pfählen an die Veränderung des Pazifiks erinnert, den Jaeger als in Kalifornien aufwachsendes Kind noch als reich und farbig erfahren konnte. Tierfiguren, wie Vögel (B i r d s (2018)) und Hunde (6 : 3 0 (2014)) prägen in jüngerer Zeit ihre suggestiven Installationen aus figurativen und abstrakten Elementen, die zunächst vor allem weibliche Figuren beinhalteten, deren Akte in der Kunstgeschichte sie auch in ihrem Künstlerbuch *D e n u d e* (2018) zum Gegenstand machte. Die Figuren sind oft Gefäße und Objekte, die, in schwarzer oder weißlicher Keramik gearbeitet, stimmungsvolle Standbilder schaffen. Zwischen Emotion und Haptischem, Handwerk und Gedanklichem angesiedelt, ist auch B r i n e ein Hybrid aus der Momentaufnahme eines verlassenen Ortes und dem Engagement für das Überleben der Spezies. Die Gläser spielen in ihrer Form an antike sogenannte Tränengefäße (Lacrimarien) an, Grabbeigaben, von denen man dachte, dass sie die Tränen der Trauernden auffingen.

V. Architektur als Medium - (k)ein grünes Haus

Mit Jean-Pascal Flavien (*1971) *D e s c r i p t i o n o f a S t r u g g l e* (2020) (S. 70-71) hat die Ausstellung ein Signet bekommen, das den existenziellen Kampf ums Überleben als Künstler beinhaltet. Nicht nur aktualisiert es einen Ansatz wie den von Arakawa und Gins in die heutige Zeit. Der Plan für die Architektur war zunächst ein anderer: Flavien hatte die Realisierung des im Modell vorhandenen *G r e e n h o u s e* vorge schlagen, einer begehbaren Ausstellungsarchitektur, mit einer baumähnlichen Struktur im Grundriss, die in einem Vorraum mit vier gleichen Türöffnungen den Besucher*innen die Entscheidung abverlangt hätte, in welchen von den verschiedenen langen Korridoren in vier annähernd quadratische Räume sie gehen wollten. Das Gebilde sollte auf in den Raum eingestreuten Holzquadern schweben und auch als Bühne für das Vortrags- und Screeningprogramm fungieren. Nach der behördlichen Ausschreibung und den Angeboten musste das Projekt jedoch mangels Finanzierung abgebrochen werden - größere Anstrengungen, noch private Geldgeber



und Unterstützer zu finden, scheiterten, so dass Plan B in kürzester Zeit erarbeitet wurde. Das Ergebnis bleibt Zeugnis eines hier akuten und andauernden Existenzkampfes, den ein Künstler, der wie Flavien zwischen den Medien und damit in einer kaum kommerziell verwertbaren Form arbeitet, bewältigen muss.

Flaviens sozialpolitisch orientierte, psychologisch interpretierte Architektur mit starken Einflüssen südamerikanischer Baukünstler*innen agiert zwischen Kunst und Architektur, Funktion und Autonomie. So wie Arakawa und Gins von einem direkten Einfluss des Raums auf den Körper und die Psyche der Bewohner*innen ausgehen, veräußert Flavien psychologische Innenzustände in seine Architektur, wenn er Häuser für zwei Personen baut, oder, wie in Hannover, ein unzugängliches Haus vorschlägt. Der Titel "Description of a Struggle" (dt. Beschreibung eines Kampfes) leitet sich von Franz Kafkas erster Erzählung von 1903-1907 ab. Man kann Flaviens Architektur als Ausdruck der Frustration mit dem Undurchdringbaren und Vorenthaltenem verstehen. Das Haus weist innen einen Rohbau mit kompliziertem Grundriss auf, der von außen durch Fensteröffnungen einsehbar ist, aber nicht wirklich transparent wird. An der Vorderseite findet sich ein kurzes Plateau, nach hinten wiederum durch eine hermetische Trockenbauwand abgeschlossen. Diese Introvertiertheit wird kontrastiert durch ein fast idyllisches Licht in den Innenräumen, das durch die Streuung des Lichts durch ein aufgelegtes Deckengitter - geflochten aus Bewehrungsstahl und orangerot- und grünfarbigen Plastikbaumatten - entsteht und teilweise südliche Lichtstimmungen wie unter Palmenwedeln assoziieren lässt. Die Außenwände weisen eine bräunliche Bodenzone auf, die wolkig mit Weiß übersprüht ist und den Anschein eines unfertigen, vielleicht im Baustadium verlassenen Hauses evozieren. *D e s c r i p t i o n o f a S t r u g g l e* wird so auch zum Sinnbild der derzeit durch die Coronakrise zugespitzten Isolation der Künstler*innen, ein Zwitter zwischen Eremitenklausen und Tropicália, zwischen erzwungener und freiwilliger Isolation.

VI. How to Survive - die Ausstellung

Mit den "Fridays for Future" und der aktuellen Coronakrise hat das Thema des Projekts unbeabsichtigte Aktualität erhalten. Zugleich hat es den Künstler*innen und der Kuratorin mit dem Team höchste Flexibilität abverlangt, um eine anschaulich und inhaltlich sinnvolle Ausstellung zustande zu bringen. In einem Sommer, in dem der US-amerikanische Präsident die Pandemie leugnet, bevor er selbst im Herbst erkranken wird, bedeutet dies, dass der Großteil der US-amerikanischen Künstler*innen

nicht kommen wird, genauso wenig wie Werke, die in den USA gelagert sind.

Dasselbe gilt für die Vortragenden (S. 91), die live erscheinen wollten, wie Zairong Xiang, selbst Professor in Potsdam und seit vergangenem Sommer in Kunshan, China, tätig, der nun online eine Live-Lecture halten wird, für Kōki Tanaka, der nicht aus Japan ausreisen kann, wie die Künstlerinnen Elizabeth Jaeger und Berenice Olmedo sowie die Kuratorinnen Miwako Tezuka von der Reversible Destiny Foundation, New York, und Ula Dajerling und Leanne Dmyterko vom Gustav Metzger Studio, die den Aufbau begleiten sollten. Privatsammler, die in der Coronakrise Kunsttransporteure nicht mehr in ihre Wohnungen lassen wollten, Galeriemitarbeiter*innen, die in Kurzarbeit geschickt wurden, Transporte, deren Kosten ins Astronomische stiegen, all dies waren weitere Phänomene, die nicht nur uns, sondern die gesamte Kunstwelt betrafen – bis zum Erhalt der eigenen Gesundheit und der der Mitarbeitenden.

Die Ausstellung ist ein Ausschnitt aus einer großen Thematik, der zeigt, dass die Kunst heute die Frage noch nicht aufgegeben hat, wie sie zu unserem Überleben beitragen kann. Auch wenn der Begriff der Utopie hier schon lange nicht mehr trägt, ist dies eine gute Nachricht. Wie man an der neuen Aufmerksamkeit für die engagierte Kunst eines Thomas Hirschhorn, Theaster Gates oder Christoph Schlingensief erkennen kann, wird dies auch gesellschaftlich aufgenommen. Zugleich stehen diese Künstler für vehemente ästhetische Forderungen, die sie für die Gesellschaft formulieren. Dieses mögliche gesellschaftliche und kulturpolitische Engagement erfährt aktuell eine neue Dringlichkeit und Energie, die die ausstellenden Institutionen hoffentlich mit sich ziehen wird.

VII. Take Care – Kuratieren und Bewahren in Zeiten der Krise

Es ist erstaunlich, dass einige Künstler*innen, die ihre Aktivitäten ohne Vertretungen in Galerien oder kommerzielle Erfolge umgesetzt haben, mit die wichtigsten Positionen beschreiben, die für die sogenannte Institutionskritik der Museen Konsequenzen gehabt haben. Michael Asher und Gustav Metzger sind nur zwei Beispiele, die sich als eigenständige und gegenüber dem Kunstmarkt widerständige Künstler behauptet haben. Zugleich wirkt es, als wenn dieser Freiraum sie die fundamentalen Fragen ohne Rücksicht auf die Herstellung verwertbarer Produkte stellen ließ. War es bei Asher die Sicht auf die Räumlichkeiten, auf den angeblich neutralen White Cube, dessen Ideologie er offenlegte, waren die Themen bei Metzger die Umweltzerstörung, die Kommerzialisierung der Kunst und die fehlgeleitete

Technisierung. Weniger als ideale, superflexible Kreative, als die Künstler*innen seit dem Neoliberalismus gelten,¹³ denn als Eigen- und Widerständige stehen sie beispielhaft für Künstler*innen, die trotzdem oder gerade deswegen Gesellschaft gestalten.

Diese Autonomie ist den aus der Aufklärung stammenden Institutionen wie Kunstvereinen und Museen in Deutschland nach wie vor gegeben, doch wird sie von diesen selbst zu selten wahrgenommen und zwischen populistischen Forderungen und politischen Wechselbädern verspielt. Das Überleben der Museen in Deutschland hängt, neben der Klärung der eigenen Verwirrung hinsichtlich des Wettbewerbs mit Social Media und mit öffentlichkeitswirksamen Großevents, auch davon ab, wie sich die Verteilungskämpfe um Bundes-, Landes- und kommunale Gelder entwickeln und welche kulturpolitische Agenda und Selbstermächtigung die Institutionen annehmen.¹⁴

Die Museen sollten gerade in der Krise den relevanten künstlerischen Strategien zum Tragen verhelfen. "How to Survive" zeigt zum einen auf, wie es eine kunsthistorische Linie von den späten 1950er-Jahren bis heute gibt, zum anderen, wie wir von der Eigenart der bildenden Kunst profitieren können, anders zu denken, als wir es gewohnterweise gelernt haben und vermögen. Ohne dem Mythos des Künstlergenies folgen zu wollen, gilt es hier anzuerkennen und zu verstärken, dass Künstler*innen nicht nur Seismografen gesamtgesellschaftlicher und globaler Phänomene sind. Ein künstlerisches Werk ist vielmehr dann relevant, wenn es diese Phänomene auf andere, unerwartete, provokative, poetische Weise formuliert und uns damit andere als die vorherrschenden rationalisierten und fantasielosen Wege aufweist. Letztlich landen wir wieder bei einer idealistischen Kunstauffassung, von der ich nicht lassen möchte, die aber auch spätestens seit der Diskussion um die Provokationen eines Ai Weiwei erneut im Zentrum der Debatte stehen.

Gemeinschaftsaufgaben und soziales wie politisches Engagement werden von Künstler*innen wahrgenommen: So haben sich einige der an der Ausstellung beteiligten Künstler*innen wie Elizabeth Jaeger und An-My Lê aktiv an Charity-Aktionen für das New Yorker Krankenhauspersonal beteiligt. Die Autorinnen der Katalogtexte verweisen zum einen auf die erstaunlichen Bewältigungsstrategien, die Künstler*innen gegenüber Krankheiten entwickelt haben (Fiona McGovern), zum anderen darauf, dass eine neue Nachhaltigkeit auch im Achten aufeinander, im Curare, das dem Kuratieren zu Grunde liegt, bestehen kann (Nataša Petrešin-Bachelez). Das gilt nicht nur für die Sorge für die Kunst, sondern auch weiter gesehen für die Rolle der Kunstwelt

und der Institutionen, die bei der Umsetzung von Nachhaltigkeit eine stärkere Bedeutung erhalten können.

Dieser Katalog folgt in der Form lose dem Vorbild des Katalogs *K o n z e p t K u n s t* des Kunstmuseum Basel von 1972 - damals wurden die Texte mit Schreibmaschine geschrieben und die Künstler*innenbeiträge in der Typografie so übernommen, wie die Autor*innen sie gestaltet hatten. Heute dient dieser Rückgriff der Reflektion über die Bedeutung, die Aufwendigkeit und Wirkungsweise von Kunstkatalogen. Werden Texte noch gelesen, wenn sie in einer einfarbigen, mehr kopierten als gedruckten print-on-demand-Ausgabe veröffentlicht werden? Kann die Kunstindustrie ohne viele Abbildungen der produzierten Kunstwerke den Kapitalertrag erbringen oder wird die Kunst dadurch unattraktiv? Oder wird sie wiederum im Bourdieuschen Sinne attraktiver, da sie einen intellektuellen Mehrwert behauptet, der sich kapitalisieren lässt? Das Ergebnis wird irgendwo in der Mitte liegen, wie auch der Ertrag dieser Ausstellung - so hoffe ich - in zahlreichen Begegnungen zwischen Kunstwerk und Wahrnehmenden liegen wird und in Inspirationen durch die künstlerischen Beiträge und das ästhetische Vorausdenken der Beteiligten, wie die nächste Krise, sei sie persönlich, gesellschaftlich oder global, zu meistern sein wird.

- 1 Jorge Luis Borges, Blindheit. In: Sieben Nächte. (1977), in: Gesammelte Werke, Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Der Essays vierter Teil. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2004, S. 181-197, S. 196f.
- 2 Greta Thunberg hielt ihre Rede am 23. September 2019 auf dem UN-Klimagipfel. Den Redetext siehe unter <https://blogs.fu-berlin.de/bibliotheken/2019/09/>, letzter Abruf: 16.10.2020.
- 3 Das aus einfachen Heftklammerstapeln gebaute Modell dieses Monuments wurde im *Daily Express* vom 15.3.1960 mit einem kurzen Artikel zu Gustav Metzger veröffentlicht. Siehe Chronologie: 1960, in: Ausst.-Kat. Gustav Metzger, Geschichte Geschichte, hrsg. v. Sabine Breitwieser, Generali Foundation, Wien, 2005, o. S..
- 4 Ausst.-Kat. Funeral for Bioengineering to Not to Die - Early Works by Arakawa Shusaku, Osaka 2010.
- 5 Siehe die Fotografien S. 57 zur Entstehungsweise dieser Skulpturen. *Laronde* wurde zunächst als Wandarbeit konzipiert, wird jedoch aus konservatorischen Gründen nurmehr wie andere Arbeiten dieser Serie auf dem Boden liegend präsentiert.
- 6 Jan Ebara, "Shusaku Arakawa-Artist Overcoming the Craze", in: Ausst.-Kat. Arakawa Shusaku, Art Gallery Mudo Garo, Tokyo, 1961, zit. n. Koji Takahashi, "Introduction: Forming space - An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa", in: Ausst.-Kat. Constructing the Perceiver - ARAKAWA: Experimental Works, Matsuzakaya Art Museum, 1992, S. 299-312, S. 301. Siehe zur Verrücktheit und Vergleich zum Werk von Marcel Duchamp den Aufsatz Jean-Francois Lyotard, "Reserve of Spatial Events", in: ebd., S. 323-327, S. 326.
- 7 Koji Takahashi, "Introduction: Forming space - An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa", in: Ausst.-Kat. Constructing the Perceiver - ARAKAWA: Experimental Works, Matsuzakaya Art Museum, 1992, S. 299-312, S. 308f.
- 8 "We", 2012, Regie Nobu Yamaoka.
- 9 Zu den Kontinuitäten der politischen Situation im Wahlkampf Richard Nixon und Donald Trump, 1968 bzw. 2020, siehe Willi Winkler, "Schläger in Uniform", in: Süddeutsche Zeitung, 25.08.2020.
- 10 Thomas Macho, Das Leben nehmen - Suizid in der Moderne, Frankfurt a. M. 2017.
- 11 Manfred Schneckenburger, "Plastik als Handlungsform", in: Kunstforum, Bd. 34, Nr. 4 (1979), S. 20-31.
- 12 <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/2017/projects/201/>, letzter Abruf: 16.10.2020.
- 13 Ausst.-Kat. STREIK, Westfälischer Kunstverein, Münster 2003, <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/ausstellungen/archiv/2003/streik/>, letzter Abruf: 04.12.2020. Sowie Ausst.-Kat. Arbeit Essen Angst, Kokerei Zollverein, Essen 2001.
- 14 Anträge für dieses Projekt waren an der Zahl 12, davon 1 an Bundesgelder (negativ), 1 an Landesgelder (positiv), 5 an Stiftungen für internationalen Austausch (1 negativ, 4 positiv), 3 an private Stiftungen (2 negativ, 1 positiv), 2 an private Geldgeber (1 negativ, 1 positiv).

Die Krise ins Werk integrieren.

(Brust-)Krebs als Gegenstand der Bildenden Kunst

Fiona McGovern

Der verwundbare Körper

"Ich bin davon überzeugt, dass von allen Äußerungen des Vergänglichen der menschliche Körper am verwundbarsten ist", schrieb die in Polen gebürtige und lange in Paris lebende Künstlerin Alina Szapocznikow 1972 in ihrem wohl bekanntesten Text *Die Wurzeln meines Werkes*. Der menschliche Körper sei, so heißt es dort weiter, "(d)ie einzige Quelle aller Freude, allen Leidens und aller Wahrheit, aufgrund seiner wesensmäßigen Unbeholfenheit, die wir vergeblich aus unserem Bewusstsein auszublenden versuchen."¹ Ihr eigener Körper war zu diesem Zeitpunkt bereits ein kranker Körper. 1968 wurde ein erster Verdacht auf Brustkrebs geäußert, ein Jahr später erhielt sie die Diagnose. Kurz darauf begann sie mit der Serie von *Tumours* (Tumore), an der sie bis 1971 weiterarbeitete. Diese unterschiedlich großen, klumpenhaften Objekte bestanden aus einer mit Polyester überzogenen Mischung aus Zeitungspapier, Mullbinden und Fotografien, die Szapocznikow zu unterschiedlichen *Tumours*-Konstellationen zusammenführte, darunter *Envahissement des Tumeurs* (1970), *Layered Tumours II* (1970-71) sowie die *Tumours personifiées* (1971), die nach Gesichtsabdrücken der Künstlerin moduliert waren. Präsentiert wurden und werden die *Tumours* direkt auf dem Boden, was sie selbst zu vulnerablen Objekten macht.

Seit Anfang der 1960er Jahre hatte Szapocznikow mit Abdrücken einzelner Körperpartien in unterschiedlichen Materialien experimentiert. Die Fragmenthaftigkeit dieser Objekte rückte sie in den Kontext des Surrealismus. Auch standen sie, wie Cornelia Butler hervorgehoben hat, durch den indexikalischen Verweis auf einen jeweils spezifischen Körper im Kontrast zur anonymisierten Normschönheit modernistischer Kunst.² In ihrem eingangs erwähnten Text spricht Szapocznikow diesbezüglich von 'merkwürdigen Objekten', eine Beschreibung, die vielfach wieder aufgegriffen wurde.³ Dabei erscheinen ihre *Tumours* mit Ausnahme der *Tumours personifiées* weniger als Abdruck denn Auslagerung, so als würden sie erst über die Objektwerdung greifbar und handhabbar werden. Unterstützt wird diese Lesart durch die Fotografien, die 1970 im Freien entstanden sind, und auf denen die Künstlerin inmitten der *En* -



Alina Szapocznikow mit ihrer Arbeit "Envahissement
de Tumeurs" von 1970, in ihrem Atelier in
Malakoff in Frankreich, im Jahr 1970
Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow /
Piotr Stanislawski / Galerie Loevenbruck, Paris
Inv. No.: ASDOC2791

v a h i s s e m e n t d e s T u m e u r s zu sehen ist, mal sie anordnend, mal auf ihnen sitzend, mal mitten unter ihnen und mal mit einem Tumor als Kopf posierend. Das hierüber vermittelte Bild einer aktiven, mit ihrer Arbeit vereinten und gut gelaunt wirkenden Künstlerin steht dabei im Kontrast zum bedrohlich wirkenden Titel der abgebildeten Arbeit. Im Wort E n v a h i s s e m e n t (Überfall) hallt wieder, was oft bei der sprachlichen Umschreibung von Krebserkrankungen der Fall ist: Eine Analogiebildung zu invasiver, brachialer Gewalt, wie sie etwa aus der Kriegsführung bekannt ist.

In ihrem 1978 verfassten Essay I l l n e s s a s M e t a p h o r hatte sich Susan Sontag mit diesem Phänomen kritisch auseinandergesetzt und, nicht zuletzt basierend auf ihren eigenen Erfahrungen, stattdessen für eine grundlegende Anerkennung von Krebs als K r a n k h e i t plädiert. Szapocznikow gibt dieser Krankheit mit den T u m e u r s sich einer am Formlosen bedienende, aber dennoch konkrete Form annehmende Gestalt, was sie zu einem unumstößlichen Faktum und direktem Gegenüber werden lässt. Ob das "A happy 1970 to you Alina Szapocznikow", wie es auf einem der T u m e u r s zu lesen ist, aufmunternd oder ironisch gemeint ist, bleibt dabei offen. So wie die Künstlerin sich über weite Teile ihres Lebens weigerte, über die Gräueltaten der Konzentrationslager zu sprechen, die sie als Kind in Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald und Theresienstadt miterlebt hatte, so wenig sollte sie sich zu ihrer Krebserkrankung und den damit einhergehenden Schmerzen äußern. Dass sie sich 1972 einer Mastektomie unterzogen hatte, ihr also eine Brust entfernt wurde, ist beispielsweise vor allem anhand eines im Comicstil verfassten Briefs an die Künstler*innenkollegin Annette Messager überliefert. Hierin stellt sich Szapocznikow im Krankenbett liegend dar, mit einer langen Narbe auf ihrem linken Oberkörper. Sprechblasen offenbaren, dass sie unter großen Schmerzen leidet, aber zugleich noch in der Lage ist, den Charme des Arztes zu bemerken.⁴

Symbolisch zu Grabe getragen hatte Alina Szapocznikow sich und ihre Arbeit an den T u m e u r s bereits zwei Jahre zuvor mit der reliefartigen Wandarbeit L ' E n t e r r e m e n t d ' A l i n a (Das Begräbnis der Alina). Auf schwarzem Hintergrund ist hierin neben Glaswolle, Holz und Fotografien von Freund*innen und Familienmitgliedern auch ihre eigene Kleidung in eine nur vage als anthropomorph erkennbare Form gebracht, die von Tumoren übersät ist. In einer Quelle heißt es, dass ihre Krankheitssymptome in der Zwischenzeit nachgelassen hatten.⁵ Anschließend sind direkte Spuren der ihr Leben durchziehenden Traumata in ihrem Werk zu finden. Zum einen entstand die

Serie der sogenannten F é t i c h e, meist lampenartige Gebilde, die sich wie schon frühere Arbeiten durch ein Wiederkehren des Brustmotiv auszeichnen, zum anderen die Serie der S o u - v e n i r s, eine Variation der T u m e u r s, in der sie anhand von Fotomaterial nun explizit die NS-Vergangenheit und Erfahrungen der Konzentrationslager thematisierte. Die vormals T u m e u r s p e r s o n n i f i é e s genannten Arbeiten zeigte Szapocznikow erstmals 1971 unter dem Titel D é s i n - t e g r a t i o n d e p e r s o n n a l i t é in der Genfer Galerie Aurora und machte somit ihren eigenen körperlichen Verfall zum Thema.⁶ Im Jahr 1973 verstarb sie nach fortwährender Lähmung an Knochenkrebs.⁷

Aus heutiger Sicht mag es auffallen, dass die genannten Arbeiten trotz der möglichen Engführung mit der persönlichen Krankheitsgeschichte der Künstlerin besonders zu Lebzeiten in ihrem Gesamtwerk keine gesonderte Stellung einnehmen, sondern wie selbstverständlich darin integriert erscheinen. Ein Grund hierfür wird die Selbstverständlichkeit sein, mit der Szapocznikow sich gerade in den späteren Jahren Aspekten von Krankheit und Trauma in ihrer Kunst widmet, ein anderer, dass die Darstellung von Brustkrebs erst im Verlauf der folgenden Jahrzehnte vermehrt Gegenstand kunsthistorischer Analysen geworden ist.

(Brust-)Krebs als Gegenstand der Bildenden Kunst

Zeitlich fallen Szapocznikows T u m e u r s mit dem Entstehen feministisch geprägter Selbsthilfegruppen für Frauen mit Brustkrebs zusammen, die auf Solidarität und freiwilliger, gegenseitiger Unterstützung basierten.⁸ Auch die sich im Verlauf der kommenden zwei Jahrzehnte deutlicher abzeichnende Suche nach einer adäquaten Bildsprache für die eigene Krebserkrankung ist der Idee der 'Hilfe zur Selbsthilfe' entlehnt und teils mit einem klaren aktivistischen Anliegen verbunden - ohne, dass die jeweiligen Künstlerinnen zwangsläufig voneinander wussten und/oder sich explizit aufeinander bezogen. Frustriert vom schulmedizinischen Apparat, begann beispielsweise die britische Fotografin Jo Spence sich Anfang der 1980er Jahre, vier Jahre nach ihrer Brustkrebsdiagnose, um alternative Behandlungsmethoden zu bemühen. Sie dokumentierte diesen Prozess in der Fotoserie T h e P i c t u r e o f H e a l t h ? (1982-86), die als Teil einer Wanderausstellung durch verschiedene Städte Großbritanniens tourte und dadurch wichtige Aufklärungsarbeit leistete. Wie sie in ihrer Autobiografie P u t t i n g M y s e l f i n t h e P i c t u r e darlegt, ging dies mit dem Wunsch einher, mehr Kontrolle über den eigenen Kör-



Alina Szapocznikow, Ohne Titel, von 1971-1972,
 Kugelschreiber auf Papier, 29,5 x 21 cm
 Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski /
 Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth
 Inv. No.: ASCL592

per zu erhalten.⁹ Als Spence einige Jahre später an Leukämie erkrankte, veränderte dies ihre Darstellungsweise. Der Ansatz der Selbsttherapie wurde durch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit abgelöst. Unter Mithilfe von Spences Lebenspartner David Roberts sowie Terry Dennett entstand das *Final Project* (1991-92), das das Ziel verfolgte, den Tod als ein im Westen nach wie vor tabubehaftetes Thema zu enttabuisieren. Hierfür setzte Spence, teils in Anlehnung an den mexikanischen Totenkult, verschiedene allegorisch anmutende Requisiten ein und arbeitete mit Überlagerungen, auch früherer Fotografien. Die Produktion neuer Fotografien erschien ihr unter diesen Umständen nicht mehr angemessen.¹⁰

Zu einem ähnlichen Zeitpunkt, 1986, begann die US-amerikanische Künstlerin Nancy Fried mit einer Serie von Terrakotta-Torsi von Frauen, denen im Zuge einer Krebsoperation eine Brust abgenommen wurde. Sie selbst hatte sich nach ihrer Mastektomie dazu entschieden, keine Brustprothese zu tragen und engagierte sich anschließend dafür, ein Bild des weiblichen Körpers zu vermitteln, das dessen Behinderung selbstbewusst zur Schau stellt.¹¹

Größere Aufmerksamkeit noch erlangten die Fotografien von ihrer vergleichsweise etablierten Zeitgenossin Hannah Wilke. Wilke sah sich gerade zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn durch den Einbezug ihres als besonders attraktiv geltenden Körpers immer wieder mit dem Vorwurf des Narzissmus konfrontiert. Als sie in den 1970er Jahren damit begann, die Krankenhausaufenthalte ihrer an Brustkrebs erkrankten Mutter fotografisch festzuhalten, wirkte das daher zunächst wie ein großer Kontrast. Wilke verband hiermit die Hoffnung, sie auf diese Weise am Leben zu halten und schrieb dem Fotografieren wie Spence therapeutische Funktion zu.¹² Einige Aufnahmen davon sind anschließend in die Arbeiten *So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter* (1978-81) sowie *In Memoriam, Selma Butter (Mommy)* (1979-83) eingegangen. Sie zeugen von einer großen Intimität zwischen Mutter und Tochter und geben einen sehr lebensbejahenden Eindruck des porträtierten, kranken Menschen wieder. Als bei Wilke 1987 selbst eine Krebserkrankung diagnostiziert wurde und sie sich in Folge dessen einer Chemotherapie unterzog, begann sie, ebenfalls unter Mitarbeit ihres Partners, Donald Goddard, ihr sich insgesamt über sechs Jahre streckendes Projekt *Intra-Venus* (1987-93). Die Arbeit umfasst Zeichnungen, Aquarelle, Objekte, ein zweistündiges Video und eine Serie lebensgroßer Farbfotografien, die einen

sehr direkten Eindruck von den Effekten der Behandlung vermitteln. In letzteren setzte sie wie schon in früheren Fotografien ihren nun offensichtlich geschwächten Körper, abgesehen von Pflastern und Kanülen, weitgehend nackt in als typisch weiblich geltende Posen in Szene, die von Anleihen an die Jungfrau Maria bis zu Pornografie reichen.¹³ Erstmals öffentlich gezeigt wurde *I n t r a - V e n u s* ein Jahr nach Wilkes Tod, 1994, in der New Yorker Galerie Ronald Feldman Fine Arts.

Für Amelia Jones waren besonders diese Fotografien Anlass dazu, von einem "radikalen Narzissmus" der Künstlerin zu sprechen. Im Unterschied zur etwa von Lucy Lippard geäußerten Kritik, dass Wilke ihre Kunst zu Zwecken der Verführung einsetze und darüber ihre Rolle als "attraktive Frau" und Künstlerin verwechsle, deutet Jones eben diese Vermischung der Rollen als eine kompromisslose und selbstbestimmte Zurschaustellung des Körpers der Künstlerin.¹⁴ Wilkes letztes großes Projekt lässt sich insofern weniger als Bruch mit ihrem bisherigen Werk denn als konsequente Fortführung und zugleich Abschluss begreifen. Bereits in einem Statement aus dem Jahr 1985 hatte sie darauf hingewiesen, dass Leute sie mit dem "bullshit of 'What would you have done if you weren't so gorgeous?' What difference does it make?" belangten. Für sie jedoch mache der Tod diesbezüglich keinen Unterschied: "Gorgeous people die as do the stereotypical 'ugly'. Everybody dies."¹⁵

Krankheitsbilder und ihr Identifikationspotential

Sowohl Spence als auch Wilke haben mit ihren 'finalen Projekten' Bilder geschaffen, die sich einprägen. Es sind Bilder, die durch ihre Unmittelbarkeit zunächst schockieren mögen. Zugleich sind es Bilder, die Identifikationspotential bieten. Die US-amerikanische Lyrikerin, Schriftstellerin und Autorin Audre Lorde beispielsweise hatte in ihren 1980 publizierten *C a n - c e r J o u r n a l s* festgehalten, dass sie vor ihrer eigenen Mastektomie vor Bildern von Frauen mit nur einer Brust und entsprechenden Operationsnarben in sich zusammensacken würde, diese jedoch danach überhaupt nicht mehr merkwürdig oder beängstigend auf sie wirkten.¹⁶ Ihre Krebs-Tagebücher veröffentlichte sie vor allem, weil sie als "post-mastectomy woman" daran glaube, dass den Gefühlen von Frauen mit diesen Erfahrungen eine Stimme verliehen werden müsse, um anerkannt, respektiert und für andere hilfreich sein zu können.¹⁷ Frauen mit Mastektomie müssen füreinander sichtbar werden, so Lorde, da Unsichtbarkeit und Schweigen mit Machtlosigkeit einhergingen. Für sie stehen ihre Tagebucheinträge beispielhaft für den Prozess der Integration der Krise in ihr Leben¹⁸ - das Leben einer in die-

sem Fall Schwarzen, lesbischen Feministin und Mutter, die sich als "warrior poet" verstand.

Kurz vor Veröffentlichung der *C a n c e r J o u r n a l s* begannen erste Bilder des post-mastektomischen Körpers, begleitet von großen Debatten öffentlichkeitswirksam in den USA zu zirkulieren, gezielt dafür eingesetzt, den Kanon akzeptierter Schönheit zu erweitern. Für Aufmerksamkeit hatte 1977 etwa Hella Hammids hochinszenierte Fotografie der Dichterin Deena Metzger gesorgt, mit weit geöffneten Armen und nacktem Oberkörper, die Narbe ihrer Brust-OP mit einem Tattoo verziert. Mit dem Cover des *N e w Y o r k T i m e s M a g a z i n s* Mitte der 1990er Jahre, also nach den Fotoserien von Spence und Wilke, schaffte es mit dem nach ihrer Brustoperation aufgenommenen Selbstporträt des Models Matuschka (*B e a u t y O u t o f D a m a g e*, 1994) erstmalig ein positiv besetztes post-mastektomisches Bild in die US-amerikanischen Massenmedien.¹⁹ Erst in den vergangenen zehn Jahren allerdings sollten derartige Fotografien auch ein diverseres Frauenbild wiedergeben.²⁰

Einen neuen Blick auf die Bildtradition von Brustkrebs eröffnete 2018 eine von u. a. Raffaella Bianucci und Antonio Perciaccante veröffentlichte Studie. In ihr werden zwei Ölgemälde aus der Renaissance, *D i e N a c h t* von Michele di Rodolfo del Ghirlandaio (zw. 1553 u. 1555) und *D i e A l l e g o r i e d e r S t ä r k e* (1560-62) von dessen Florenzer Zeitgenossen Maso da San Friano, als bildlicher Beweis für die damalige Existenz der gemeinhin als modern geltenden Krankheit angeführt.²¹ In eine ähnliche Richtung geht die neuseeländische Breast Cancer Foundation, die auf ihrer Website eine Gegenüberstellung von historischen Gemälden wie Rembrandts *B a t h s e b a i m B a d e* (1654) mit einem zeitgenössischen *R e e n a c t m e n t* zeigt, um darauf hinzuweisen, dass der dunkle Fleck unterhalb der linken Brust der Bathseba die typischen Merkmale von Brustkrebs aufweist.²² In dieser Verankerung in der Kunstgeschichte schwingt somit das Anliegen mit, die Krankheit als solche zu enttabuisieren und individuellen Schicksalen wortwörtlich jahrhundertealte 'Vorbilder' gegenüberzustellen.

Die Kunst zu Leben als Kunst zu Sterben

In *I l l n e s s a s M e t a p h o r* wehrt Susan Sontag sich gegen den Kurzschluss von Krebserkrankung und Tod. Angesichts der heutigen medizinischen Möglichkeiten und Früherkennungsverfahren ist ihr mit diesem Anliegen umso mehr recht zu geben. Dennoch fordert die Krankheit von vielen Betroffenen eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblich-

keit und den Auswirkungen auf ihr Leben. Während Szapocznikow ihr Begräbnis und damit zugleich das Überleben inszenierte und Jo Spence sowie Hannah Wilke ihre künstlerischen Lebensläufe mit eindeutig als 'letzte Projekte' definierten künstlerischen Arbeiten abschlossen, setzte die US-amerikanische Filmemacherin Barbara Hammer sich in den letzten Jahren ihres Lebens zunehmend für ein selbstgewähltes Ende und damit, wie sie sagt, würdevollen Tod ein. Ein eindrückliches Zeugnis hiervon gibt die Lecture Performance *The Art of Dying (Palliative Art Making in the Age of Anxiety)*, die Hammer nach drei vorherigen, jeweils leicht variierenden Fassungen im Oktober 2018 in ihrer finalen Fassung im New Yorker Whitney Museum vor einem sichtlich berührten Publikum durchführte.²³ "The art of dying", lautet das zentrale, von ihr hierin geäußerte Statement, "is the same as the art of living." Nicht als Bedrohung sieht Hammer Sterblichkeit, sondern als Quelle von Lebenskraft. Die Scheu vor der Auseinandersetzung mit dem Tod führe nur dazu, Plattitüden zu verbreiten, wie sie in Phrasen wie "You'll get better", "You'll beat it" oder "You look good today" zum Ausdruck kommen. Als Beispiel für die enorme Kraft und Freude, die durch ein Bewusstsein über das nahende Ende freigesetzt werde, führt sie den an den Folgen von AIDS verstorbenen Künstler David Wojnarowicz an. Kunst könne, so ist Hammer überzeugt, einen Unterschied machen. Wichtig sei ihr zu verstehen, dass sie, auch wenn es ohne Zweifel schwierige Zeiten gab, keinen 'Überlebenskampf' führe, sondern mit Krebs *l e b e*. Zugleich spricht Hammer, die sich zeitlebens dezidiert als lesbische Filmemacherin verstand, von einem "coming out as being ill", das in jüngerer Zeit zum Glück häufiger bei Künstler*innen zu beobachten sei und weist darauf hin, dass sich inzwischen einige Organisationen verstärkt den Themen Gesundheit, Krankheit, Tod und Sterben widmen. Unter dem titelgebenden Stichwort des Zeitalters der Ungewissheit und Sorge verortet sie Schmerz in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang, zu dessen Ursache sie unter anderem auch Sexismus, Rassismus, Klassismus und Altersdiskriminierung zählt. Anschließend legt sie unter Bezugnahme auf verschiedene Beispiele aus ihrer künstlerischen Karriere die für ihre Arbeitsweise zentralen Prinzipien offen. Es hat einen fast romantischen Beiklang und wirkt zugleich völlig überzeugend, wenn sie in diesem Zusammenhang von Offenheit und Leidenschaft bei der Sache sowie von einem marktunabhängigen Agieren spricht.

Die Lecture Performance ist Teil von Hammers wohldurchdachten und -organisierten Abgang, zu dem neben der Archivierung



Filmstill aus Barbara Hammers "A Horse Is Not a Metaphor"
von 2008, transferierter 16mm-Film, Farbe, Schwarz-Weiß,
Ton von Meredith Monk, 29:41 Minuten
Courtesy the estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin

und der Digitalisierung ihres Werkkonvoluts und der Einrichtung zweier Stipendienprogramme, die queeren Film fördern, auch ihr sogenanntes Exit-Interview zählt. Dieses gab sie gemeinsam mit ihrer langjährigen Lebenspartnerin Florrie Burke im Februar 2019 dem Magazin *The New Yorker* nur wenige Wochen vor ihrem Tod.²⁴ Wie ihre Äußerungen in dem sich rasch über diverse Kanäle verbreitendem Interview ist auch ihr Auftritt beeindruckend in seiner Souveränität. Hammer scherzt und bedankt sich bei vielen der Gäste – nicht bevor sie das Q&A in ein A&Q umgewandelt hat und statt Fragen des Publikums zu beantworten, dieses zu ihren Themen befragt.

Ihren an Eierstockkrebs erkrankten, alternden Körper hatte sie seit Erhalt ihrer Diagnose immer wieder zum Gegenstand ihrer Videoarbeiten gemacht. Auslöser für *A Horse Is Not a Metaphor* (2008) ist für Hammer, auch gut fünfzehn Jahre nach Wilkes *Intra-Venus*, ein Mangel an filmischen Bildern gewesen, die den Effekt von Chemotherapie auf den Körper zeigen. Durch die Gegenüberstellung der Bilder aus dem Krankenhaus mit denen von ihr auf einer Pferderanch zeigt sie – anders als Wilke – zugleich ihren längerfristigen, selbstsorgenden Umgang mit der Krankheit auf. Ara Osterweil veranlasste dies zu der durchaus nachvollzieh- aber auch streitbaren These, dass Hammers Selbstbezeichnung als "lesbian filmmaker" im Kontrast zu früheren Filmen hierbei zweitrangig werde, da statt des lesbischen, hier eine queere Lesart des kranken, alternden Körpers im Vordergrund stehe.²⁵ Sie nennt den Film dementsprechend "an undisguised bit of activism, a frank plea for survival, and an everyday chronicle of what a person must endure, regardless how they imagine themselves".²⁶

Hammers letzte umfangreiche Videoarbeit *Evidentary Bodies* (2018) ist als Dreikanal-Installation angelegt und entstand in direkter Zusammenarbeit mit dem Cellisten N. Scott Johnson. Sie entwickelte sich aus einer zwei Jahre zuvor aufgeführten Live-Performance heraus, bei der Bilder aus früheren Arbeiten Hammers (*Sanctus*, 1990, *Chest X-rays*, 2015 und *Blue Paint Film Scroll*, 2005) auf ihren Körper projiziert werden. Dieser Körper stellt nicht nur den Beweis für das Altern und die Auswirkungen und Folgen von Krankheit dar, sondern auch Hammers eloquenten Umgang damit. Der Titel dieser Arbeit war zugleich der Titel ihrer zu Lebzeiten einzigen umfassenden Retrospektive, die von Herbst 2017 bis Januar 2018 im Leslie Lohman Museum for Gay & Lesbian Art in New York zu sehen war.²⁷

Sick Women* Theories

Hammer verzichtet in ihrer Lecture Performance zwar weitgehend auf eine diskursive Einbettung ihrer Überlegungen; in ihrer Betonung des Lebens nicht trotz, sondern m i t Krankheit hallen jedoch Ansatzpunkte wieder, die zum einen im Rahmen der Debatten um die würdevolle Darstellung von an AIDS erkrankten Menschen und zum anderen im Kontext des sogenannten Disability Justice Movements thematisiert wurden und werden. Carolyn Lazard beispielsweise legte mit dem 2013 publizierten Text *How to be a Person in the Age of Autoimmunity* eigene Erfahrungen mit chronischer Erkrankung offen, zu der auch gehört, über längere Zeiträume nicht arbeiten zu können.²⁸ Drei Jahre später veröffentlichte Johanna Hedva *Sick Woman Theory*, wobei Hedva das "woman" im Titel als "strategic, all-encompassing embrace and dedication to the particular, rather than the universal" versteht, welches immer noch "the un-cared for, the secondary, the oppressed, the non-, the un-, the less-than" repräsentiere und damit stark von einer essentialistischen Lesart abweicht.²⁹ Wie Lazard legt auch Hedva den Fokus auf das Leben mit Krankheit – ein Leben, das, anders als in Hammers Fall, gerade kein unmittelbar absehbares Ende hat. Dass beide Texte im Zuge der Corona-Pandemie im Frühjahr 2020 wieder stärker kursierten und nun vor allem unter dem zentral gewordenen Schlagwort "Care" (Fürsorge)³⁰ diskutiert werden, zeigt einmal mehr, dass ihre Forderungen nach größerer Umsicht und anderen Formen der Zugänglichkeit nichts an Aktualität eingebüßt haben.³¹

Ähnlich bezeichnend sind die durch Covid-19 ausgelösten Re-kurse auf die AIDS-Pandemie und der Vergleich der unterschiedlichen Umgangsformen und medialen Repräsentation beider Viren.³² Die *New York Times* beispielsweise druckte Ende Mai 2020 die Namen der ersten 100.000 an Covid-19 verstorbenen Menschen mit dem Zusatz "They were not simply names on a list. They were us" ab. Den ersten 100.000 an den Folgen einer HIV-Infektion verstorbenen Menschen war der Zeitung dies 1991 lediglich eine von einer anderen Agentur übernommene Zeitungsnotiz auf Seite 18 wert, ohne Bild und ohne Nennung der Namen.³³ In Bezug auf die fotografische Repräsentation von Menschen mit AIDS hatte die AIDS Coalition to Unleash Power bereits in den späten 1980er Jahren die Einbindung der Porträtierten in ihren Kontext gefordert sowie "the visibility of PWAs (People With AIDS) who are vibrant, angry, loving, sexy beautiful, acting up and fighting back".³⁴

Der Umsetzung dieser Forderung in der Darstellung von Menschen mit (Brust-)Krebs kamen bisher wohl Annie Sprinkle

und Beth Stephens am nächsten: In ihrer Ausstellung *The Romantic Adventures of Beth Stephens, Annie Sprinkle and Breast Cancer*, die 2018 in der Städtischen Galerie Arsenal im polnischen Poznan zu sehen war, bedienten sie sich klarer Verweise auf ihre Vorgängerinnen der 1970er und '80er Jahre und trugen damit zur stärkeren Verankerung und Sichtbarkeit von Brustkrebs als Gegenstand der Bildenden Kunst bei. Mehr noch, in der hierin gezeigten Dia-Show *Cancer Erotic* wurde Sprinkles eigene Erkrankung als kollektives, erotisches Abenteuer inszeniert.³⁵

Eine kurz darauffolgende Gruppenausstellung in derselben Galerie brachte künstlerische Arbeiten zum Thema HIV, AIDS und Krebs unter dem Titel *Creative Sick States* zusammen. Ihr Anliegen war es, Gesundheit als Fiktion zu entlarven, als ein Ideal, das nie existiert hat.³⁶ Im Gegenzug tritt auch sie dafür ein, Krankheit zu normalisieren und in gesellschaftliche Abläufe zu integrieren. Kranke Menschen, deklariert der Presstext darüber hinaus, "are the avant-garde of radical democracy, because it is the weakness that highlights the most systemic exclusions".³⁷ Die in dieser Ausstellung dargestellten Verbindungslinien unterschiedlicher Erkrankungen und Behinderungen eröffnen somit eine Möglichkeit, die mir für jüngere Ansätze paradigmatisch erscheint: vorher weitgehend separat diskutierte Anliegen und Kämpfe zusammen zu denken, um für diese in und mit der Kunst ein größeres Bewusstsein zu schaffen.

1 Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow, Bielefeld 2011, S. 27. Der französische Originaltext wurde posthum erstmals in dem Ausstellungskatalog *Tumeurs, Herbier, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris* 1973, abgedruckt. Die entsprechende Stelle lautet: "(J)e suis convaincue que de toutes les manifestations de l'éphémère le corps humain est la plus vulnérable, l'unique source de toute joie, de toute souffrance et de toute vérité, à cause de son essentiel dénûment, et aussi inéluctable qu'inadmissible au niveau de la conscience." Hier zitiert nach dem Faksimileabdruck in: Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow. *Sculpture Undone 1955-1972*, Brüssel/New York 2011, S. 28.

2 Vgl. Cornelia Butler, "Soft Body/Soft Sculpture: The Gendered Surrealism of Alina Szapocznikow", in: Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow. *Sculpture Undone 1955-1972*, Brüssel/New York 2011, S. 33-45, hier S. 33.

3 Vgl. z. B. Agata Jakubowska (Hrsg.), Alina Szapocznikow. *Awkward Objects*, Warschau 2011.

- 4 Vgl. Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow, Bielefeld 2011, S. 52f.
- 5 Vgl. hierzu Jola Cola, "Alina Szapocznikow, Lebens- und Werkgeschichte", in: Ausst.-Kat. Alina Szapocznikow, Bielefeld 2011, S. 97-112, hier S. 108.
- 6 Vgl. hierzu Anda Rottenberg, "Personalization", in: Jakubowska 2011, S. 103-112, hier S. 103.
- 7 Cola 2011, S. 109.
- 8 Vgl. <https://www.bcaction.de/bcaction/feminismus-und-brustkrebs/>, letzter Abruf: 25.08.2020.
- 9 Jo Spence, Putting Myself in the Picture. A Political Personal and Photographic Autobiography, London 1986, S. 208f.
- 10 Vgl. Clarissa Jacob, Amy Tobin, "Considering Her Final Project", in: Jo Spence. The Final Project, London 2013, S. 29-36, hier S. 30.
- 11 Der Unterstrich in der Schreibweise "Be_hinderung" verweist auf die gesellschaftliche Konstruktion von Be_hinderung und bezieht sich damit auf ein grundlegendes Anliegen von Behindertenrechtsaktivist*innen. Menschen sind nicht, sondern werden behindert, lautet ein in diesem Zusammenhang zentrales Credo.
- 12 Vgl. Barbara Oettl, Existentielle Grenzerfahrungen. Tabubruch als Strategie in der zeitgenössischen Kunst, Bielefeld 2019, S. 75.
- 13 Ebd., S. 183.
- 14 Vgl. Amelia Jones, "Intra-Venus and Hannah Wilke's Feminist Narcissism", in: Ausst.-Kat. Hannah Wilke. Intra-Venus, New York 1995, S. 4-13 u. S. 47, hier S. 4f.
- 15 Marvin Jones et. al. interview with Hannah Wilke, "Hannah Wilke's art, politics, religion, and feminism," The New Common Good (May 1985), 11. Hier zitiert nach: Amelia Jones, "The Rhetoric of Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body Art", in: Ders.: Body Art. Performing the Subject, London / Minneapolis 1998, S. 151-195, hier S. 193.
- 16 Audre Lorde, Cancer Journals (London 1980), wieder abgedruckt in: The Audre Lorde Compendium. Essays, Speeches and Journals, London: 1990, S. 61f.
- 17 Ebd., S. 3.
- 18 Ebd., S. 4 und 48.
- 19 Vgl. Mary K. DeShazer, Mammographies. The Cultural Discourse of Breast Cancer Narratives, Michigan 2013, S. 30 u. 119f.
- 20 Ebd.
- 21 Raffaella Bianucci, Antonio Perciaccante, Philippe Charlier, Otto Appenzeller, Donatella Lippi, "Earliest evidence of malignant breast cancer in Renaissance paintings", in: The Lancet ("Oncology"), Vol. 19, Nr. 2 (Februar 2018), S. 166-167.
- 22 <https://www.breastcancerfoundation.org.nz/the-survivors-collection>, letzter Abruf: 25.08.2020.

23 Barbara Hammers Lecture Performance ist über die Website des Whitney Museum einsehbar: <https://whitney.org/media/39543>, letzter Abruf: 24.08.2020.

24 <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/barbara-hammers-exit-interview>, letzter Abruf: 25.08.2020.

25 Vgl. Ara Osterweil, "A Body Is Not a Metaphor: Barbara Hammer's X-Ray Vision", in: Journal of Lesbian Studies, 14: 2 (April 2010), S. 185-200, S. 198.

26 Ebd. Osterweil weist in dem Zusammenhang auch darauf hin, dass es zwar kein grandioser, aber ein mutiger, nachdenklicher und ehrlicher Film sei.

27 Im Anschluss, schon posthum, wurde die Arbeit im Rahmen der Ausstellung Barbara Hammer. This Body im Wexner Center for the Arts in Ohio präsentiert. Hammer erwähnt diese Ausstellung in der Lecture Performance als eine, auf die sie besonders freue, da hierin alle ihre Arbeiten, die Krankheit behandeln, zusammen gezeigt werden sollten.

28 Carolyn Lazard, "How to be a Person in the Age of Aut immunity" (2013), <https://static1.squarespace.com/static/55c40d69e4b0a45eb985d566/t/58cebc9dc534a59fbbbf98c2/1489943709737/Howtobeapersonintheageofautoimmunity+%281%29.pdf>, letzter Abruf: 25.08.2020

29 Johanna Hedva, "Sick Woman Theory" (2016), <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, letzter Abruf: 25.08.2020.

30 Siehe dazu den Aufsatz von Nataša Petrešin-Bachelez, "Ein Versuch, allem mit Wertschätzung zu begegnen" in diesem Band.

31 Johanna Hedva verfasste auch als Reaktion darauf den Text "Get Well Soon", der als Teil eines kollaborativen E-Card-Projekts von Sam Lavigne und Tega Brain 2020 online unter folgendem Link erschien: <http://getwellsoon.labr.io>. Mein Dank gilt an dieser Stelle Nora Brünger und dem Seminar "Kunst in Quarantäne", das wir im Sommersemester 2020 an der Universität Hildesheim gemeinsam unterrichtet und in dem wir diese Texte diskutiert haben.

32 Künstler*innen wie AA Bronson beispielsweise wurden zu ihren Erfahrungen mit der AIDS-Krise befragt und dazu, wie sie im Vergleich dazu die Corona-Pandemie wahrnehmen. <https://www.monopol-magazin.de/aa-bronson-aids-coronavirus>, letzter Abruf: 25.08.2020.

33 Diese Gegenüberstellung sorgte gerade in den sozialen Medien für Aufmerksamkeit und diente auch mir hier als Quelle.

34 Vgl. Douglas Crimp, "Portraits of People with AIDS", in: ders., Melancholy and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics, Cambridge, Mass. / London 2002, S. 85-107, hier S. 87.

35 <http://www.arsenal.art.pl/en/exhibitions/romantyczne-przygody-annie-sprinkle-beth-stephens-i-raka-piersi/>, letzter Abruf: 25.08.2020. Herzlichen Dank an Hanne König für diesen Hinweis.

36 Siehe dazu den Beitrag von Berenice Olmedo, S. 78-81.

37 <http://www.arsenal.art.pl/en/exhibitions/creative-sick-states/>, last visited: 25.08.2020.

Ein Versuch, allem mit Wertschätzung zu begegnen¹

Nataša Petrešin-Bachelez

"Ich bin das Ergebnis radikaler Fürsorge*: so konnte ich in Brasilien überleben, wo alle 23 Minuten eine junge schwarze Frau oder ein (junger schwarzer) Mann getötet wird", erzählte uns im Juni 2020 Fabiana Ex-Souza, eine in Paris lebende Künstlerin und Forscherin. Der Sonnenuntergang bot uns schöne Farben am Himmel. Wir nahmen im Kontext einer neuen Initiative for Practices and Visions of Radical Care (Initiative für Praktiken und Vision radikaler Fürsorge), über die ich in diesem Essay noch ausführlicher sprechen werde, mit einer Gruppe von Künstler*innen an einem Picknick teil. Nach einer langen Phase der Einschränkungen veranstalteten wir unsere erste Zusammenkunft unter Bäumen in einem Pariser Stadtgarten. Die Erfahrungen, die wir jeweils während der Ausgangssperre gemacht hatten, unterschieden sich sehr stark voneinander. Wir tauschten zahlreiche Überlebenstaktiken und -geschichten aus, sprachen ansonsten aber vor allem darüber, wie schwierig es ist, ein Bild von sich selbst in der nahen Zukunft zu zeichnen.

In Frankreich, wo ich lebe,² und überall sonst, erleben die Menschen, wie die Covid-19-Pandemie die sozialen, ökologischen, kulturellen und politischen Landschaften verändert hat. Elísio Macamo schrieb im April dieses Jahres, dass "Covid-19 uns auf grausame Weise daran erinnert, dass wir die Krise sind. Nun, da wir uns aufraffen, der Pandemie ins Auge zu sehen, wären wir gut beraten, nicht zu vergessen, was unser Normalzustand ist, nämlich die Krise. Die Geschichte lehrt uns, dass man eine Krise nicht dadurch meistert, dass man die Rückkehr zur Normalität zum Ziel erklärt, sondern indem man sich selbst in die Lage versetzt, unter allen Umständen handlungsfähig zu bleiben."³ Der Aufruf #stayathome entlarvte die sozialen Unterschiede und die zunehmende häusliche Gewalt in Frankreich⁴ und andernorts, die es auch vorher schon gab. Viele Angehörige von Minderheiten konnten während des Lockdowns nicht zu Hause bleiben, da sie einen großen Teil der sogenannten unverzicht-

*Der Begriff "Care" wird hier mit "Fürsorge" übersetzt. Andere Möglichkeiten der Verwendung in der deutschsprachigen Care-Debatte sind u. a. Sorge, fürsorgliche Praxis, Kümern, Pflege- oder Sorgearbeit.

baren Arbeiter*innen ausmachen: Supermarktkassierer*innen, Sicherheitspersonal, medizinische Angestellte in Krankenhäusern, Beschäftigte im öffentlichen Nahverkehr, Lastwagenfahrer*innen, Mitarbeiter*innen der Post, Reinigungsfachkräfte, Mitarbeiter*innen von Zustellfirmen. Wie Françoise Vergès schreibt, gehören sie zu "einer ganzen Menschheit, welche die Journalist*innen und Wissenschaftler*innen erst entdeckt zu haben schienen, sprich zu den 'Unsichtbaren', 'den kleinen Händen', 'den Unverzichtbaren'. Die 'Unverzichtbaren' wurden von 'dem Unverzichtbaren' unterschieden, das sich gefühlvoll ausdrückt und alle Ungleichheiten beseitigt, eine Rückkehr der 'wahren Werte' fordert, die völlig getrennt sind von den Bedingungen, unter denen Millionen von Menschen leben, und Praktiken von Gruppen und Gemeinschaften ignoriert, denen es gelungen ist, sich selbst von der Konsumökonomie zu befreien, indem sie Lebens-, Ernährungs- und Fürsorgeformen entwickelt haben, die auf dem Wissen der Ahnen beruhen."⁵

Das vorgeschlagene Konzept des vorherigen Lebens als Repräsentation einer bestimmten Norm und des Lebens danach als etwas, das in etwas Sorgsameres und Sinnvolleres gewandelt werden wird, entspricht jedoch nicht der Wirklichkeit: "Das Leben vor dem 17. März (dem offiziellen Beginn der Ausgangssperre in Frankreich) birgt nichts, das es wert wäre, als Norm akzeptiert zu werden: struktureller Rassismus, wirtschaftliche Gewalt, Verachtung hinsichtlich der Klassenfragen, Staat und zivilisatorischer Feminismus, Islamophobie, migrantenfeindliche Gesetze."⁶ Was immer hier oder dort geschah, war sowieso nie normal.⁷

Auf ähnliche Weise schrieb Achille Mbembe in den ersten Tagen des Frühjahrs - und nur einige Wochen vor George Floyds Ermordung in Minnesota, wodurch die weltweiten Black Lives Matter-Proteste an Heftigkeit zunahmen - etwas über das universelle Recht zu atmen. Auch für ihn war vor dem Covid-19-Virus, das die Atemwege heftig angreift, nichts wie gewohnt: "Die Menschheit war schon vorher vom Erstickungstod bedroht. Wenn es denn Krieg geben muss, dann kann es kein Krieg gegen einen spezifischen Virus sein, sondern ein Krieg gegen alles, was die Mehrheit der Menschen zu einem vorzeitigen Ende des Atmens verdammt, gegen alles, was die Atemwege angreift, alles, was während der langen Herrschaft des Kapitalismus ganze Teile der Weltbevölkerung, ganze Rassen zu einem schwierigen, keuchenden Atem und Leben in Unterdrückung gezwungen hat. Diese Beengung zu überwinden würde bedeuten, dass wir das Atmen jenseits seiner rein biologischen Seite begreifen und stattdessen als etwas, das uns allen gemeinsam ist und das sich definitionsgemäß

jeglicher Berechnung entzieht. Ich meine damit das universelle Recht zu atmen."⁸

Für die unterprivilegierten, subalternen und indigenen Identitäten in vielen ehemals kolonisierten Ländern war das Überleben angesichts sozialer und rassischer Ungerechtigkeit jahrzehntelange identisch mit einer Form von Liebe und Fürsorge, die ihnen durch ihre eigenen Gemeinschaften zuteil wurde. In einem Text über W.E.B. Du Bois' spekulative Kurzgeschichte *The Comet* (1920) bringt Saidiya Hartman ihre Vision davon zum Ausdruck, was Liebe als Überlebenstechnik leistet: "Ungeachtet all der Dinge, welche die Liebe möglich macht - Augen, die dich sehen, jemand, der deine Hand bis zum Schluss hält, der für dich schwärmt, obwohl du hässlich bist, dich tausend Mal küsst (...) für deine Liebe sogar ein Messer schwingt, alles für einen letzten Tanz riskiert, Schwüre tauscht, obwohl es nicht den Hauch einer Chance gibt, dass man zusammenkommt, in ihren Augen den Himmel auf Erden sieht, auf der Suche nach ihm den Leichnam eines Kindes durch die verwüstete Stadt trägt, sie so sehr vermisst, dass man daran zerbricht, nicht will, dass dich je ein anderer liebt -, vermag sie doch eines nicht: Sie kann einem nichts hinterlassen oder eine Zukunft gewährleisten. *Your love is all I need* (Deine Liebe ist alles, was ich brauche) - eine schöne Lüge, ein notwendiger Refrain, der einem dabei hilft, in der Zwischenzeit zu überleben, eine Tragödie nach der anderen zu erleben, eine weitere schmerzliche Szene auszuhalten, als ob 'unsere Liebe' eine Festung und immer genug sei."⁹ Mit dieser Macht der Liebe vor Augen möchte ich mich einigen bildenden Künstler*innen mit Geschichten oder Erfahrungen von Rassismus und Diskriminierung zuwenden, die wichtige Praktiken der Fürsorge entwickelt haben, die sie mit ihren künstlerischen Praktiken verknüpfen.

Wie die Künstlerin Otobong Nkanga über Fürsorge nachdenkt, die sie durch ihr Werk mobilisiert, erfolgt durch ein besonderes Verhältnis zum Atmen. In einem Interview meinte sie unlängst: "In einer vollkommenen Welt sollte der Akt des Atmens niemandes Gesundheit abträglich sein, doch in manchen Teilen der Welt kann dies der Fall sein. Wir müssen uns darüber klar werden, dass wir alle atmen, aber nicht alle dieselbe Luft",¹⁰ womit sie sich auf die Luftverschmutzung, etwa in Port Harcourt (Nigeria) und Dhaka (Bangladesch) bezog. Wie bei Mbembe wird auch für sie die Antwort auf die Frage, wer atmen und wer in Gebieten mit sauberer Luft leben darf, von der Klassen- und Rassenzugehörigkeit vorherbestimmt. Auf diese Weise manifestiert sich der ökologische Rassismus, und *I can't breathe* (Ich bekomme keine Luft) wurde zu einer globalen

Metapher für soziale und ökologische Gerechtigkeit so wie sie ein Plädoyer für rassische Gerechtigkeit ist. "Ohne Fürsorge wird das Land selbst, auf dem wir leben, betroffen sein. Unsere Körper werden betroffen sein, und die kommenden Generationen werden die Ruinen erben, die die Erde füllen, und die Gewalt, die mit solchen Taten einhergeht."¹¹

Die Künstlerin und Wissenschaftlerin Fabiana Ex-Souza schreibt über ihre Namensänderung und bringt damit einen Wunsch nach Befreiung zum Ausdruck, der Bedingungen für das Überleben schafft: "Ich wurde 1980 in Brasilien als Fabiana De Souza geboren. 2014 benenne ich mich in einem poetisch-politischen Prozess in Ex-Souza um und begreife diese Geste als eine Dynamik der Befreiung. Eines der Kennzeichen der Sklaverei ist die Entpersönlichung, die eine versklavte Person von der Beziehung zu ihren Eltern trennt. Ich stamme aus einer Familie, die gänzlich afrikanischer Herkunft ist, und ich lege damit die Gewalt offen, die dem Umstand eingeschrieben ist, dass man einen Familiennamen portugiesischen Ursprungs trägt, noch dazu einen, der unter den Sklavenhändlerfamilien der verbreitetste ist."¹² In ihrem gesamten künstlerischen Werk integriert sie Fürsorge in Gestalt der Beziehung zu ihrem Publikum, zu den Gegenständen, zu ihrem Familienarchiv oder legt vernachlässigte Kapitel der dekolonialen künstlerischen Praktiken in Brasilien offen. In ihren Texten konzentriert sie sich auf den Begriff 'Ich' im Gegensatz zum neutralen 'Wir' der Wissenschaftler*innen, das üblicherweise vor allem im französischen Wissenschaftsbetrieb verwendet wird. Sie begreift dies als eine psychische Schutzmaßnahme, als ein Fundament, von dem aus sie auf die Befreiung außerhalb der Räume der Kolonialität hinarbeitet.

Als eine von solchen künstlerischen Positionen inspirierte Kuratorin und Kulturarbeiterin empfinde ich die Notwendigkeit, die verwandelte Form ihres Verständnisses als wichtigen Teil des sozialen Bereichs der Fürsorgearbeit vorzuschlagen. Was hieße es, wenn die Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen sämtlicher Disziplinen, die an Praktiken der Fürsorge arbeiten, in den Gesellschaften des Globalen Nordens so wertgeschätzt würden, als gehörten sie zu der oben erwähnten Kategorie der unverzichtbaren Arbeiter*innen? "Theoretisch begriffen als ein affektives Bindegewebe zwischen einem inneren Selbst und einer Außenwelt... einem Fühlen für andere statt einem Fühlen mit ihnen", verleiht Fürsorgearbeit, wenn sie mobilisiert wird, "Taten der Bewahrung, die eine große Bandbreite von Orten umfassen - Selbst, Gemeinschaften und soziale Welten - ein instinktives, materielles und emotionales Gewicht. Wechselseitigkeit und Achtsamkeit hinsichtlich der ungerechten Dynamik,

die unsere aktuelle soziale Landschaft kennzeichnet, repräsentieren jene Art von Fürsorge, welche Welten auf radikale Weise umgestalten kann, die über diejenigen hinausgehen, die der neoliberale oder postneoliberale Staat anbietet, der sich im Hinblick auf seine Verteilung von Fürsorge als unangemessen erwiesen hat."¹³ Ein solcher Vorschlag impliziert, dass wir einerseits das Tempo drosseln und unsere Arbeits- und Lebensweise im gegebenen Kontext über längere Zeiträume und gegen den Impuls einer von Events angetriebenen Wirtschaft in den Künsten verorten. Andererseits begreift dieser Vorschlag künstlerische Praktiken der Fürsorge als kontinuierliche Praktiken wechselseitiger Unterstützung unter Künstler*innen und ihres lebenden oder nicht lebenden Materials.

Als Fortsetzung eines solchen propositionalen Denkens haben wir uns im April 2020 mit der interdependenten Kuratorin Elena Sorokina zu einer neuen Initiative zusammengetan, die wir *I n i t i a t i v e f ü r P r a k t i k e n u n d V i s i o n e n d e r r a d i k a l e n F ü r s o r g e* nennen. Diese Initiative wurde während der Covid-19-Ausgangssperre ins Leben gerufen; als Reaktion auf eine beispiellose Situation und Ausdruck des Wunsches, unsere jeweiligen kuratorischen Praktiken mit jenen Praktiken in Beziehung zu setzen, die sich mit der Fürsorge betreffenden Themen in den Künsten als einer Frage der öffentlichen Gesundheit und der juristischen Aspekte befassen. In Anlehnung an Audre Loredes Schriften und Arbeiten verstehen wir unter "radikaler Fürsorge" sowohl die Sorge um sich selbst als auch die Sorge um andere und die eigene Umgebung, die für das kollektive Überleben in einer Welt erforderlich ist, welche einige Leben prekärer macht als andere. Die Initiative bezieht ihre Inspiration zum einen von den Künstler*innen, die sich in langfristigen Fürsorgepraktiken engagiert haben, zum anderen davon, wie die indigenen Gemeinschaften die Bedeutung der Fürsorge füreinander und für die Erde aufrechterhalten haben. Unsere kuratorische Forschung findet auf kollektive Weise in Verbindung mit den bestehenden und langfristig entwickelten künstlerischen Praktiken statt. Viele der Künstler*innen, mit denen wir zusammenarbeiten, kommen aus diasporischen und rassifizierten Gemeinschaften und einige andere haben den Status von Asylsuchenden oder Flüchtlingen. Gemeinsam mit Bruno Latour stellen wir uns die Frage: "Welche Schutzmaßnahmen können wir uns kollektiv vorstellen, damit wir nicht wieder zu dem Produktionsmodell vor der Krise zurückkehren?"¹⁴ Angeregt durch das jüngste Interview mit Angela Y. Davis betrachten wir Fürsorge als etwas Grundlegendes für den sozialen Wandel und für soziale Bewegungen.¹⁵

Als ein Zeichen der Solidarität und gegenseitigen Unterstützung organisierte die Initiative während der letzten Tage der Ausgangssperre, Anfang Mai, den ersten Akt von *N o S t r a i g h t L i n e*.¹⁶ Der Akt wurde von der Künstler*innengruppe Salonistas, der Künstlerin Gaëlle Choïsne und Ecole des Actes, aufgeführt, einer Einrichtung für experimentelle darstellende Kunst, die Gruppen von Jugendlichen aus unterschiedlichen Vierteln sowie Immigranten der jüngeren Generation, die mit den Künstler*innen und Intellektuellen arbeiten, zusammenbringt und finanziell unterstützt. Die Schule befindet sich wirtschaftlich gesehen in dem ärmsten, jedoch kulturell gesehen reichsten Pariser Vorort Aubervilliers, in dem, wie auch in den umliegenden Vororten, eine Mehrheit der "unverzichtbaren" und prekären Arbeiter*innen wohnt, die in der Zeit der Ausgangssperre überdurchschnittlich stark exponiert waren. Wir luden Künstler*innen, die in Paris oder in der Umgebung von Paris leben, ein, während der Ausgangssperre im öffentlichen Raum von Paris Linien zwischen dem Zentrum von Paris und der Ecoles des Actes in Aubervilliers zu ziehen. Alle Teilnehmer*innen waren eingeladen, während ihres gesetzlich zulässigen Spaziergangs von 1km Länge mit einem bei sich zu Hause verfügbaren Material wie etwa Salz, Mehl, Blumen, Holzkohle oder irgendeinem entfernbaren organischem Pigment einen Abschnitt der Linie zu zeichnen. Auf diese Weise verband ein im Verlauf einiger Tage gezeichnetes Liniennetz Künstler*innen, die sich unter anderen Umständen nicht unbedingt treffen würden, in der Absicht, die Aufmerksamkeit auf die prekäre Situation der Ecole des Actes zu lenken.

Wir weiten die Initiative nach und nach aus und verorten sie in der Pariser Metropole. Derzeit laden wir Künstler*innen, deren aktuelle und langfristigen Forschungen und Praktiken sich mit der anhaltenden Krisensituation befassen, ein, damit sie uns daran teilhaben lassen, wie sie ihre Produktivität und Kreativität in Fürsorge für und Solidarität mit den Verwundbarsten und Schwächsten in ihrem direkten oder indirekten Umfeld verwandeln oder verwandeln könnten. Wir sehen, wie sich unsere kuratorische Praxis in eine Form der kontinuierlichen Unterstützung verwandelt, die verwundbare, aber derart lebenspendende künstlerische Praktiken verlangen und verdienen. Die Initiative produzierte im experimentellen Radio R22 Tout Monde ihr eigenes Radioprogramm mit einer Debatte, in der es um den Gegensatz zwischen Hyper-Hygienisierung und Hyper-Disziplinierung der Öffentlichkeit in Kunstinstitutionen aufgrund der hygienischen Bedingungen sowie um die Black Lives Matter-Proteste im öffentlichen Raum ging, die es erforderlich machen, dass

sich Menschen leibhaftig auf solidarische Weise versammeln.¹⁷ Außerdem versuchen wir zu zeigen, "dass Weiß-Sein tendenziell für diejenigen sichtbar ist, die nicht darin leben", wie Sara Ahmed es formuliert.¹⁸ Wir haben die Absicht, die selbstreflexive Position unseres eigenen weißen Privilegs zu benutzen, um intersektionale Arbeitsmethoden in den gastgebenden Institutionen, die an den Orten, wo wir arbeiten, zumeist weiß sind, vorzuschlagen und zu verbessern.

Aufgrund der zunehmenden Sichtbarkeit und Macht des Neofaschismus ist die *I n t e r s e k t i o n a l i t ä t* ein entscheidender Rahmen für die Demontage vorhandener Machtstrukturen des Weiß-Seins innerhalb von Institutionen und Arbeitsmethoden innerhalb künstlerischer und kuratorischer Praktiken. Der Begriff Intersektionalität, der bekanntlich 1989 von der Rechtsprofessorin und -theoretikerin Kimberlé Crenshaw geprägt wurde, wird definiert als Sichtweise, durch die "Frauen Unterdrückung in unterschiedlichen Konfigurationen und in unterschiedlicher Intensität erfahren. Kulturelle Muster der Unterdrückung sind nicht nur wechselseitig miteinander verknüpft, sondern sind auch durch die intersektionalen Systeme der Gesellschaft verbunden und werden durch sie beeinflusst. Beispiele hierfür sind Rasse, Gender, Klasse, Fähigkeit und ethnische Zugehörigkeit."¹⁹ Crenshaw sieht dies folgendermaßen: "Intersektionalität ist eine Linse, durch die man sehen kann, wo die Macht herkommt und kollidiert, wo sie ineinander greift und zusammenläuft."²⁰ Soziale Gleichheit und soziale Gerechtigkeit werden als die zentralen Anliegen der Intersektionalität identifiziert. Praktiken der Rechenschaftspflicht, Fürsorge und des gegenseitigen Respekts zwischen einzelnen Positionen sollten jetzt im Vordergrund der Diskurse der Kunstinstitutionen stehen. Institutionen sollten hart daran arbeiten, das politische Potenzial der Intersektionalität heute zu verwirklichen und sich dabei selbst grundlegend verwandeln.²¹ Praktisch gesprochen sollte man innerhalb einer Institution ein Ökosystem zwischen Kurator*innen, Künstler*innen und anderen Mitarbeiter*innen ins Auge fassen, das auf einer Beziehung der Fürsorge, der Solidarität, des Antirassismus und Antisexismus als internem Verhaltenscodex und interner Arbeitsmethode innerhalb der Teams und mit den anderen Kooperationspartner*innen beruht. Ein Verständnis für die wechselseitige Abhängigkeit zwischen den mehr oder weniger sichtbaren Arbeitsplätzen, den mehr oder weniger Entscheidungen treffenden Arbeitskräften sollte als jener fruchtbare Grund etabliert werden, von dem jedes von einer Institution unterstützte künstlerische Projekt nur profitieren kann. Inwiefern könnten diese Gesten Teil eines umfassen-

deren Überdenkens des Systems der Produktion, der Distribution und der wechselseitigen Solidarität auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst sein? Ich glaube, dass die Vorschläge zur Thematisierung solcher Fragen auch von Seiten der Kunstinstitutionen und jedes einzelnen Bestandteils im Entstehen begriffen sind – allem mit Wertschätzung zu begegnen ist der erste Schritt zur Verwirklichung dieser Vorschläge. Diese Ausstellung, ebenso wie dieser kurze Text, sind definitiv ein Versuch auf diesem Weg. Danke für Ihre Aufmerksamkeit, geben Sie auf sich Acht, mehrten Sie das Achtgeben.

1 In diesem Titel, der auf John Bergers zutiefst humanes Buch *Hold Everything Dear. Dispatches on Survival and Resistance* (London und New York: Verso, 2016) verweist, das der Autor in den frühen 2000ern schrieb, verbinden sich Inspiration und Dankbarkeit.

2 Statt einer Kurzbiografie werde ich mich auf Anregung der dekolonialistischen feministischen Wissenschaftlerin Paola Bacchetta, die geschrieben hat, wie wichtig es ist, sich selbst zu verorten, bevor man zu schreiben oder zu sprechen beginnt, zunächst kurz selbst verorten: Ich bin eine weiße, osteuropäische, heterosexuelle Cis-Frau aus einer gemischten, der Arbeiter- und der Mittelschicht entstammenden Familie und wurde im ehemaligen Jugoslawien geboren. Ich bin körperlich gesund, hatte und habe aber seit Kindertagen eine Autoimmunkrankheit, und vor Kurzem wurde eine weitere chronische Krankheit bei mir diagnostiziert. Ich besitze einen Universitätsabschluss und arbeite seit vielen Jahren im Kunstbereich. Als Kind, das in Slowenien aufwuchs, dem nördlichsten Teil der ehemaligen Republik Jugoslawien, trafen mich die rassistischen Bemerkungen, die Kinder und Erwachsene, scheinbar vernünftige Leute, über Bosnien und die Ukraine, sprich die Länder machten, aus denen die Familie meines Vaters stammt. In der Vorstellung des heutigen weißen Europas werden diese und viele Nachbarregionen mit den rassifizierten Gebieten des Globalen Südens in Verbindung gebracht. Im Globalen Norden werde ich ständig mit Kommentaren über den slawischen Akzent konfrontiert, der in den von mir gesprochenen Fremdsprachen herauszuhören ist. Diese Kommentare reichen vom Exotisierenden bis zum Herabwürdigenden.

3 Elísio Macamo, "The Normality of Risk: African and European Responses to Covid-19", in: *CoronaTimes.net*, 13. April 2020, <https://www.coronatimes.net/normality-risk-african-european-responses/>, letzter Abruf: 05.10.2020.

4 Hervé Hinopay, "A Delafontaine, les soignants sont 'au front sans armes'", in: *Bondyblog*, April 13 2020, <https://www.bondyblog.fr/societe/sante/a-delafontaine-les-soignants-sont-au-front-sans-armes/>, letzter Abruf: 05.10.2020.

5 Françoise Vergès, "La Terre brûle, et partout les peuples se soulèvent", in: *Décoloniser les arts* (Hrsg.), *Voix/Voies entravées. Percées émancipatrices, Tumultes*, Nr. 54, Juni 2020, S. 173.

6 Ebd., S. 178.

7 Siehe E-Book *What was happening here was never normal anyway*, *Versopolis Review*, August 2020, <http://www.versopolis.com>.

8 Originaltext von Achille Mbembe, "Le droit universel à la respiration", in: AOC Media, 6. April 2020, <https://aoc.media/opinion/2020/04/05/le-droit-universel-a-la-respiration/> (05.10.2020). Englische Übersetzung in Mail Guardian, 24. Juni 2020, <https://mg.co.za/opinion/2020-06-24-achille-mbembe-the-universal-right-to-breathe/>, letzter Abruf: 05.10.2020.

9 Saidiya Hartman, "The End of White Supremacy, An American Romance", in: Bomb, 5. Juni 2020, <https://bombmagazine.org/articles/the-end-of-white-supremacy-an-american-romance/?fbclid=IwAR1iI8vHlU42J00U7KUNFb7Wm2uXLCYqIbSgzE86L2IPNsSBKscFY5OS8jY>, letzter Abruf: 05.10.2020.

10 Eric Otieno, "'To care is a form of resistance'-on breathing, landscape and repair in the work of Otobong Nkanga", in: Sleek Magazine, 20. Juli 2020, <https://www.sleek-mag.com/article/otobong-nkanga-gropius-bau-breathing-landscape-repair/>, letzter Abruf: 05.10.2020.

11 Ebd.

12 Fabiana Ex-Souza, "De nous au je. Recherche artistique décoloniale", in: Décoloniser les arts (Hrsg.), Voix/Voies entravées. Percées émancipatrices, Tumultes, Nr. 54, Juni 2020, S. 59.

13 Hi'ilei Julia Kawehipuaakahaopulani Hobart und Tamara Kneese, "Radical Care. Survival Strategies for Uncertain Times", in: Social Text 142, Bd. 38, Nr. 1. März 2020.

14 Bruno Latour, "What protective measures can you think of so we don't go back to the pre-crisis production model?", in: Versopolis, 24. April 2020, <https://www.versopolis.com/times/opinion/846/what-protective-measures-can-you-think-of-so-we-don-t-go-back-to-the-pre-crisis-production-model>, letzter Abruf: 05.10.2020.

15 Zit. in Hi'ilei Julia Kawehipuaakahaopulani Hobart und Tamara Kneese (wie Anm. 13).

16 Der erste Akt war eines der Schwesterprojekte, der Ausstellung "Die Balkone", die im April 2020 von Övül Durmusoglu und Joanna Warsza in Berlin organisiert wurde: https://www.facebook.com/events/2551371590276/?active_tab=discussion.

17 <https://www.r22.fr/antennes/sollicitude-publique>.

18 Sara Ahmed, Feminists at Work, 10. Januar 2020, <https://feministkilljoys.com>, letzter Abruf: 05.10.2020.

19 Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", in: University of Chicago Legal Forum 1989, Nr. 1 (1989), S. 139-167.

20 Kimberlé Crenshaw on Intersectionality, More than Two Decades Later, in: Columbia Law School, 8. Juni 2017, <https://www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later>, letzter Abruf: 05.10.2020.

21 Siehe Nataša Petrešin-Bachelez, "Transforming Whiteness in Art Institutions", in: e-flux journal, Nr. 93 (September 2018): <https://www.e-flux.com/journal/93/216046/transforming-whiteness-in-art-institutions/>, letzter Abruf: 05.10.2020.

Gustav Metzger

Ich, Gustav Metzger, bitte Sie um Ihre Teilnahme an diesem weltweiten Aufruf zu einem Aktionstag zum Gedenken an die Natur am 4. November 2015. Wir appellieren an künstlerische Berufe aller Disziplinen, Stellung gegen die anhaltende Ausrottung von Arten zu beziehen. Es ist unser Privileg und unsere Pflicht, an der vordersten Front eines Kampfes zu stehen. Wir haben keine Wahl, als dem Weg der Ethik in die Ästhetik zu folgen.

Wir leben in Gesellschaften, die im Müll ersticken. Es ist unsere Aufgabe, die Menschen an den Reichtum und die Komplexität in der Natur zu erinnern, die Natur so weit zu schützen, wie wir können. Und indem wir dies tun, werden die Künste in Gebiete vordringen, die inhärent kreativ sind.

Wir wollen, dass Sie auf kreative Weise auf diesen Aufruf reagieren und auch andere zur Teilnahme ermutigen. Das Ziel ist es, eine Massenbewegung quer durch die Künste hindurch zu schaffen, um die Auslöschung abzuwenden.

Danke.

("Remember Nature. A Day of Action", Video, 2:24 Min, 2015, <https://remembernaturegustavmetzger.wordpress.com>, Courtesy of The Gustav Metzger Foundation and Estate)

AUTO - DESTRUCTIVE ART

Demonstration by G. Metzger

SOUTH BANK LONDON 3 JULY 1961 11.45 a.m.—12.15 p.m.

Acid action painting. Height 7 ft. Length 12½ ft. Depth 6 ft. Materials: nylon, hydrochloric acid, metal. Technique. 3 nylon canvases coloured white black red are arranged behind each other, in this order. Acid is painted, flung and sprayed on to the nylon which corrodes at point of contact within 15 seconds.

Construction with glass. Height 13 ft. Width 9½ ft. Materials. Glass, metal, adhesive tape. Technique. The glass sheets suspended by adhesive tape fall on to the concrete ground in a pre-arranged sequence.

AUTO-DESTRUCTIVE ART

Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.

Self-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, colour, method and timing of the disintegrative process.

Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.

The amplified sound of the auto-destructive process can be an element of the total conception.

The artist may collaborate with scientists, engineers.

Self-destructive art can be machine produced and factory assembled.

Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life time varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped.

London, 4th November, 1959

G. METZGER

MANIFESTO AUTO-DESTRUCTIVE ART

Man in Regent Street is auto-destructive.

Rockets, nuclear weapons, are auto-destructive.

Auto-destructive art.

The drop drop dropping of HH bombs.

Not interested in ruins, (the picturesque)

Auto-destructive art re-enacts the obsession with destruction, the pummelling to which individuals and masses are subjected.

Auto-destructive art demonstrates man's power to accelerate disintegrative processes of nature and to order them.

Auto-destructive art mirrors the compulsive perfectionism of arms manufacture—polishing to destruction point.

Auto-destructive art is the transformation of technology

into public art. The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stock-piling of nuclear weapons—more than enough to destroy technological societies; the disintegrative effect of machinery and of life in vast built-up areas on the person...

Auto-destructive art is art which contains within itself an agent which automatically leads to its destruction within a period of time not to exceed twenty years.

Other forms of auto-destructive art involve manual manipulation. There are forms of auto-destructive art where the artist has a tight control over the nature and timing of the disintegrative process, and there are other forms where the artist's control is slight.

Materials and techniques used in creating auto-destructive art include: Acid, Adhesives, Ballistics, Canvas, Clay, Combustion, Compression, Concrete, Corrosion, Cybernetics, Dron, Elasticity, Electricity, Electrolysis, Electronics, Explosives, Feed-back, Glass, Heat, Human Energy, Ice, Jet, Light, Load, Mass-production, Metal, Motion Picture, Natural Forces, Nuclear energy, Paint, Paper, Photography, Plaster, Plastics, Pressure, Radiation, Sand, Solar energy, Sound, Steam, Stress, Terra-cotta, Vibration, Water, Welding, Wire, Wood.

London, 10 March, 1960

G. METZGER

AUTO-DESTRUCTIVE ART MACHINE ART AUTO CREATIVE ART

Each visible fact absolutely expresses its reality.

Certain machine produced forms are the most perfect forms of our period.

In the evenings some of the finest works of art produced now are dumped on the streets of Soho.

Auto creative art is art of change, growth movement.

Auto-destructive art and auto creative art aim at the integration of art with the advances of science and technology. The immediate objective is the creation, with the aid of computers, of works of art whose movements are programmed and include "self-regulation". The spectator, by means of electronic devices can have a direct bearing on the action of these works.

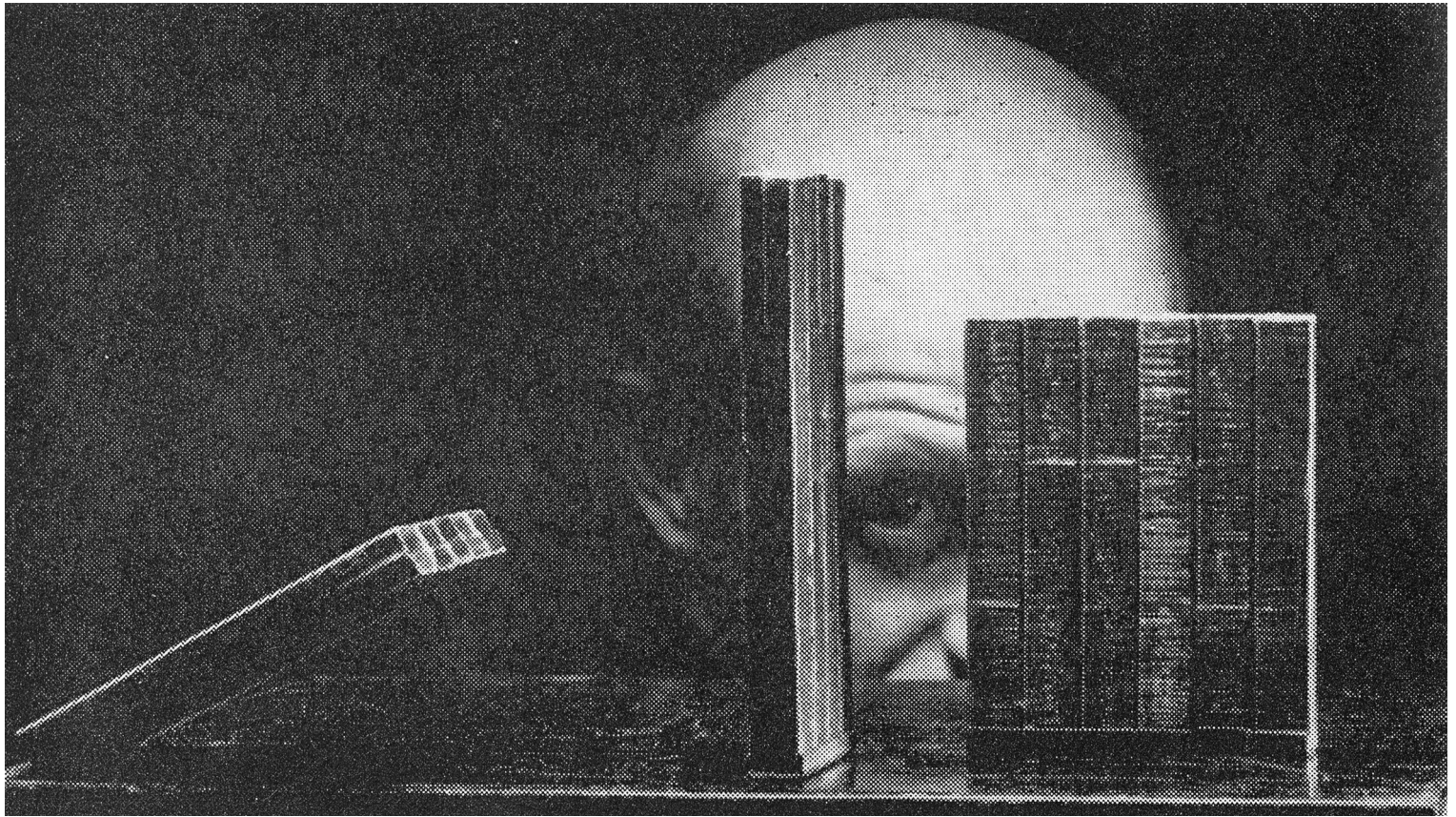
Auto-destructive art is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation.

23 June 1961

G. METZGER

B.C.M. ZZZO London W.C.1.

Printed by St. Martins' Printers (TU) 86d, Lillie Road, London, S.W.6.



**REDUCE
ART
FLIGHTS**

MÜNSTER

DIE ZWEITE BOMBARDIERUNG

16.06.2007

Alina Szapocznikow

Neulich, am Samstag, saß ich, müde vom stundenlangen Polieren meines Rolls Royce aus pinkem portugiesischem Marmor in der Sonne und hing Tagträumen nach, während ich mechanisch auf meinem Kaugummi kaute.

Indem ich so mit meinem Mund seltsam anmutende und bizarre Formen bildete, wurde mir plötzlich klar, was für eine außerordentliche Sammlung abstrakter Skulpturen sich da zwischen meinen Zähnen bewegte.

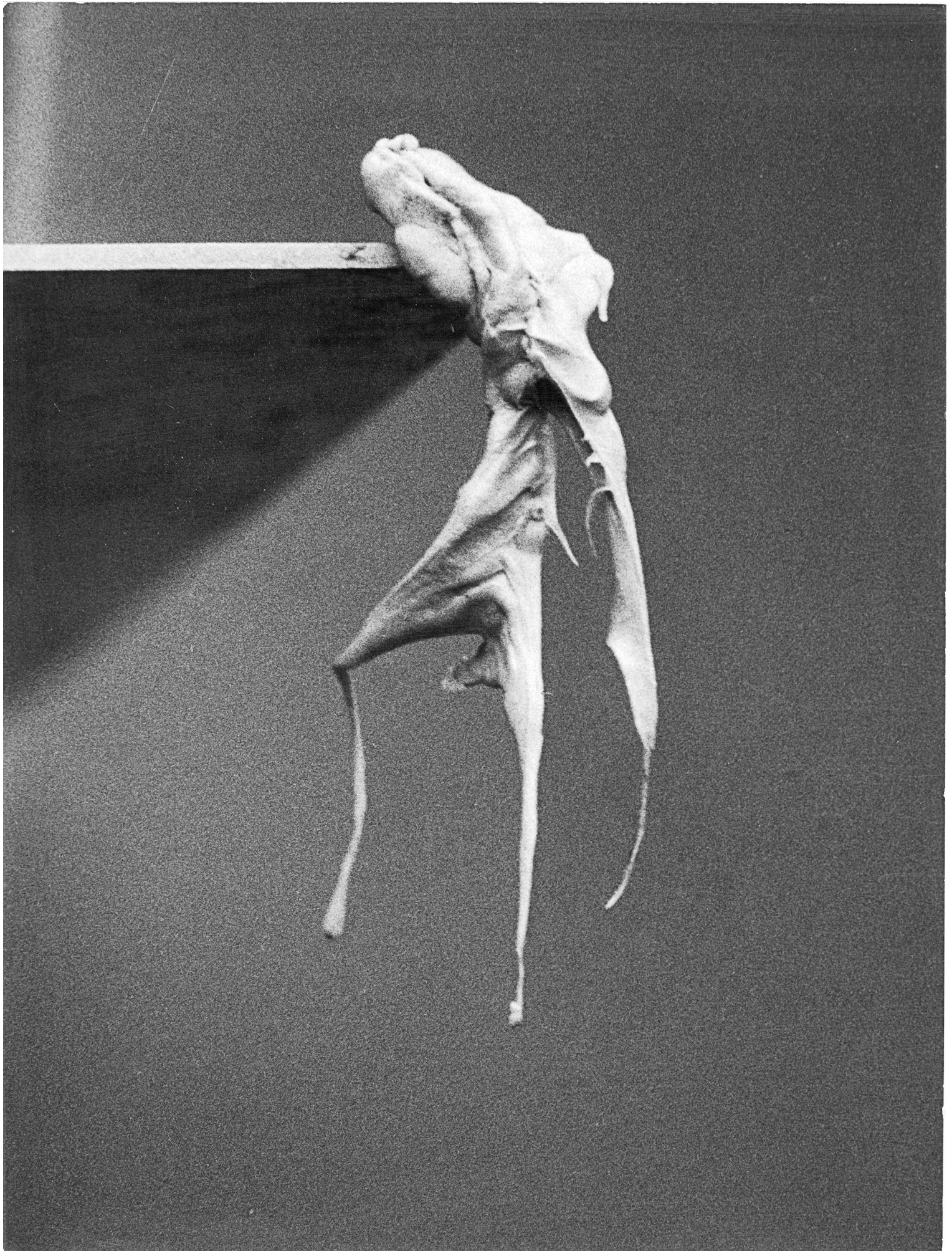
Um eine skulpturale Präsenz zu erhalten, musste ich meine gekauten Schöpfungen nur noch fotografieren und vergrößern.

Kaue also gut. Schau dich um. Schöpfung liegt
unmittelbar zwischen Träumen und alltäglicher Arbeit.

92, Malakoff, 22. Juni 1971

Alina Szapocznikow

(Typoskript, 22. Juni, 1971. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski / Galerie Loevenbruck, Paris, Inv. No.: ASDOC7379)



1926-1973

alina szapocznikow



tumeurs, herbier

musée d'art moderne de la ville de paris

11 avenue du président wilson, paris 16^e

8 mai - 3 juin 1973



PHOTOGRAPHIE: GÉRARD - 1973 - 1973



"Wissen Sie, Arakawa und ich, haben eine neue Methode gefunden, uns dem menschlichen Leben zu nähern und es zu verlängern. Unglücklicherweise ist alles, was vorhanden sein muss, um unsere Theorie, unsere neue Wissenschaft zu verwirklichen, noch im Entstehen begriffen. Und als dann Arakawas Körper, sein Organismus, in Schwierigkeiten geriet, konnten wir nicht all das tun, was notwendig gewesen wäre, um ihn am Leben zu halten. Und ich bin sehr... sehr wütend auf das Universum und die Menschheit, dass sie so langsam sind, dass wir nicht alles zusammenfügen konnten, um Arakawas Existenz im letzten Mai zu retten.

Wenn Sie mich also fragen, wie es mir geht, dann kann ich nur sagen, dass ich fest entschlossen bin, die Arbeit fortzusetzen, die für diesen Planeten und für unsere arme Spezies sehr, sehr nötig ist. Und ich bin auch sehr wütend auf das Universum wegen dem, was Arakawa widerfahren ist. Doch es beweist mir, dass unsere Spezies das Reversible Destiny (Umkehrbare Schicksal) verfolgen muss. Wir haben keine andere Wahl. Das Universum, so wie es ist, ist herzlos. Aber wir schaffen Wege, um es für die Intelligenz, als die wir leben, einfacher, freundlicher und direkter nutzbar zu machen. Und wir wissen, dass sie wirklich da ist - denn, wenn sie es nicht wäre, könnte ich nicht mit Ihnen sprechen. Dieses Sprechen ist ein Ausdruck der Intelligenz dieses Organismus. Dieses Knowhow und Wissen hat jahrhundertlang nur für sich gearbeitet. Man hat uns in verschiedene architektonische Situationen gesteckt, die zwischen unseren Existenzen gar nicht unterschieden haben. Sie haben uns Zuflucht geboten, Gebäude und Häuser haben uns Zuflucht geboten, aber sie haben nicht direkt mit dem Knowhow des Organismus kommuniziert. Doch die prozesshafte Architektur, die Arakawa und ich erfunden haben, spricht zu jedem Organismus und leitet ihn dazu an, offener für seine Möglichkeiten zu sein, sanfter in seinen Betrachtungen und geschickter darin, herauszufinden, was mit einem als Person los ist. Ich schätze also, dass - wenn Sie mich fragen - es Madeline jetzt so geht. Madeline setzt das Werk von Arakawa und Madeline absolut fort und das ist alles, was ich tun möchte, Zeit zu haben, das zu tun."

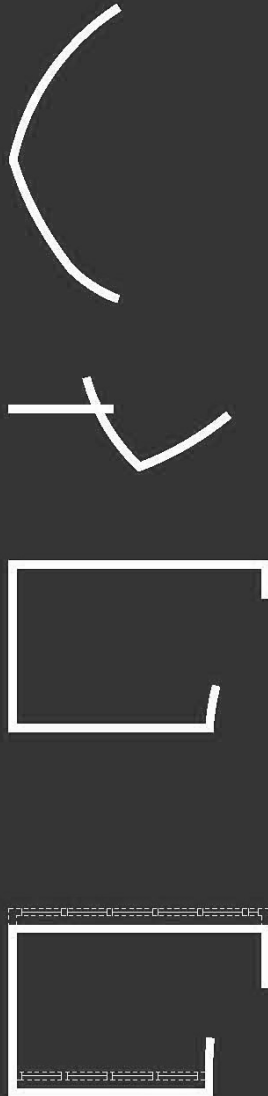
(Madeline Gins, Zitat aus "We", Regie: Nobu Yamaoka, 2012, 65 min, min 49:00-53:00)



BIOSCLEAVE HOUSE – LIFE

WALL - CONFIGURATIONS

(INTERSECTING AND SYMMETRICALLY PAIRED)



NOT SIMPLY ABUTTING

AT THEIR ENDPOINTS

BUT INTERSECTING

ONE ANOTHER

AT VARIOUS POINTS ALONG

THEIR LENGTHS,

WALL-CONFIGURATIONS

HAVE THE SAME SEPARATE

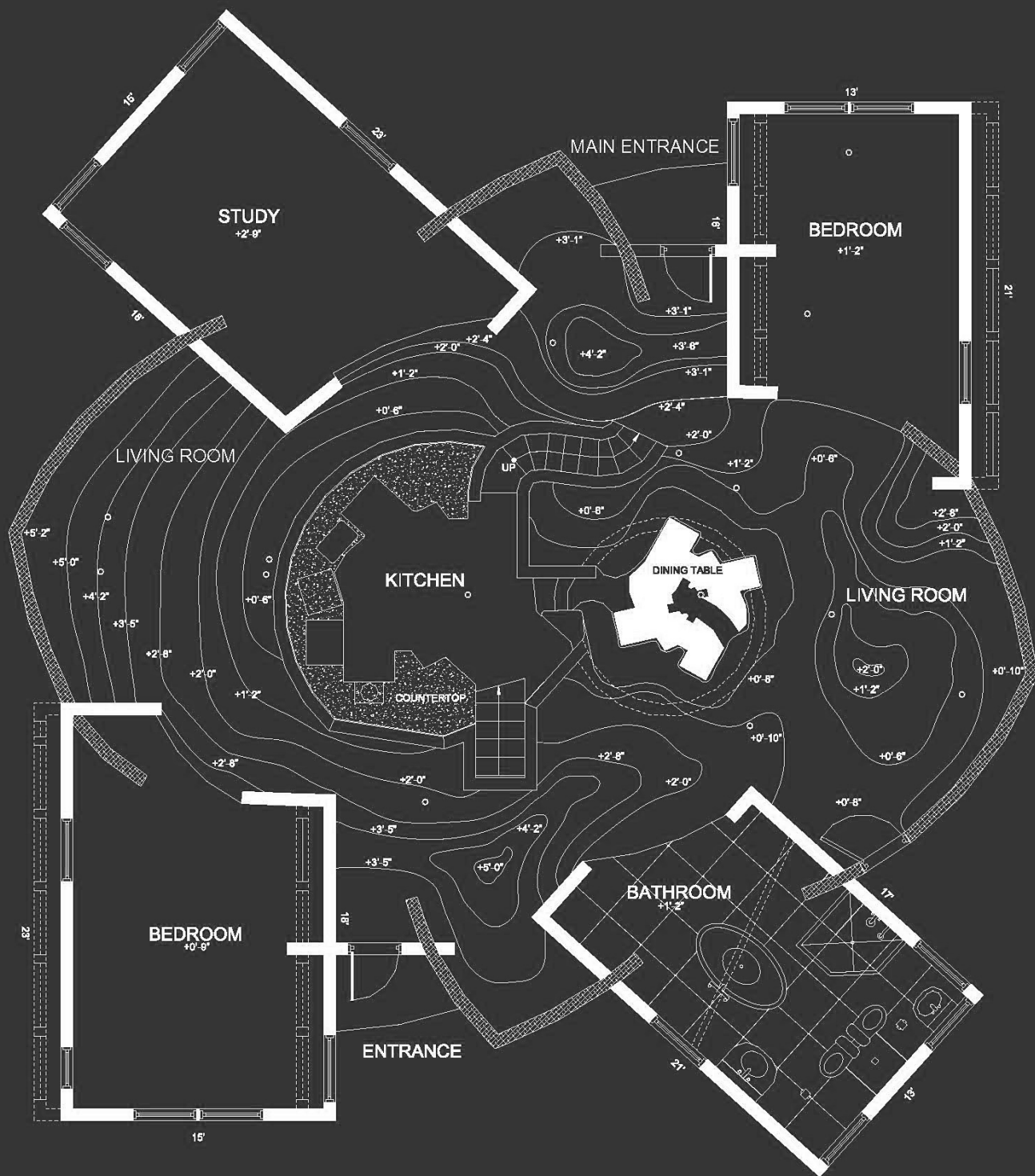
AND DISTINCT CHARACTER

IN THE BUILT WORK

THAT THEY HAVE IN PLAN.

COMPLETE SET OF SHAPE-DEFINING ELEMENTS

ESPAN EXTENDING VILLA



1999-2007

Mike Kelley

LEGT EUCH ZU LÖWE & LAMM, ADLER & OCHSE. VON MEINER INSTITUTION
ZU EURER // LIEBE. ICH BIN SOLIDARISCH MIT DEN ARBEITERN.
KLETTERT ÜBER DEN WALL // SCHLAGT DIE TÜR EIN // ÜBERSCHREITET
DIE LINIE // DIE BRUDER & SCHWESTER VON BRUDER & SCHWESTER
TRENNT. DIES IST DER SCHLICHTE SCHREIN DER WAHRHEIT IM TEMPEL
DER LÜGE. SCHAUT EUCH UM UND SEHT EURE FEINDE // FALSCH
BILDER!!!

IHR ALLE AUSSERHALB DER GRENZEN DIESES GEHEGES VOLL
UNSCHULDIGER TIERISCHER REINHEIT ... SCHMIEGT EUCH AN DAS
SCHWEIN AN + KUSCHELT MIT DEM STINKTIER + ZÜNGELT DEN GEIER
+ STRIEGELT DEN LÖWEN + DIENT DER MAUS + VERBEUGT EUCH VOR
DEM STREIFENHÖRNCHEN + IHR, DIE IHR RATTEN SEID ... ARME MÜDE
RATTEN ... ARME, ARME MÜDE RATTEN!

(Schriftzug aus der Installation From "My Institution to
Yours", 1987/2003)







Mich beschäftigt die Idee des "Nach-hause-Kommens", da sie auf die Art von Feldforschung zutrifft, die ich als Fotografin mache, und sie ebenso relevant für die Erfahrungen des Flüchtlings wie des Soldaten ist. Mehrdeutigkeit und Widersprüche und der Zwiespalt zwischen Erwartung und Erinnerung sind für Flüchtlinge, Soldat*innen und für Fotograf*innen fester Bestandteil der Erfahrung der Heimkehr.

Ob es nun eine abrupt endende Kindheit oder eine wochenlange, brutal mörderische Belagerung während der Schlacht von Khe Sanh ist - einige von uns sind mit prägenden Erfahrungen konfrontiert, die unser ganzes Leben lang nachhallen. Wenn man mit solchen Erfahrungen nach Hause zurückkehrt, ist man gezwungen, für sich selbst eine Geschichte zu kreieren, um mit dem Geschehenen klarzukommen.

Bei dem Versuch, ein schlüssiges Narrativ zu konstruieren, hat man es mit einem strittigen und manchmal widersprüchlichen Terrain zu tun und muss die eigenen Erfahrungen mit den Ideen und Erwartungen anderer versöhnen. Zwischen diesen beiden Konzepten - und dem größeren Rahmen der Dinge - wird ein persönliches Gleichgewicht erreicht.

Doch als Fotografin habe ich ein anderes Verhältnis zu Erinnerungen als Flüchtlinge oder Soldat*innen. Dank meiner Arbeit gibt es das Potenzial, dass die Erinnerung greifbar werden kann. Indem ich zulasse, dass die Art, wie Dinge aussehen, mein wichtigstes Mittel des Geschichtenerzählens ist, kann ich einen gezielten Moment wählen und relevante Fragen zu den damit verbundenen größeren Themen aufwerfen.

Es geht in meinem Werk ungefähr darum, das, womit ich eigentlich gerechnet hatte, mit dem in Einklang zu bringen, was sich mir dann im Feld tatsächlich gezeigt hat. Es geht nicht darum, einen Standpunkt zu beziehen oder ein spezifisches Anliegen hervorzuheben. Mir genügt es, mich einfach mit diesen Themen zu befassen: Vietnam, dem Militär und dem Glamour des Krieges, der kulturellen und politischen Geschichte sowie kleinen Subkulturen. Fotografie ist das perfekte Medium, um inmitten chaotischer und polarisierender Sujets ein Gefühl von Klarheit (wenn auch nicht unbedingt die Wahrheit) heraufzubeschwören.

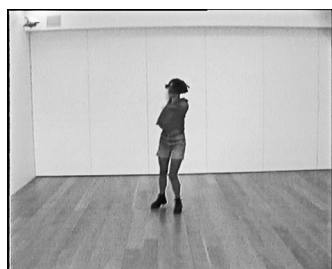
(Bearbeiteter Auszug aus einem Interview mit Hilton Als, in: An-My Lê, *Small Wars*, New York, 2005, S. 118-125, S. 125.)

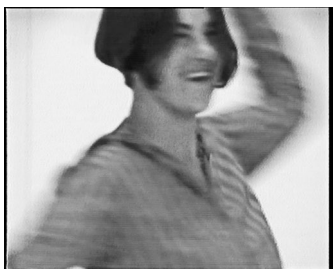
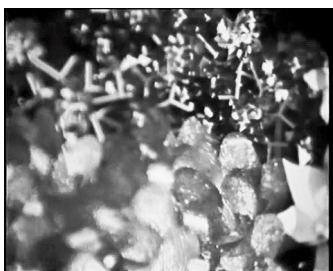
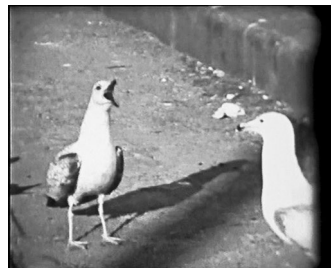
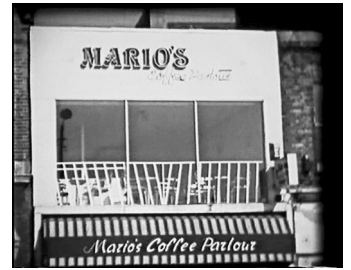
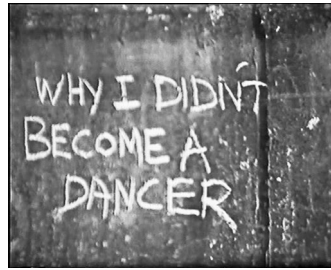


Tracey Emin

"Und ich verließ Margate, und ich verließ diese Jungs.
Shane, Eddie, Tony, Doug, Richard, das hier ist für euch!"

(Zitat aus "Why I Never Became a Dancer", 1995, Video,
6:40 min, min 4:23)

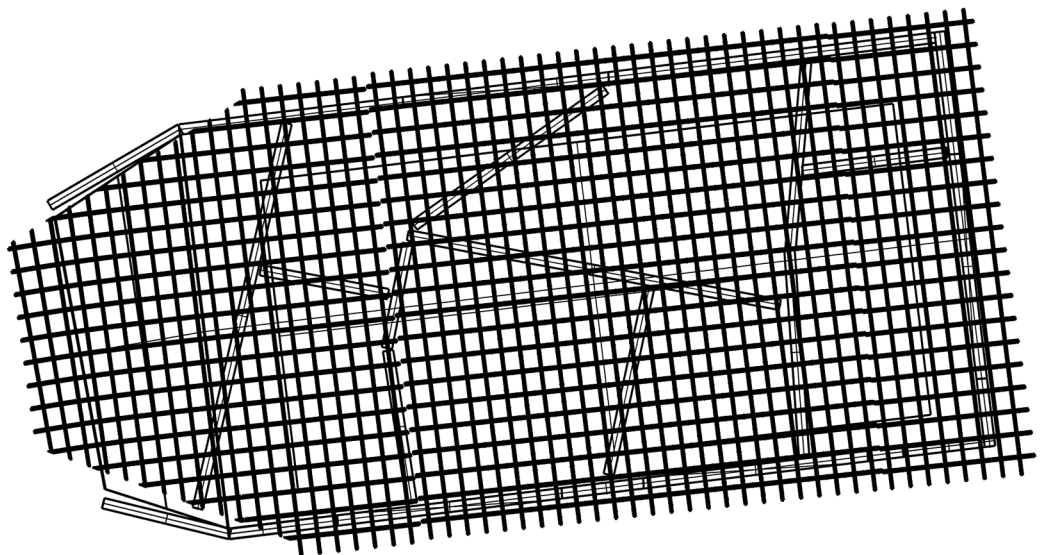
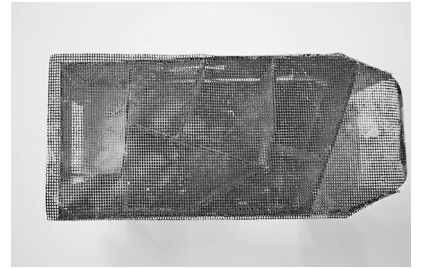




"Description of a Struggle" (Beschreibung eines Kampfes) ist der Titel einer Kurzgeschichte von Franz Kafka. Ich wollte diese Beschreibung in einer anderen Form wiedergeben. Das Haus selbst eine Beschreibung werden lassen. Ein bewohnbares Objekt, das ein Text sein will. Ist es ein Traum? Die Beschreibung würde die Elemente eines Zustands - Wände, Gänge, Räume - zusammensetzen und seine Konturen definieren. Beschreiben hieße eine Situation herzustellen, indem man ihr Begriffe zuschreibt. Ein Leben zu beschreiben, indem man ihm einen täglichen Umriss gibt.

Die Außenwände umschließen sieben Räume, die durch grob verputzte Trennwände unterteilt sind. Hinter der weißen Wand, die den Eintritt verwehrt, haben die sieben Räume keine Türen und sie kommunizieren auch nicht miteinander. Das Haus befindet sich in einer Art Schlafzustand und wartet auf seine*n Bewohner*in. Der Hausgast wird sich anstrengen müssen, um diesen Ort zu bewohnen: Durch die Wände gehen, Oberflächen durchlöchern, sich einen Weg bahnen. Er kann sich im ersten Raum niederlassen, während er die anderen Wände unberührt lässt, sich einnisten, hinlegen, aufgeben, oder sich weiter ins Haus graben, nach rechts oder links weitergehen, sich für eine andere Aktion entscheiden. Die Entscheidungen, die sich ergeben, bestehen aus Stillstand, Verzweigungen und Zerstörungen. "A Struggle!" (Ein Kampf!) Ich stelle mir etwas Tierhaftes und Verwildertes in diesem Alltäglichen vor. Leben ist eine Linie durch die Räume zu ziehen, wie das Anlegen eines Tunnels in einem Bergwerk.

Normalerweise entscheidet die Architektur über den Verlauf von Handlungen, darüber, was sie trennt, was sie zusammenführt, selbst in der Intimität, die sie manchmal erfindet und fördert. In ihr zu leben zwingt einen durch ständige wiederholte Anpassungen sein Leben an die Form dieser Räumlichkeiten anzugleichen, ähnliche Übereinstimmungen in die Gewohnheiten zu überführen, vergleichbare räumliche Zustände gedanklich zu übernehmen. Es scheint in diesem Haus einen Widerspruch zu geben, denn auf den ersten Blick wirkt es eher einengend. Aber indem es Öffnungen und die Anordnung der Abläufe nicht festlegt, überlässt es dem*der Bewohner*in die Wahl, sich einen Weg zu bahnen, wenn auch mit einer destruktiven Geste. Ich möchte, dass sich das Haus einer Bestimmung entzieht, es fast nichts vorschreibt, das Leben nicht bereits in ihm geschrieben steht.



Bei der Handlung von *P r e c a r i o u s T a s k s # 8*, nach Hause zurücklaufen, geht es darum, eine Brücke zwischen zwei unterschiedlichen katastrophalen Erlebnissen zu schlagen, die sich beide im Jahr 2011 ereigneten. In einem Fall waren es die Unruhen, zu denen es in verschiedenen Teilen Londons im August kam, im anderen das Erdbeben und der Tsunami, die Japan im März heimsuchten und zur atomaren Katastrophe von Fukushima Daiichi führten.

Obwohl die Hintergründe dieser Ereignisse völlig unterschiedlich sind, interessiert mich, was bei beiden danach geschah: das Entstehen von Rahmenbedingungen für Post-Desaster-Gesellschaften. In Tokyo brachte das Erdbeben den gesamten öffentlichen Nahverkehr und die Kommunikation zum Erliegen. U-Bahnen und Busse mussten anhalten, und die Telefonleitungen waren eine Weile außer Betrieb. Folglich entschloss sich eine große Zahl von Pendlern, zu Fuß nach Hause gehen. Für meine Freundin bedeutete dies einen drei- bis vierstündigen Heimweg, während die Heimreise für andere bis zu sieben Stunden dauerte. Ein Jahr nach dem Erdbeben ging ich den Schritten meiner Freundin nach, und versuchte mich mit ihrer Reise zu verbinden, indem ich denselben Weg abschnitt, den sie an diesem Tag zurückgelegt hatte - auch wenn meine Erfahrung immer weit von der ursprünglichen entfernt bleiben würde.

Bei diesem Projekt wurden Teilnehmer*innen, die in den von den Unruhen 2011 betroffenen Gebieten von London leben, eingeladen, diesen Prozess nachzuspielen. Ich fragte jede(n) der Teilnehmer*innen, wo sie waren und wie sie nach Hause kamen, als die Unruhen ausbrachen, und bat sie, ihren damaligen Weg nochmals zurückzulegen. Eine Teilnehmerin, die bei einem Freund zum Essen war, entschied, dass es sicherer wäre, nur an Hauptverkehrsstraßen entlangzugehen. Ein anderer Teilnehmer hatte seine Freundin nach Hause gebracht, als sie die Nachrichten hörten, und belehrte sie, sich nicht an den Protesten und Plünderungen zu beteiligen.

Es gibt natürlich große Unterschiede zwischen den Nachwirkungen der beiden Situationen. Das eine war eine Naturkatastrophe, und die Folgen des durch sie verursachten Atomunfalls werden noch jahrelang zu spüren sein. Das andere hingegen war eine von Menschen herbeigeführte Katastrophe, die durch die gesellschaftliche Struktur verursacht wurde. Dennoch spürte ich, dass der Akt des "nach Hause Zurückkehrens" auf einer gewissen

Ebene die Erfahrungen dieser beiden Ereignisse verbinden könnte. Was geschieht mit unseren täglichen Routinen unter radikal anderen Umständen?

(24. Juni 2014; dieser Text wurde ursprünglich als "Anmerkung des Künstlers" für ein Projekt am Institute of Contemporary Arts, London, verfasst. Herausgegeben von Matt Williams; überarbeitet und erweitert mit Andrew Maerkle für das Buch Precarious Practice, Hatje Cantz, Ostfildern 2015)



Martina Kresta

Zeit ist. Immer schon vorbei.



Blüten / Aufzeichnungen 25. April-20. September 2008
 149 Federzeichnungen mit Tusche auf Kassarolle
 7,9 cm x 7500 cm, Zeichnungsdurchmesser 4 cm.
 Die Aufzeichnungsuhrzeiten sind auf einer Linie, die in 3576
 Stunden zu 2,1 cm unterteilt ist, markiert.
 Täglich zwei gestohlene Stunden. Präsentationskonzept:
 Jochen Humburg

if
you
keep
looking
the
other
way
there
will
be
soon
no
other
way
to
look

Behinderung - als Anthroprogenese - erlaubt uns, über Humanität als etwas nachzudenken, das erlernt werden muss, statt von Geburt an gegeben zu sein. Der Mensch wird geboren, ohne zu wissen, wie man spricht, schreibt, isst oder läuft. Sofern es ihm nicht gezeigt wird, vermag er nicht ohne die zivilisatorische Pflege der Kultur zu überleben. Daher wird Technik präsentiert als die Beherrschung des Verhältnisses von Natur und Menschheit. Wenn ein Mensch von der Natur ins Leben geworfen wird, ohne überlebensfähig zu sein, erlaubt es ihm die Technik, sich selbst zu produzieren.

(...)

Durch Disziplin wird rationalisiert, wie man lernt, den Körper zu manipulieren, wie man sich selbst Kontrollübungen unterwirft, die durch normativen Zwang die geläufigsten Tätigkeiten, sogar die strengsten moralischen und ethischen Codes, standardisieren. Unter der Vorherrschaft eines relativ überholten Denkmodells wird so eines der Merkmale des Menschseins durch ein anatomisches Verhalten ausgedrückt: durch den aufrechten Gang. Die Operationen zur Disziplinierung des Körpers (in denen ein Mensch als ein solcher bestimmt werden kann) haben an der Vertikalität als Achse festgehalten. Die Abrichtung des Körpers ist ein Mechanismus von Zwängen, und "Disziplin ist eine politische Anatomie des Details".¹ Wenn Anthropotechniken die symbolischen wie formalen Aktionen oder Übungen sind, die es Menschen erlauben, sich als solche zu erkennen, dann liegt das daran, dass wir technische Wesen sind, dass wir die von uns hergestellten Dinge an unseren Zustand anpassen. In diesem Sinne ist der aufrechte Gang eine Technologie, ein *l o g o s* der *t e c h n e*, ein Knowhow, ein praktisches Wissen zur Disziplinierung des Körpers.

(...)

Prothesen sind technische Vorrichtungen, doch sie gehen dem auch voraus: Prothesen sind sprachlicher Natur. Wenn wir von der medizinischen Bedeutung des Wortes Prothese Abstand nehmen, nämlich dem Hinzufügen oder Ersetzen eines fehlenden Körperteils durch einen künstlichen, dann ist eine Prothese keine einfache Erweiterung des menschlichen Körpers, sondern die

Conditio humana selbst, ihre Verfasstheit. Daher gibt es keine menschliche Natur: In Anbetracht der Natur ist der Mensch ganz und gar prothetisch.

Wenn Menschen behinderte Wesen sind, wer hat dann die Fähigkeit, Normalität zu repräsentieren?

Es scheint leicht und nicht sonderlich riskant zu sein, Behinderung vom Komfort eines Körpers ohne motorische Limitierungen, Amputationen oder angeborene Anomalien aus zu hinterfragen. Doch Behinderung ist nicht auf Phänomene beschränkt, die im Körper vor sich gehen: Behinderung ist politisch. Als Frauen sind wir aufgrund der hierarchischen phallogozentristischen Konstruktion (Vertikalität schlechthin) in diesem Sinne historisch nicht von Behinderung ausgenommen gewesen.

Man kann annehmen, dass es in der Politik um die Benachteiligten geht, dass es aus Sicht eines "Existenzialismus" des Widerstands oder des Eigensinns" eine Verpflichtung gibt, Hindernisse zu überwinden, trotzdem zu überleben. Die politischen Auswirkungen im Verhältnis zu den grundlegenden Unfähigkeiten führen dazu, dass die erworbenen Behinderungen einen Streit darüber auslösen, "ob nicht alle politische Kultur mit der Unterscheidung zwischen Ketten und Krücken beginnt".² In Mexiko hat die politische Dimension der Prothetik und Orthetik³ viel mit Klassenzugehörigkeit zu tun. In diesem Land ist eine private Krankenversicherung für einen Großteil der Bevölkerung nicht erschwinglich, ja selbst die Grundversorgung - von Ernährung bis medizinischer Versorgung - ist häufig nicht gewährleistet. Fehlernährung während der Schwangerschaft kann zukünftige Mängel oder Syndrome des Erzeugnisses verursachen, und außerdem muss in Betracht gezogen werden, dass das Risiko, ein Körperteil oder gar das Leben selbst zu verlieren, in den am meisten von Gewalt geprägten und prekärsten Gegenden Mexikos überdurchschnittlich hoch ist. Für Menschen mit Behinderungen aufgrund einer Amputation oder fehlender Gliedmaßen ist es kaum vorstellbar, technisch anspruchsvolle Prothesen zu erlangen. In Mexiko sind Prothetik und Orthetik prekäre Angelegenheiten, und es ist außerdem wichtig, dass Fälle von Behinderung in einem entsprechenden Verhältnis zum Marginalisierungsindex stehen. Es ist daher mehr als symbolisch, einem Menschen das

Gehen beibringen zu wollen in einem Land, in dem die Gesellschaft ständig in Stücke zerfällt.

Orthetik und Prothetik sind keine Spuren einer fremd(ländisch)en Krankheit, sondern politische Projektionen des Körpers; es sind Prozesse, Aktionen oder Daseinszustände. Auf Grundlage der Bedingungen des physischen Verfalls des Menschen legen sie nicht nur nahe, wann ein Körper als nutzlos oder irreperabel betrachtet werden kann. Darüber hinaus werden mit der Fragilität, um die es hier geht, die Identität und die Prozesse, die einem Körper Ordnung geben, erheblich gestört und die Möglichkeiten der Objekte und technischen Hilfsmittel zum politischen Handeln in Frage gestellt.

Wenn Prothesen nur physisch bleiben und nicht über die Materialität des Gebrauchszwecks hinausgehen, kommt hinzu, dass Prothesen und Orthesen einem Reduktionismus verfallen und lediglich zu kulturellen Werkzeugen der Normalisierung werden, die zwanghaft den Fokus auf körperliche Normen legen und, statt die Sphäre des Normalen zu gefährden, diese bestätigen. Erstens müssen sie physiognomisch so funktionieren, wie dies ein normal aussehender Körper tun sollte. Zweitens wird der Zweck bestimmt aufgrund seiner Nützlichkeit und Produktivität für Wirtschaftssysteme.

(...)

Wenn die Gestalt des Menschen von der Logik seiner Funktionalität und Produktivität im Verhältnis zur Arbeit bestimmt wird, und wenn Arbeit die einzige wesentliche Handlung des Menschen ist, was geschieht dann mit den Behinderungen, die sich der Effizienz und Leistungsfähigkeit in der Produktion entziehen? Vielleicht ist der Akt des Menschen, sich selbst zu produzieren, eine Art von Übung. Vielleicht sind es Handlungs- und Produktionsweisen seiner eigenen Existenz, jenseits der Arbeit, die durch ein Gehalt definiert wird, und es geht mehr darum, sich selbst im Alltagsleben zu entschlüsseln.

(...)

Wenn Personen mit Behinderungen im sozialen Bewusstsein als Krüppel wahrgenommen werden, die Mitleid erregen, dann deswegen, weil Menschsein nicht als ein andauerndes Training betrachtet wird, das ausgeübt werden muss. Ein Lebewesen, das mit sich selbst ringt, um über seine Gestalt hinauszuwachsen, sollte kein Mitleid erregen. Die Neigung, den Körper aufgrund

der Sehnsucht nach Normalität zu pathologisieren, ist ein bewusster Ausschluss anderer Möglichkeiten der menschlichen Erfahrung. Korrigieren heisst nicht nur Natur zu korrigieren, sondern auch Differenz zu unterdrücken. Wenn Existenz immer Orthopädie und Prothetik erfordert hat, wie verkörpern und denken wir dann das Nicht-Normative? Wie können wir vermeiden, der öffentlichen Kontrolle zu unterliegen, normale Dinge durch hartes Training machen zu müssen? Wie können wir im Zickzackkurs "das Paradox einer Normalität für Unnormale" meistern?⁴

(...)

Wenn das menschliche Wesen ein prothetisches Wesen ist, dann deshalb, weil es ein Artefakt seiner selbst ist. Denn als solche haben sie die Fähigkeit, technisch in ihre eigene Natur einzugreifen, indem sie Prothesen produzieren, die es ihnen erlauben, sich selbst zwischen leiblichen Grenzen transversal zu artikulieren und zu konstituieren, und Möglichkeiten zu schaffen, die erlauben, sich selbst mehr als lebend denn als Menschen zu begreifen.

(Anthroprothetisch oder die Prothese als Homo Genesis
(bearbeiteter und übersetzter Auszug), 2019
https://www.academia.edu/39060427/Anthroprosthetic_or_the_Prosthesis_as_Homo_Genesis
(23.09.2020))

1 Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Übersetzung aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt am Main, 2019 (1976), S. 178.

2 Sloterdijk, Peter, Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt am Main, 2012, S. 96.

3 Eine Orthese ist ein "äußerlich angebrachtes Hilfsmittel zur Modifizierung der strukturellen und funktionellen Merkmale des neuromuskulären und des Skelett-Systems", <https://en.wikipedia.org/wiki/Orthotics>.

4 Sloterdijk, P., Du musst dein Leben ändern (wie Anm. 2), S. 76.

Elizabeth Jaeger

Sole

Aus einem Bauch geschnitten, stieß dein Gesicht auf Luft
Du fielst mit dem Rest der Eingeweide auf den Boden
Den Abfluss umkreisend, das sickernde Wasser aufleckend
und mir steckte ein kleiner Knochen in den Zähnen
Gesalzen und steif werdend, wo kommst du her?
irgendwo, oder gar nicht
Vollmondbäder im Sternzeichen der Fische
Lassen deine Haut und meine Schuppen schimmern, trocken
aufspringen im Licht
Wir häuten uns ständig, glänzen, ziehen Fratzen
lecken salzige Tränen aus deinen Augen
besuchen einander in unseren Träumen
während du auf der Bank wirbelst
beobachte ich von der Küste aus wie du
rosa
dann grau
dann weiß
wirst

(Ein Gedicht von Christina Gigliotti für die Ausstellung
"Elizabeth Jaeger. Brine" in der Galerie Klemm's, Berlin,
26. April bis 8. Juni 2019)



How to Survive: Talks

Aufgrund der aktuellen Situation werden die Veranstaltungen neu terminiert.

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

EXHIBITION DEBATES AT THE CROSSROADS OF THE COLD WAR:
"PASSIV - EXPLOSIV" AND "WESTKUNST" (1981, COLOGNE) (engl.)
Vortrag von Paz Guevara (Kuratorin, Berlin)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

POST-DISASTER-SOCIETIES IN JAPAN: FUKUSHIMA AND COVID-19
(engl.)
Gespräch zwischen Kōki Tanaka (Künstler, LA, USA / Kyoto, Japan) und Carina Plath (Kuratorin, Sprengel Museum Hannover)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

CURATOR IN CONVERSATION (dt.)
Carina Plath (Kuratorin, Sprengel Museum Hannover) und
Paula Schwerdtfeger (Kuratorische Assistenz) im Gespräch
mit Gabriele Sand (Leiterin Bildung und Kommunikation,
Sprengel Museum Hannover)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

ON BLACK VISUAL INTONATION (BVI) (engl.)
Filmvorführung und Gespräch zwischen Arthur Jafa (Künstler,
LA, USA) und Carina Plath (Kuratorin, Sprengel Museum Hannover)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

"SURVIVING WASN'T THE WORD FOR HOW I FELT, I WAS THRIVING!"
(engl.)
Filme von Barbara Hammer (Künstlerin, LA 1939-2019 NY, USA) und
Vortrag von Alexander Koch (Kurator und Gründer KOW, Berlin)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

CURATOR'S GUIDED TOUR (dt. / engl.)
Ausstellungsführung mit Carina Plath (Kuratorin, Sprengel
Museum Hannover)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

TIMING ANONYMITY. THE CALAIS JUNGLE PROJECT (frz.*)
Lecture Performance von Guy Woueté
(Künstler, Antwerpen Belgien / Douala, Kamerun)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

HOW TO SURVIVE: TWO PROPOSALS FROM AUSTERITY (engl.)
Live-Vortrag aus Kunshan von Assist. Prof. Dr. Zairong Xiang
(Vergleichende Literatur, Duke Kunshan University, Kunshan,
China)

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

LE BUREAU DES SUICIDES (dt.)
Gespräch zwischen Valérie Favre (Künstlerin, Berlin)
und Prof. em. Dr. Thomas Macho (IFK Internationales
Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Kunstuniversität Linz,
Wien)

*Simultanübersetzung ins Deutsche

Biografien

Arakawa, Shūsaku (Nagoya, Japan 1936-2010 New York, USA)

(siehe auch Gins, Madeline)

Shūsaku Arakawa wird 1936 in Nagoya, Japan, geboren. Von 1954 bis 1958 studiert er Medizin und Mathematik in Tokyo. Den Besuch der Musashino Art School bricht er ab. Zusammen mit anderen Künstler*innen der Nachkriegsgeneration gründet er 1960 die kurzzeitig bestehende, antiästhetische Gruppe "Neo-Dadaism Organizers". Parallel verfolgt er eigene Aktivitäten, etwa die Ausstellung "Another Graveyard" (Muramatsu Gallery, Tokyo), in der er eine Reihe sargähnlicher Werke präsentiert. 1961 zieht Arakawa nach New York und lernt dort Madeline Gins kennen. Es entstehen Gemälde, die in Diagrammen die Grenzen des Sprachvermögens und der sinnlichen Wahrnehmung abtasten: Das menschliche Bewusstsein soll neu strukturiert werden. Zu Beginn der 1970er Jahre tourt er gemeinsam mit Madeline Gins entwickelte Theorie- und Werkkomplex "The Mechanism of Meaning" durch Deutschland. Ab 1980 verlagert sich sein Fokus auf Architekturen, die das menschliche Schicksal, sterben zu müssen, reversibel machen sollen. 2010 stirbt Shūsaku Arakawa in New York.

Emin, Tracey (*1963 London, Großbritannien)

Tracey Emin wird 1963 im Londoner Stadtteil Croydon geboren und wächst im nordöstlichen Küstenort Margate, England, auf. Als Teenager bricht sie die Schule ab. Im Jahr 1982 macht sie ihr Modediplom in Rochester und studiert anschließend bis 1986 Kunst am Maidstone College of Art. Danach geht sie an das Royal College of Art in London und studiert parallel Philosophie. Emin stellt mit den Young British Artists (YBA) aus, die in den 1990er Jahren die englische Kunstszene dominieren. Gegenstand ihrer Kunst ist ihre eigene Biografie, die sie in Gemälden, Zeichnungen, Textilkunst, Videos, Skulpturen oder Installationen verarbeitet. Seit 2011 ist sie Professorin an der Royal Academy of Arts in London.

Favre, Valérie (*1959 Evillard, Schweiz)

Geboren wird Valérie Favre 1959 in Evillard, einem kleinen Ort nahe Biel im Kanton Bern. Sie wächst in der französischsprachigen Schweiz auf, in Neuchâtel, wo sie Kurse für Malerei besucht. Ab 1975 lebt Favre in Genf und arbeitet als Bühnenbildnerin und Schauspieler in der Theater- und Filmszene, in der sie auch ab 1982 in Paris im Umfeld der "Usine" tätig ist. Ihr malerisches Œuvre entsteht ab Ende der 1980er Jahre. Es ist in Werkreihen gegliedert, an denen sie periodisch, teils zyklisch, arbeitet. Bezüge in die frühere Theatertätigkeit sind erkennbar im räumlichen Arrangement der mystischen wie kreatürlichen Figuren. Auch abstrakte Werke expressiver wie experimenteller Farbgestaltung entstehen. Im Jahr 1998 zieht Valérie Favre nach Berlin. Dort ist sie seit 2006 Professorin für Malerei an der Universität der Künste.

Flavien, Jean-Pascal (*1971 Le Mans, Frankreich)

Jean-Pascal Flavien wird 1971 in Le Mans geboren. Nach dem Besuch der École des Beaux-Arts in Rennes studiert er ab 1991 Kunst in Bologna, im bretonischen Lorient und an der University of California in Los Angeles. Seit Beginn der 2000er entwickelt Flavien skulpturale Architekturen, performative

Settings und Möbelstücke, die er in Modellen, Zeichnungen und konzeptionellen Texten vorbereitet. Wie sich der zu belebende Raum, die durch die Architektur geleiteten Handlungen und die durch sie gestifteten Narrationen zueinander verhalten, wird über Farbgestaltung, Oberflächenstrukturen, Raumanlagen und Proportionen ausgetestet, wobei die Grenze zwischen Architektur, Skulptur und Design aufgehoben ist. Jean-Pascal Flavien lebt in Berlin.

Gins, Madeline (New York, USA 1941-2014 New York, USA)

(siehe auch Arakawa, Shūsaku)

Geboren und aufgewachsen in New York studiert Madeline Gins zunächst Physik und Philosophie. An der Brooklyn Museum Art School lernt sie im Jahr 1962 ihren späteren Partner Shūsaku Arakawa kennen. Mit ihrem poetischen wie radikalen Schreiben interpretiert sie sein künstlerisches Werk. Gemeinsam entwickeln sie eine spekulativ-architektonische Philosophie, die darauf zielt, die Sterblichkeit des Menschen aufzuheben. Ab den 1980er Jahren entstehen Schriften, Pläne und Architekturen. Durch körperliche und psychologische Impulse sollen Geist und Organismus des Menschen gestärkt und verändert werden. Umgesetzt werden u. a. die Landschaft "Site of Reversible Destiny" (1995) in Yoro, Japan, die "Reversible Destiny Lofts MITAKA - In Memory of Helen Keller" (2005) in Tokyo, Japan, oder das "Bioscleave House (Lifespan Extending Villa)" (2008) in New York. Madeline Gins stirbt 2014 in New York.

McGovern, Fiona (*1982 Hamburg, Deutschland)

Fiona McGovern wird 1982 in Hamburg geboren. Ab 2002 studiert sie Kunstgeschichte, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Anglistik in Göttingen und wechselt später an die Freie Universität Berlin. Dort schließt sie 2016 ihre Promotion mit der Publikation "Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice" ab. Ihre Forschungsschwerpunkte sind künstlerische Ausstellungsgeschichte, Ethiken des Kuratierens, interdisziplinäre Ansätze in den Künsten seit den 1960er Jahren sowie Feministische und Queere Theorie. Seit 2018 ist Fiona McGovern Juniorprofessorin für Kuratorische Praxis und Kunstvermittlung an der Universität Hildesheim.

Guevara, Paz (*1976 Santiago de Chile, Chile)

Geboren wird Paz Guevara 1976 in Santiago de Chile. Sie studiert ab 1997 an der Universidad de Chile und macht 2010 ihren PhD an der Humboldt-Universität zu Berlin zu dem Thema "Curatorial Discourse as Legitimizing Form of Contemporary Art". Anschließend ist sie tätig als Kuratorin, unter anderem für den lateinamerikanischen Pavillon der Venedig-Biennale, der Berlin Biennale und an der Akademie der Künste in Berlin. Im Zuge ihrer wissenschaftlichen und kuratorischen Praxis organisiert sie thematisch geleitete Konferenzen zu "A History of Limits" (2016), "Love and Ethnology" (2019) und "De-Centering Narratives" (2019). Paz Guevara ist Kuratorin, Autorin und Forscherin im Langzeitprojekt "Kanon-Fragen" am Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

Hammer, Barbara (Los Angeles, USA 1939-2019 New York, USA)

Geboren wird Barbara Hammer im Jahr 1939 in Los Angeles, wo sie später an der University of California Psychologie und Literatur studiert. In den frühen 1970er Jahren fällt das Ende ihrer Ehe zusammen mit ihrem Coming-Out als lesbische Frau. Es

entstehen erste Filme, die sie zur Pionierin des lesbischen, queeren wie feministischen Kinos machen. Ihre Filme arbeiten mit Screenplays, dokumentarischen Szenen, Überblendungen, gefundenem Material sowie zahlreichen experimentellen Brüchen. Performances kommen hinzu. Im Jahr 2006 erkrankt Hammer an Eierstockkrebs. Als Aktivistin des "Right to Die"-Movements veranstaltet sie im Oktober 2018 die Lecture Performance "The Art of Dying or Palliative Art Making in the Age of Anxiety" im Whitney Museum of American Art, New York. Barbara Hammer stirbt im Jahr 2019 an den Folgen ihrer Erkrankung in New York.

Horvitz, David (*1961/1974/1976/1982/1986/1989/1990/1991?)

Los Angeles, USA)

David Horvitz wird in Los Angeles geboren. Er studiert am Bard College in New York. Die über ihn verfügbaren Daten verändert er regelmäßig, auf der eigenen Website sowie in seinem Wikipedia-Artikel. Das Vorgehen, die frei zugängliche Enzyklopädie für die künstlerische Arbeit zu verwenden, führt zum Ausschluss aus ihrer Community. Die unterschiedlichen Angaben etwa zu seinem Geburtsdatum führen zu einer institutionellen Unsicherheit, die das Verfassen dieser Biografie nach dem üblichen Schema stört. Machtverhältnisse wie diese, generell soziale Beziehungen, flechtet Horvitz durch die konzeptionelle Anlage des Austausches von Informationen und auch Gegenständen als das Nichtfassbare in seine in verschiedenen Medien wie Fotografie, Audio, Video, Performance, Mail Art oder auch Zeichnung und Buchdruck angelegten Arbeiten ein. David Horvitz lebt in Los Angeles.

Jaeger, Elizabeth (*1988 San Francisco, USA)

Im Jahr 1988 wird Elizabeth Jaeger in San Francisco geboren. Ab 2006 studiert sie Kunst in Portland, Chicago und Nancy, wo sie 2011 ihren Abschluss macht. Anschließend zieht sie nach New York. Mit ihren filigranen, figurativen Plastiken behandelt sie zunächst die gesellschaftliche Position des weiblichen Körpers. In den letzten Jahren verdichtet und abstrahiert sie gleichzeitig ihre Praxis, die sich nun fokussiert auf den dualen Gegensatz von geometrisch und amorph. Mit verschiedenen Materialien, darunter Seide, Keramik, Gips und auch Glas, formt Jaeger dingliche Objekte, die in ihrer Haptik und Form in Kontrast stehen zu der stählernen Grundkonzeption des Displays, mit dem sie die handgeformten Dinge in Installationen arrangiert. Elizabeth Jaeger lebt in New York.

Jafa, Arthur (*1960 Tupelo, USA)

Arthur Jafa wird 1960 in Tupelo geboren und wächst in Clarksdale in Mississippi auf. Sein Studium der Architektur und des Films absolviert er von 1978 bis 1982 an der Howard University in Washington D.C. und zieht anschließend nach Atlanta. Er ist als Kameramann und Filmregisseur tätig, unter anderem für Stanley Kubrick, und gewinnt mit dem Film "Daughters of the Dust" (Julie Dash, 1991) "Best Cinematography" beim Sundance Film Festival. In seinem künstlerischen Video "APEX" entwickelt er 2013 eine Schnitttechnik, die er als Möglichkeit des "Black Cinema" sieht und die die Prinzipien Schwarzer Musik auf Filmproduktion überträgt. Mediale Bilder des Lebens von Schwarzen in den USA werden zu rhythmisch-ergreifenden Epen verflochten, die die brutale Realität und die mit ihr einhergehende sublimierte Wut verdeutlichen. Musikvideos entstehen für Beyoncé, Solange, Kanye West oder Jay-Z. Arthur Jafa lebt in Los Angeles.

Kelley, Mike (Detroit, USA 1954-2012 Los Angeles, USA)

Mike Kelley wird 1954 in Detroit geboren. Er studiert Kunst an der University of Michigan und am California Institute of the Arts. Ab Anfang der 1970er Jahre tritt er in musikalische und experimentelle Kollaborationen ein, unter anderem mit Tony Oursler oder Paul McCarthy. Kelley arbeitet genreübergreifend. Bekannt wird er mit bunten Collagen aus Plüschtieren, wobei auch Installationen, Filme, Performances, Zeichnungen, Malerei oder Textilkunst entstehen. In den Werken liegen Absurdität, Provokation und dunkelster Abgrund dicht beieinander. Da Publikum und Kritik in seinen Plüschtier-Collagen einen Hinweis auf Kindesmissbrauch lesen, beginnt Kelley, sich dem Phänomen des Gedächtnisverlustes nach traumatischen Ereignissen ("Repressed Memory Syndrom") zuzuwenden. Seine Arbeiten dekonstruieren dabei ritualisierte Wissenshierarchien, unterdrückende Machtstrukturen und popkulturelle Phänomene. Im Jahr 2012 stirbt Mike Kelley durch Suizid in Los Angeles.

Kresta, Martina (*1976)

Martina Kresta wird 1976 geboren. Ihre seit 1998 fortlaufenden Aufzeichnungen "von bis" sind kreisförmig laufende Linien, die die prozessuale Entstehung ihrer selbst preisgeben. Sie entstehen mit Feder, Bleistift, Kuli, Tinte, Körperflüssigkeiten oder Ritzungen auf unterschiedlichen Untergründen, zu denen Faxpapier, Thermopapier, Röntgenbilder, Haut und auch Papierbögen gehören. Die feinen Zeichenlinien sind eng mit dem Prinzip Zeit verbunden: Kresta beginnt periodisch einen Werkkomplex, nach dessen Abschluss erst der nächste folgt. Arbeitszeit, Pausen, Dauer der Periode und Unterbrechungen werden genau notiert. Strukturen der Arbeit reflektiert sie in Objektkunst, die sich nahezu unsichtbar in bestehende Büro-, Wohn- oder Institutionskontexte einfügt. Martina Kresta lebt in Wien.

Lê, An-My (*1960 Saigon, Vietnam)

An-My Lê wird 1960 während des Vietnamkriegs in Saigon geboren. Als politischer Flüchtling gelangt sie zusammen mit ihrer Familie im letzten Kriegsjahr, 1975, in die USA. Sie studiert Biologie an der Stanford University, bevor sie 1993 ihren Abschluss an der Yale University School of Art macht. In ihren fotografischen Serien untersucht sie die durch das Militär gedachte und gestaltete Landschaft sowie die Repräsentation des Krieges in Spielfilmen und Nachstellungen. Dafür fotografiert sie zwischen 1994 und 1998 die Orte ihrer Kindheit. Ab 1999 rücken Übungen des US-Militärs in ihren Fokus, die ihr Heimatland repräsentieren und in denen sie teils als Statistin mitarbeitet. In den letzten Jahren widmet sie sich den kulturellen wie politischen Konfliktfeldern der US-Gesellschaft. An-My Lê lehrt als Professorin für Fotografie am Bard College und lebt in New York.

Macho, Thomas (*1952 Wien, Österreich)

Geboren wird Thomas Macho im Jahr 1952 in Wien. Dort wird er 1976 promoviert mit der Dissertation "Zur Dialektik des musikalischen Kunstwerks". Von der Musikphilosophie wendet er sich der Philosophie zu und habilitiert sich 1983 in Klagenfurt mit der Schrift "Von den Metaphern des Todes. Eine Phänomenologie der Grenzerfahrung". Von 1993 bis 2016 ist er Professor für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2016 leitet er das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz in Wien. 2017 erscheint sein Buch "Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne". Thomas Macho lebt in Berlin und Wien.

Metzger, Gustav (Nürnberg, Deutschland 1926-2017 London, Großbritannien)

Gustav Metzger wird 1926 in Nürnberg geboren. Im Jahr 1939 flieht er als Sohn orthodoxer Juden vor den Nationalsozialisten mit dem Kindertransport nach England und wird staatenlos. An der Cambridge School of Art, auch an der Akademie in Antwerpen, studiert er Kunst. Angesichts des eigens Erlebten, der steten nuklearen Bedrohung sowie der zunehmenden Umweltzerstörung durch die Industriegesellschaften entwickelt er das kunstmarktferne Prinzip der Autodestruktiven Kunst, die er ab 1959 in verschiedenen Manifesten und Demonstrationen vorstellt: Destruktion wird als ästhetischer Prozess verstanden, bei dem aus industriellen Materialien wie Stahl, Flüssigkristall, Säure, Leinen, Müll, Zeitungspapier oder Abgase ein Kunstwerk ohne Dauer entsteht. Metzger tritt als Aktivist auf, organisiert Symposien, initiiert einen "Art Strike" (1974) und konzipiert Denkmale, die auf die Ausrottung allen Lebens aufmerksam machen sollen. Gustav Metzger stirbt 2017 in London.

Olmedo, Berenice (*1987 Oaxaca, Mexiko)

Im Jahr 1987 geboren im mexikanischen Oaxaca, beschäftigt sich Berenice Olmedo seit 2011 mit sozialen, gesellschaftlichen wie körperlichen Normen. In ihrem frühen Werkkomplex "Canine TANATO-commerce; or, the political-ethical dilemma of merchandise" (2015) verwendet sie überfahrene Straßenhunde aus Mexico City, die sie unter anderem zu Seife und Kleidungsstücke verarbeitet. In den letzten Jahren entwickelt sie verstärkt Installationen aus bereits getragenen Orthesen. Aus den Orthesen arrangiert Olmedo personifizierte Marionetten, Figuren und Wandbilder, die gerade durch die Abwesenheit des korrekten bzw. korrigierten Körpers den gesellschaftlichen Zwang zum aufrechten, idealen Körper bloßstellen. Berenice Olmedo lebt in Mexico City.

Petrešin-Bachelez, Nataša (*1976 Ljubljana, Slowenien)

Geboren wird Nataša Petrešin-Bachelez 1976 in Ljubljana. Dort studiert sie Vergleichende Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte, bevor sie an die École des Hautes Études en Sciences Sociales nach Paris wechselt. Ab 2000 arbeitet sie als Autorin und Kuratorin, unter anderem für den Slowenischen Pavillon der Venedig-Biennale, die Kunsthalle Fridericianum und die Berlin Biennale. Von 2008 bis 2010 ist sie in Kuratorischer Assistentin am Centre Pompidou in Paris. 2013 kuratiert sie die 7. Triennial of Contemporary Art in Slowenien mit dem Titel "Resilience". Für die "Contour Biennale 9: Coltan as Cotton" in Mechelen, Belgien, integriert sie Konzepte der sozialen und ökologischen Nachhaltigkeit in das institutionalisierte Prinzip Biennale. Nataša Petrešin-Bachelez lebt in Paris.

Szapocznikow, Alina (Kalisz, Polen 1926-1973 Passy, Frankreich)

Alina Szapocznikow wird 1926 im polnischen Kalisz geboren. Während der nationalsozialistischen Besatzung überlebt sie die Ghettos von Pabianice und Łódź, die Konzentrationslager Auschwitz, Bergen-Belsen und Theresienstadt. Nach dem Krieg studiert sie Bildhauerei in Prag und reist regelmäßig nach Paris. Sie kehrt 1952 nach Polen zurück und entwirft sozialistische Denkmäler. Auf der Venedig-Biennale 1962 repräsentiert sie Polen. Im Jahr darauf zieht sie nach Paris. Dort entwickelt sie einen neuen bildhauerischen Ansatz, bei dem sie mit Polyester und Kunstharz fragmentarische Abgüsse ihres Körpers schafft. Die organisch-amorphen Fragmente erlauben Reflexionen über Vergänglichkeit, über Tod, Überleben, Sexualität und Trauma. Ende der 1960er Jahre erkrankt sie an

Brustkrebs, eine körperliche Disposition, die sie in ihr Werk einbindet. Es entstehen Repräsentationen ihrer Tumore aus Kunstharz, Gaze, Fotografien und Zeitungspapier. Im Jahr 1973 stirbt Alina Szapocznikow in Passy.

Tanaka, Kōki (*1975 Tochigi, Japan)

Im Jahr 1975 wird Kōki Tanaka in Mashiko in der japanischen Präfektur Tochigi geboren. Er studiert Kunst in Wien, Tokyo und Los Angeles. Zunächst produziert er Videos, in denen er absurd sinnlose Interaktionen mit alltäglichen Gegenständen vollzieht. Nach dem Erdbeben im März 2011 in Japan, das zu folgenschweren Tsunamis und der Fukushima-Katastrophe führt, entwickelt Tanaka zunehmend sozialexperimentelle Situationen, die auf die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der gemeinsamen Bewältigung einer Aufgabe zielen. Tanaka legt Gruppenprozesse an – das gemeinsame Verarbeiten eines traumatischen Ereignisses, kollaborative Zusammenarbeit oder eine kollektive Handlung ausführen –, zu denen er sich als Beobachter positioniert. Kōki Tanaka lebt in Kyoto.

Woueté, Guy (*1980 Douala, Kamerun)

Guy Woueté wird 1980 in Douala in Kamerun geboren. Kunst studiert er in Brüssel, Paris und Amsterdam. In Fotografien, Installationen und Performances, auch als Bildhauer und Maler thematisiert er die humanitäre Krise, welche die Existenz des Migranten, des Flüchtlings und/oder des Schwarzen in der globalisierten Welt bedeutet und fokussiert die Kraft, die die Menschen in dieser Situation am Leben hält. 2016 reist er in das französische Calais, um dort das Leben und die sich entfaltende Kultur im inoffiziellen Flüchtlingslager am Übergang zu Großbritannien, dem sogenannten Dschungel von Calais, zu fotografieren. Für seine Arbeitsweise nimmt er eine Rolle zwischen Künstler und Reporter ein, die es ihm erlaubt, sich selbst als Subjekt in die Situation zu begeben und aus dieser Perspektive zu berichten. Guy Woueté lebt in Antwerpen und Douala.

Xiang, Zairong (* Guiyang, China)

Geboren wird Zairong Xiang in der Stadt Guiyang im Südwesten Chinas. Nach Forschungsreisen in Lateinamerika wird er 2014 an der Eberhard Karls Universität Tübingen und der Université de Perpignan Via Domitia, Frankreich, im Fach Vergleichende Literaturwissenschaften zu dem Thema "Queer Ancient Ways. A Decolonial Exploration" promoviert. Es folgen Stipendien u. a. am Institute for Cultural Inquiry, Berlin, und der Universität Potsdam. In seiner Forschung kreuzt Xiang in dekolonialisierter Weise Feministische wie Queere Theorie mit Literatur- und Bildwissenschaften im Spanischen, Englischen, Chinesischen, Französischen und im Nahuatl, die Sprache der größten indigenen Bevölkerung Mexikos. Seit Sommer 2020 hat Zairong Xiang eine Assistenzprofessur für Vergleichende Literatur an der Duke Kunshan University in China inne und ist dort Stellvertretender Direktor der Kunst.

Werkliste

Arakawa, Shūsaku

Almost Stable - A Portrait of Electricity, 1968

Öl, Tusche, Silberbronze auf Leinwand
122 x 183 cm
Sprengel Museum Hannover
Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover
Inv.-Nr. KA 3,1971

Natural History. Aus der "Graphikmappe des Schweizerischen Kunstvereins", 1972

Farbserigrafie auf festem Millimeterpapier
65 x 50 cm
Sprengel Museum Hannover
Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover
Inv.-Nr. KA 1973,25,3

Ohne Titel. Blatt 1 der Mappe "Hommage à Picasso, Lieferung II", 1973

Siebdruck in 12 Farben auf Velin d'Arches in Umschlag (Synthetikpapier)
56,5 x 76 cm
Sprengel Museum Hannover
Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover
Inv.-Nr. KA 1974,9,1

Portrait of Helen Keller or Joseph Beuys. Blatt 1 der Mappe "Für Joseph Beuys", 1986

Lithografie auf Arches BFK-Bütten
61,2 x 81,5 cm
Sprengel Museum Hannover
Ankauf mit Mitteln der Kreissparkasse Hannover
Inv.-Nr. SH 5,1987,1

Arakawa, Shūsaku und Gins,

Madeline

For Example (A Critique of Never), 1971

16mm Film, digitalisiert
90 Minuten
Collection of the Estate of Madeline Gins, Courtesy of the Reversible Destiny Foundation

Model of Bioscleave House (Lifespan Extending Villa), 2005-2013

Papier, Karton, Holz, Metall, Acryl und verschiedene Materialien
34,3 x 92,1 x 76,9 cm
Collection of the Estate of Madeline Gins, Courtesy of the Reversible Destiny Foundation

Bioscleave House (Lifespan Extending Villa), 2006*

Digital rendering
Collection of the Estate of Madeline Gins, Courtesy of the Reversible Destiny Foundation
Abbildung S. 60/61

Bioscleave House (Lifespan Extending Villa), 2008*

Architektur, Fläche 255 Quadratmeter, East Hampton, NY, Fotografie: Dimitris Yeros
Collection of the Estate of Madeline Gins, Courtesy of the Reversible Destiny Foundation
Abbildung S. 59

Emin, Tracey

Why I Never Became A Dancer, 1995

1-Kanal-Videoinstallation
6:40 min
Sammlung Goetz, Medienkunst, München
Abbildungen S. 68/69

Favre, Valérie

Aus der Serie
Suicide, 2003-2013

alle Öl auf Leinwand
24 x 18 cm

Terrorist, 2005

Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Thumm, Berlin

Kleopatra, vergiftet, 2007

Courtesy die Künstlerin und Galerie Barbara Thumm, Berlin

Kamikaze, 2007

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Mit Jagdgewehr, 2007

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Im Theater, 2007

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Frontal gegen einen Baum, 2007

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

**Jürgen Möllemann, gestürzt,
2008**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

**Vergiftet, durch Spinnenbiss,
2008**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

**Duo in den Alpen, gestürzt,
2009**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

**Ins Meer gehen ohne
zurückzukommen, 2009**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Overdosis, 2009

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Ajax, erstochen, 2010

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Ulrike Meinhof, erhängt, 2010

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

**Romeo und Julia, vergiftet,
erstochen, 2010**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

Bohumil Hrabal, gestürzt, 2011

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

**Achille Zavatta, erschossen,
2012**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Cesare Pavese, vergiftet, 2012

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Diane Arbus, verblutet, 2012

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

**Christian Ferras, gestürzt,
2012**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Guy Debord, erschossen, 2012

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

**Mönchskollektiv in Tibet,
verbrannt, 2012**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Sarah Kane, erhängt, 2012

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Sylvia Plath, erstickt, 2012

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

**Hermann Göring, vergiftet,
2012**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Kurt Cobain, erschossen, 2012

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Aus der Serie

Bateau des poètes, 2020

wenn nicht anders angegeben
Tempera, Kreide, Collage auf
Leinwand
170 x 130 cm

**Bateau des poètes (Georg
Trakl, Cesare Pavese, Ana
Mendieta, Stig Dagerman,
Virginia Woolf, Beatrice
Hasting), 2020**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich / Schweizer Sammlung

**Bateau des poètes (Sylvia
Plath, Sarah Kane), 2020**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

**Bateau des poètes (Unica
Zürn, Diane Arbus, Wladimir
Majakowski), 2020**

Tinte, Tempera, Kreide,
Collage auf Leinwand
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Peter Kilchmann,
Zürich
Abbildung S. 65

**Bateau des poètes (Mirit
Cohen, Walter Benjamin, Mark
Rothko), 2020**

150 x 120 cm
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

**Bateau des poètes (Robert
Walser, Paul Celan, Georges
Bernanos, Marina Iwanowa
Zwetajewa, Inge Müller), 2020**

Courtesy die Künstlerin und
Galerie Barbara Thumm, Berlin

**Ankündigung der Veranstaltung
"Le Bureau des Suicides.
Berlin - Hannover - Paris",
Februar 2021**

Messingschild, Abbildung S. 64

Flavien, Jean-Pascal

**Description of a Struggle,
2020**

MDF, Gipskarton, Stahl, Farbe,
Plastik
380 x 1007,6 x 459 cm
Courtesy der Künstler und
Galerie Esther Schipper,
Berlin
Abbildungen von Modell und
Zeichnungen S. 71

Horvitz, David

**How to make yourself visible
for a rescue boat when you are
stranded in the dark at the
bottom of a cliff on a rocky
coast in Hong Kong, 2012**

20 Farbdias, fortlaufend;
eine gerahmte Fotografie
12,7 x 19 cm
Courtesy of the artist &
ChertLüdde, Berlin

For Kiyoko (from Amache), 2017

Tintenstrahl auf Papier, auf
Aluminium montiert 20 x 29 cm
Courtesy der Künstler und
ChertLüdde, Berlin

**If you keep looking the other
way there will be soon no
other way to look, 2020**

Holzkohle aus dem Angeles
National Forest auf Wand
17 x 8000 cm
Courtesy der Künstler und
ChertLüdde, Berlin
Abbildung S. 77

Jaeger, Elizabeth

Brine, 2019

Installation mit 7 Skulpturen,
alle mundgeblasenes Glas,
Kupfer, geschwärzter Stahl und
Keramikscherben

fish stand with fish #1, 2019

123 x 50 x 22 cm
Sammlung Bürger-Ruxtorff

fish stand with fish #2, 2019

123 x 70 x 22 cm
Courtesy die Künstlerin und
Klemm's, Berlin

fish stand with fish #3, 2019

163 x 50 x 22 cm
Private Sammlung, München

fish stand with fish #4, 2019

190 x 73 x 22 cm
Courtesy die Künstlerin und
Klemm's, Berlin
Abbildung Detail S. 83

fish stand with fish #5, 2019

163 x 65 x 22 cm
Sammlung ES, Hamburg

fish stand with fish #6, 2019

123 x 60 x 22 cm
Privatsammlung, Frankfurt am
Main

fish stand with fish #7, 2019

172 x 80 x 22 cm
Sammlung ES, Hamburg

Kelley, Mike

The Banana Man, 1983

Video, Farbe, Ton 28:15 min
Electronic Arts Intermix
(EAI), New York

Primal Architecture, 1995

Acryl, Holz, Stahl, Bleistift,
Papier
270 x 220 cm
Museum Ludwig, Köln
Leihgabe Gesellschaft für
Moderne Kunst am Museum Ludwig
e.V. 2006, Wolfgang-Hahn-Preis
2006
ML/Dep. 7339
Abbildung S. 63

**Superman Recites Selections
from 'The Bell Jar' and Other
Works by Sylvia Plath, 1999**

Video, Farbe, Ton
7:19 min
Electronic Arts Intermix
(EAI), New York

**Extracurricular Activity
Projective Reconstruction #1
(Domestic Scene), 2000**

Video, Schwarz-Weiß, Ton
29:44 min
Electronic Arts Intermix
(EAI), New York

**From My Institution to Yours,
1987/2003**

Acryl auf Papier, montiert auf
Karton, Band, Möhre, Teppich,
Holz, Stahl, Aluminium
492,76 x 473,39 x 313,69 cm
Eric Decelle, Brussels

Kresta, Martina

**Rausch, Aufzeichnungen
1. Februar 2002–31. Jänner
2003**

(12 Federzeichnungen mit
frischem Blut der Künstlerin
auf Papier, je 60 x 100 cm,
Durchmesser 43 cm,
Fliegenfraßspuren; 365
Abstrichblätter, Din A4;
Objektkasten mit toten Fliegen
aus dem Atelier; Objektkasten
mit den verwendeten Federn)

Blut auf Papier, Holz, Glas,
Fliegen, Federkiele
60 x 100 cm, 29,7 x 21 cm,
40 x 50 cm, 40 x 50 cm
Martina Kresta, Jochen
Humburg, (Artmark Galerie
Wien)

**Mittagspause, Aufzeichnungen
7.–13. November 2005**

(7 Inzersdorferdosenetiketten
von Jochen Humburg, mit
Zeichnungen auf der Rückseite)

Bleistift auf Papier
7,9 x 28 cm
Martina Kresta, Jochen
Humburg, (Artmark Galerie
Wien)

**Ablage, Aufzeichnungen
18. Juli 2007–23. März 2008**

(250 tägliche Federzeichnungen
mit Tusche auf DinA4,
Durchmesser ca. 12 cm; in einem
Ordner abgelegt und auf einem
leeren Regal in einem Büro in
unerreichbarer Höhe abge-
stellt. In der Schublade liegt
eine Kaisersemmel.
Präsentationskonzept Jochen
Humburg)

Tusche auf Papier, Ordner,
Brötchen
31,8 x 8 x 28,5 cm
Martina Kresta, Jochen
Humburg, (Artmark Galerie
Wien)

Blüten, Aufzeichnungen
25. April-20. September 2008

(149 Federzeichnungen mit Tusche auf Kassarolle, 7,9 x 7500 cm, Zeichnungsdurchmesser 4 cm, mit Gummiband gebunden, in Erdnussdose; die Aufzeichnungsuhrzeiten sind auf einer Linie, die in 3576 Stunden zu 2,1 cm unterteilt ist, markiert. Täglich zwei gestohlene Stunden.)

Tusche auf Thermopapier, Gummiband, Aludose
7,9 x 7500 cm
Martina Kresta, Jochen Humburg, (Artmark Galerie Wien)
Abbildungen S. 75

immer nichts zu tun, Aufzeichnungen der Wartezeiten 2012

(21 Nadelzeichnungen auf Thermopapier, Koanauswahl Jochen Humburg)

Tinte auf Thermopapier
8 x 100 cm
Martina Kresta, Jochen Humburg, (Artmark Galerie Wien)

Blues, Aufzeichnungen
26. April-14. September 2016

(39 Nadelzeichnungen in den gängigen Schallplattenformaten auf Röntgenbildern unterschiedlicher Größen (Sprengel-Museum LP, Maxi, Single, Sprechpuppenformat))

Ritzungen in Röntgenbilder
Maße verschieden
Martina Kresta, Jochen Humburg, (Artmark Galerie Wien)

Bigs! Aufzeichnungen
15. September 2016-31. Mai 2017

(Federzeichnung mit Tusche auf Papier, Durchmesser 190 cm, 27 Abstrichblattpakete*)

Tusche auf Papier
300 x 193 cm
Martina Kresta, Jochen Humburg, (Artmark Galerie Wien)

Lê, An-My

Aus der Serie
29 Palms, 2003-2004

alle Silbergelatineabzug
67,3 x 96,5 cm
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery

Combat Operations Center Guard, 2003-2004

Combat Support Service Operations, 2003-2004

Infantry Officers' Brief, 2003-2004

Marine Palms, 2003-2004

Night Operations IV, 2003-2004

Abbildung S. 67

Aus der Serie
Silent General, seit 2015

alle Tintenstrahldruck
101,6 x 143,5 cm
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery

Fragment II: Migrant Workers Harvesting Asparagus, Mendota, California, 2019

Fragment IV: General Robert E. Lee Monument, New Orleans, Louisiana, 2016

Fragment VII: High School Students Protesting Gun Violence, Washington Square Park, New York, 2018

Fragment VIII: Cars along the Rio Grande, US-Mexico Border, Ojinaga, Mexico, 2019

Metzger, Gustav

Ohne Titel, 1958

Öl auf verzinkten Walzstahl
91,5 x 91,5 cm
Sprengel Museum Hannover
Leihgabe Kunststiftung Bernhard Sprengel und Freunde, Hannover

Ohne Titel, 1958-59

Öl auf verzinkten Walzstahl
94 x 91 cm
Courtesy of Estate of Gustav Metzger, London

Manifest Auto-Destructive-Art, 1961*

St. Martins' Printers, London
Courtesy of Estate of Gustav Metzger, London
Abbildung S. 51

Mobbile, (1970) 2020

Auto, Schlauch, Abgase,
Plexiglas, Pflanze
Re-enactment nach Zertifikat
des Studios von Gustav Metzger
Courtesy of Estate of Gustav Metzger, London

Gustav Metzger hinter dem "Modell für ein Autodestruktives Monument", 1960*

aus: Gustav Metzger.
Geschichte Geschichte, hrsg.
von Sabine Breitwieser
Generali Foundation, Wien
2005, S. 18
Abbildung S. 52

Historic Photographs: To Crawl Into, Anschluss, Vienna, March 1938, (1996) 2020

Schwarz-Weiß-Fotografie auf
PVC, gelbe Decke
315 x 425 cm
Re-enactment nach Zertifikat
des Studios von Gustav Metzger
Courtesy of Estate of Gustav Metzger, London

RAF (Reduce Art Flights) Münster, 2007

Flugblatt in Din A5, Grafische
Gestaltung: Carsten Eisfeld
Privatsammlung
Abbildung S. 53

Mirror Tree, (2010) 2020

Baum, Beton, Stahl
310 x ca. 100 x 100 cm
Re-enactment nach Zertifikat
des Studios von Gustav Metzger
Courtesy of Estate of Gustav Metzger, London

Olmedo, Berenice

Ballet Dancers, 2020

wenn nicht anders genannt
alle Orthesen, Ballettschuhe,
Nylonfäden
Courtesy die Künstlerin und
Jan Kaps, Köln

Regina, 2020

Isabela, 2020

Lià, 2020

Paula, 2020

Orthesen, Ballettschuhe,
Motor, Nylonfäden

Szapocznikow, Alina

Okragła - La Ronde, 1968

Polyurethan aus der
Herstellung der Künstlerin
120 x 117 x 20 cm
Muzeum Susch, Schweiz

Dokumentation von Alina Szapocznikows Werkserie "Expansion", 1968*

Kontaktabzug
Courtesy of the Estate of
Alina Szapocznikow / Piotr
Stanislawski / Galerie
Loevenbruck, Paris
Inv. No.: ASDOC2293
Abbildung S. 57

Sculpture-lampe, 1970

Farbiger Kunstharz, Glühlampe,
Kabel, Metall
54 x 37 x 23 cm
Courtesy of the Estate of
Alina Szapocznikow / Piotr
Stanislawski, Galerie
Loevenbruck und Hauser & Wirth

Sans titre (Love 1970), 1970

Kunstharz, Gaze
5 x 8 x 7 cm
Courtesy of the Estate of
Alina Szapocznikow / Piotr
Stanislawski, Galerie
Loevenbruck und Hauser & Wirth

Tumeur, 1970

Farbiger Kunstharz, Gaze
 4,6 x 6,5 x 8 cm
 Courtesy of the Estate of
 Alina Szapocznikow / Piotr
 Stanislawski, Galerie
 Loevenbruck und Hauser & Wirth

**Fotorzezby / Photosculptures,
(1971) 2007**

Serie aus 21 Werken, 20
 Silbergelatineabzüge, eine
 Collage mit Schrift auf Papier
 Fotografie: Roman Cieslewicz
 Edition 5/12 + 2 AP
 Blattmaß: 24 x 30 cm
 Courtesy of the Estate of
 Alina Szapocznikow / Piotr
 Stanislawski, Galerie
 Loevenbruck und Hauser & Wirth
 Abbildung S. 55

**Autoportret - Zielnik / Self-
portrait - Herbarium, 1971**

Polyester, Holz in Kasten aus
 Plexiglas
 81 x 52 x 5 cm
 Muzeum Susch, Schweiz

**Szalona biała narzeczona /
Fiancée folle blanche, 1971**

Polyester, Plastiknetz
 46 x 25,5 x 22 cm
 Muzeum Susch, Schweiz

Tumeur personnifiée, um 1971

Polyesterharz, Gazeband,
 Fotografie
 8,5 x 12,5 x 10 cm
 Privatsammlung Frankreich

**Poster der Ausstellung
"Alina Szapocznikow, 1926-1973
Tumeurs, Herbier", 1973***

Musée d'Art moderne de la
 Ville de Paris, Frankreich,
 8. Mai 1973-3. Juni 1973
 Offsetdruck auf Papier
 65 x 40 cm
 Courtesy of the Estate of
 Alina Szapocznikow / Piotr
 Stanislawski / Galerie
 Loevenbruck, Paris
 Inv. No.: ASDOC6816C
 Abbildung S. 56

Tanaka, Kōki**Precarious Tasks #8 Going home
could not be daily routine.,
Juni 2014**

Kollektive Handlungen,
 Videodokumentation
 25:20 min, 9:22 min; 27:46
 min; 46:35 min; 7:22 min
 Teilnehmer*innen: Dominique
 Dunne, Mala Naiker, Shona
 Phillips and Steven Cummings
 Die Vorstädte von London,
 Beauftragt vom Institute of
 Contemporary Arts (ICA),
 London
 Courtesy der Künstler, Kyoto
 Abbildung S. 73

* nicht in der Ausstellung

Dank

Dieses Projekt war wie viele andere im Jahr 2020 durch besondere Herausforderungen geprägt. In der späten Konzeptphase im Herbst 2019 von der Energie der Fridays for Future überrascht, die ebenso vehement wie schon Gustav Metzger in den 1950er Jahren die ökologische Überlebensfrage stellt; im Frühjahr 2020 gebremst durch die erste Welle der Corona-Infektionen und die explodierenden Kosten, die Transporte aus den USA und Japan unmöglich machten; im Sommer weitergetragen von der Hoffnung, dass die für das Projekt wichtigen Talks stattfinden könnten; im Herbst gestoppt durch den zweiten Lockdown, vierzehn Tage vor der Eröffnung. Als Ergebnis eine Ausstellung, die nicht analog gesehen werden kann und keine nahe Begegnung mit dem für das Projekt so wichtigen Publikum und den Gesprächspartner*innen erlaubt, für die mit dem Haus von Jean-Pascal Flavien ein Ort des Austauschs in der Ausstellung vorgesehen war. Zugleich brachte diese Situation die Notwendigkeit der Fragestellung stärker hervor und machte sie für alle Beteiligten umso dringlicher. Ich bin sehr froh und dankbar, dass durch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Thema des Überlebens durch Kunst und künstlerische Strategien in kurzer Zeit eine Art von sich gegenseitig unterstützender Gemeinschaft geworden ist. Künstler*innen, die ich nicht treffen konnte, Werke, die wir nicht vorab sichten konnten, Installationen, die auf einmal von uns allein aufgebaut werden mussten – all das konnte hier im Besonderen nur durch die Fürsorge, Sorgfalt und das besondere Engagement aller Beteiligten geschehen.

Mein erster Dank gilt daher den Künstlerinnen und Künstlern, die trotz widriger Umstände dabeigeblichen sind, die uns ihre Werke und Beiträge anvertraut haben und mit denen zu arbeiten eine große Freude und Quelle von Inspiration und Faszination war.

Die Vertreter*innen der Estates, insbesondere Ula Dajerling und Leanne Dmyterko von Gustav Metzger Studio, London, Miwako Tezuka von der Reversible Destiny Foundation, New York, sowie Hervé Loevenbruck und Piotr Stanislawski, Paris, und Krzysztof Kosciuczuk vom Muzeum Susch sind zu wichtigen und lieben Gesprächspartner*innen und Mitstreiter*innen im Geiste geworden, die vieles erst ermöglicht haben. Graczyna Kulcik hat die Ausstellung von Anfang an mit ihren wunderbaren Szapocznikow-Leihgaben unterstützt. Anda Rottenberg und Jaroslav Suchan sowie Agnieszka Pindera und Anna Saciuk-Gasowska vom Muzeum Sztuki, Lodz, haben wertvolle Hinweise gegeben. Unser Direktor, Reinhard Spieler, hat mir das Werk Martina Krestas nahegebracht. Daniela Steinfeld öffnete mir in einem Gespräch die Augen für Tracey Emins Werk. Yilmaz Dziewior, Direktor des Museum Ludwig, Köln, hat sich für die wunderbare Leihgabe von Mike Kelley eingesetzt. Eric Decelle, Cathérine Bastide und Dirk Snauwaert sowie Mark Lightcap von der Mike Kelley Foundation haben uns geholfen, als der Lockdown die so wichtige Präsenz einer Installation von Mike Kelley gefährdete. Die privaten Leihgeber*innen haben sich bereitwillig von ihren Werken auch über den Zeitraum der Verlängerung getrennt. Esther Schipper, Florian Wojnar, Adela Yawitz und Manuel Miseur haben das Projekt von Jean-Pascal Flavien durch Auf und Ab begleitet. Johannes Haller von der artmark Galerie hat sich bei den Transporten der Werke von Martina Kresta engagiert. Den Galerien Jan Kaps, Peter Kilchmann, Klemm's, Hauser und Wirth, und Barbara Thumm danke ich für die Vermittlung privater Leihgaben und ihr Engagement für die Künstler*innen.

Eine besondere Herausforderung war die Finanzierung des Projekts. Um das geringe eigene Budget zu erweitern, habe ich zahlreiche Anträge gestellt und einige wurden bewilligt; Simon Grabow als Leiter der Finanzen war bis zu seinem Abschied Ende 2020 ein wichtiger Begleiter bei der Steuerung durch die unvorhersehbare Lage. Hier sind vor allem private Unterstützer*innen hervorzuheben – Gisela Sperling hat ermöglicht, dass ein Gemälde von Gustav Metzger in die Sammlung des Sprengel Museum Hannover als Leihgabe der Kunststiftung Bernhard Sprengel und Freunde übergehen kann. Die AKB-Stiftung, Felix Büchting, hat sich schnell und positiv für das Projekt ausgesprochen. In der Not der Kostensteigerung hat Günter Haese, Vorstand von Gartenheim e. V. in Hannover, spontan geholfen.

Neben den Mitarbeiter*innen des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur, das das Projekt großzügig fördert, und der Landeshauptstadt Hannover möchte ich meinem Kollegen Gregor Janssen, Kunsthalle Düsseldorf, als Japankenner für Rat danken. In den Länderstiftungen danke ich Direktor Keiichi Aizawa sowie Thomas Golk und Angela Ziegenbein vom Japanischen Institut in Köln, Madeleine Schuppli und Aline Juchler bei Pro Helvetia und Marie Graftieaux und Stefanie Steps vom bureau des arts plastiques/Institut Français für ihre wichtige Unterstützung der transnationalen Arbeit mit Künstler*innen.

Das Team im Museum war neben der besonderen Situation durch Vakanzen in Produktion und Verwaltung zusätzlich belastet. Die Tour de Force, die durch die akuten Faktoren von den Vorbereitungen im April bis zu dem dreiwöchigen Aufbau seit Oktober andauerte, wäre ohne das Engagement aller Beteiligten nicht zu bewältigen gewesen. Paula Schwerdtfeger ist als kuratorische Assistenz ab dem ersten Tag ihrer Tätigkeit im Frühjahr 2020 eingestiegen und war sofort unentbehrlich. Ihr und dem restlichen Kernteam, den weiteren wissenschaftlichen Volontär*innen Olga Nevzorova und Benedikt Fahrnschon sowie Nicole Dubis bei der Presse und Katja Peters im Sekretariat danke ich besonders für die Unterstützung, den Austausch, und die Energie, die sie in das Projekt investiert haben. Unsere Restauratorinnen Pamela Bannehr, Kristina Blaschke-Walther, Bianca Floss und Maike Schmidt waren bei Übersicht und Planung zentrale Kräfte mit ihrer Umsicht und Expertise, die Registrar-Abteilung, insbesondere Runa König und Sergej Missal, die Hausverwaltung mit Yasin Asci und Volkan Yildirim und dem Aufbauteam, das unter Corona-Auflagen die Kunst mit Abstand handeln musste, unsere Techniker, Christoph Titsch, Max Makalov, Torben Sudhop und Mario Schwinghammer, die mit Video- und Orthesentechnik und Licht gezaubert haben, unsere Tischlerin Marianne Lietz mit Rat und bewährter Präzision, sie alle haben ihren wichtigen Beitrag in guter Teamarbeit geleistet. Der Presseabteilung unter Isabelle Schwarz danke ich für Ideen und wichtigen Input. Unsere Fotowerkstatt hat zahlreiche Clips und Videos gedreht, Kirsten Kutzinski vom Marketing hat die Corona-Hygienekonzepte stringent erarbeitet, Verwaltung und das Sekretariat mit Elke Schmidt haben mehrfach umdisponieren müssen – Ihnen und allen weiteren, die mit ihrem Einsatz das Projekt unterstützt haben, möchte ich danken.

Ein besonderer Dank gilt Gabi Sand für ihre Solidarität und die Konzeption des Ausstellungsführers und Andreas Karl Schulze für die kunstfertige Bleistiftnummerierung in der Ausstellung. Private Zeit und Auto haben Elena Höckmann als FahrerIn und Hiltrud Mariot für Gustav Metzgers "Mobbile"-re-enactment freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Bei der Landeshauptstadt Hannover haben wir unkomplizierte und kompetente Amtshilfe von Kolleg*innen bekommen: vom Fachbereich Umwelt und Stadtgrün, besonders von Casiano Puga-Dominguez, dem Gebäudemanagement, besonders von Katharina Marx und Caroline Arndt, sowie der Rathausdruckerei, dort von Thorsten Bartnicki.

Die Freunde des Sprengel Museum Hannover, der Vorsitzende Stefan Becker, und die Jungen Freunde mit ihrer Sprecherin Franziska Sprengel haben insbesondere durch die digitale 360-Grad-Aufnahme und den Veranstaltungsabend im Format der "Sprengel readymades" geholfen. Das hat viel Freude gemacht und ließ uns ein Publikum erreichen, das die Ausstellung im Shutdown sonst nie gesehen hätte.

Die Ausstellung ist schließlich auch Abbild ihrer eigenen Bedingtheiten. Die S/W-Fotografien des Modells unserer Wechselausstellungshalle in diesem Band sind daher Hinweise auf die verschiedenen Stadien der Konzeption des letzten Jahres. Schließlich sind die Termine für die How to Survive - Talks weiterhin unbestimmt, einige werden ins Netz verlegt und ich hoffe, dass wir die meisten von ihnen im Frühjahr 2021 analog veranstalten können. Hier danke ich allen Partner*innen für ihre Ausdauer und ihre Beiträge.

Für das Zustandekommen dieses nachhaltigen Katalogs als Print-on-demand nach einem Vorbild aus der prä-digitalen Zeit danke ich besonders Paula Schwerdtfeger und unserem Grafiker Carsten Eisfeld, Eberle & Eisfeld, Berlin, die Freude an der Entwicklung des Konzepts und Geduld für die Corona-bedingten Verzögerungen gezeigt haben. Die Autor*innen Fiona McGovern und Nataša Petrešin-Bachelez sowie die Künstler*innen haben mit ihren wertvollen Beiträgen die theoretischen, aber auch künstlerischen, poetischen und radikalen Seiten des Projekts beschrieben. Lucinda Devlin hat uns freundlicherweise Abbildung und Rechte eines Werks überlassen. Olaf Peters danke ich für seine Unterstützung und den Zugriff auf seine immer hilfreiche Analogbibliothek, Undine und Alice für ihre Geduld, Begeisterungsfähigkeit und für junge Perspektiven.

Carina Plath

Impressum

Die Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

HOW TO SURVIVE
Kunst als Überlebensstrategie
14. November 2020 bis
25. April 2021

Ausstellung

Kuratorin
Carina Plath

Kuratorische Assistenz
Paula Schwerdtfeger

Koordination "How to Survive:
Talks"
Olga Nevzorova

Koordination Re-enactments
der Werke Gustav Metzgers
Benedikt Fahrnschon

Sprengel Museum Hannover

Direktor
Reinhard Spieler

Sekretariat
Katja Peters, Elke Schmidt

Bildung und Kommunikation
Gabriele Sand, Gabriela
Staade, Theresia Stipp, Dörte
Wiegand

Presse- und
Öffentlichkeitsarbeit
Nicole Dubis, Sabine
Kassebaum-Sikora, Isabelle
Schwarz

Veranstaltungen und Marketing
Kirsten Kutzinski

Konservatorische Betreuung
Pamela Bannehr, Kristina
Blaschke-Walther, Bianca
Floss, Maike Schmidt

Registrierung
Runa König, Hiltrud Mariot

Fotografie
Aline Herling, Michael
Herling, Benedikt Werner

Verwaltung
Simon Grabow, Carola Hagenah,
Ingrid Mecklenburg, Katharina
Oldenburg

Bibliothek
Martina Behnert, Regina
Pallus, Gundula Schon

Betriebstechnik
Yasin Asci, Marianne Lietz,
Max Makalov, Torben Sudhop,
Christoph Titsch

Ausstellungstechnik
Selim-Semih Acay, Yakup
Asci, Özgür Ayyildizli, Ertan
Coskun, Ursula Kiewning, Murat
Maras, Sergej Missal, Nicole
Niepötter-Trommer, Alexander
Pannes, Marion Trommer, Cavit
Yildirim, Volkan Yildirim

Katalog

Herausgeberin
Carina Plath

Konzeption
Carina Plath
Carsten Einfeld
Paula Schwerdtfeger

Texte
Carina Plath, Übersetzung
aus dem Deutschen von
Steven Lindberg
Fiona McGovern, Übersetzung
aus dem Deutschen von
Florian Keller
Nataša Petrešin-Bachelez,
Übersetzung aus dem Englischen
von Nikolaus G. Schneider
Künstler*innentexte wie
angegeben, Übersetzung
aus dem Englischen von
Nikolaus G. Schneider
Kurzbiografien verfasst
von Paula Schwerdtfeger,
Übersetzung aus dem Deutschen
von Tim Chafer

Redaktion
Carina Plath
Paula Schwerdtfeger

Graphische Gestaltung
Carsten Einfeld
Eberle & Einfeld, Berlin

Lektorat
Elke Schmidt

Schrift
Erica Type

Papier
Lenza Rail, 80 g/m²

Druck
Rathausdruckerei
Stadt Hannover

(c) 2020 Landeshauptstadt
Hannover
Der Oberbürgermeister
Sprengel Museum Hannover und
Autor*innen

Bild- und Fotonachweis

(c) 2008 Estate of Madeline
Gins. Reproduced with
permission of the Estate of
Madeline Gins für das Werk
"Bioscleave House (Lifespan
Extending Villa)", 2008, von
Shūsaku Arakawa und Madeline
Gins, Foto Dimitris Yeros

(c) 2010 Estate of Madeline
Gins. Reproduced with
permission of the Estate of
Madeline Gins. Courtesy of
Reversible Destiny Foundation
für das Werk "Bioscleave House
(Lifespan Extending Villa)",
2006, digitalisiert, von
Shūsaku Arakawa und Madeline
Gins

(c) 2020 Estate of Madeline
Gins. Reproduced with
permission of the Estate of
Madeline Gins für das Werk
"Almost Stable - Portrait
of Electricity" von Shūsaku
Arakawa, Foto Sprengel Museum
Hannover, Aline Herling /
Michael Herling / Benedikt
Werner

(c) Lucinda Devlin, Courtesy
m Bochum, Privatbesitz

(c) Tracey Emin. All rights
reserved / VG Bild-Kunst, Bonn
2020 für das Werk von Tracey
Emin

(c) VG Bild-Kunst, Bonn 2020
für die Werke von Valérie
Favre

(c) Courtesy the artist and
Galerie Esther Schipper,
Berlin für die Werke von Jean-
Pascal Flavien

(c) Courtesy the estate of
Barbara Hammer and KOW, Berlin
für das Werk von Barbara
Hammer

(c) Courtesy of the artist
& ChertLüdde, Berlin für das
Werk von David Horvitz

(c) Courtesy the artist and Klemm's, Berlin für das Werk von Elizabeth Jaeger

(c) Rheinisches Bildarchiv Köln und VG Bild-Kunst, Bonn 2020 für das Werk "Primal Architecture", 1995, von Mike Kelley

(c) Martina Kresta, Jochen Humburg, (Artmark Galerie Wien) für die Werke von Martina Kresta

(c) An-My Lê Courtesy of the Artist and Marian Goodman Gallery für die Werke von An-My Lê

(c) Courtesy of The Gustav Metzger Foundation and Estate und VG Bild-Kunst, Bonn 2020 für die Werke von Gustav Metzger

(c) Courtesy the artist and Jan Kaps, Cologne für das Werk von Berenice Olmedo

(c) ADAGP, Paris. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth, Foto Roman Cieslewicz, und VG Bild-Kunst, Bonn 2020 für das Werk "Fotorzezby / Photosculptures", (1971) 2007, von Alina Szapocznikow

(c) ADAGP, Paris. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth, Foto Fabrice Gousset, courtesy Loevenbruck, Paris und VG Bild-Kunst, Bonn 2020 für das Werk "Bez Tytulu" (Ohne Titel) (Untitled), 1971-72, von Alina Szapocznikow

(c) ADAGP, Paris. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski / Loevenbruck, Paris, Foto / photo Fabrice Gousset, courtesy Loevenbruck, Paris und VG Bild-Kunst, Bonn 2020 für die Dokumentation von Alina Szapocznikows Werkserie "Expansion", 1968; für das Poster der Ausstellung "Alina Szapocznikow, 1926-1973 Tumeurs, Herbier", 1973; für Alina Szapocznikow im Malakoff-Atelier mit ihrer Arbeit "Envahissement de Tumeurs", 1970

(c) Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space, Guangzhou and Aoyama Meguro für das Werk von Kōki Tanaka

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst.

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Werke ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

ISBN

978-3-89169-249-3
(Druckausgabe, deutsch)
978-3-89169-250-9
(Druckausgabe, englisch)
978-3-89169-251-6
(E-Book, PDF, deutsch)
978-3-89169-252-3
(E-Book, PDF, englisch)

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt in Deutschland

Die Ausstellung wird
gefördert durch:



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur



schweizer kulturstiftung

prohelvetia



**RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*



JAPANISCHES
KULTURINSTITUT

ケルン日本文化会館

Eine Institution der
Landeshauptstadt:



Gefördert durch:

Gefördert durch



Niedersachsen

Kulturpartner:





SPRENGEL MUSEUM HANNOVER