

**Journal der Kunsthochschule für Medien Köln | N° 8 | 06 | 2017**

*punkt und passage*

Karin Michalski <i>still WANTED</i> Die künstlerisch-kuratorischen Arbeiten von Ghazel, Zoe Leonard und CAMP	3
Lilian Haberer Nach dem 20. Januar 2017 Zu Barbara Krugers Kunst	10
Faubel & Jendreiko <i>Inseln der Bequemlichkeit</i>	20
Thomas Hawranke <i>Grand Ape Town 1.5 (2017)</i>	24
Andreas Henrich <i>The Phaistos Project – Forty-five Symbols</i>	30
Impressum	38

# still WANTED

## Die künstlerisch-kuratorischen Arbeiten von Ghazel, Zoe Leonard und CAMP

### Karin Michalski

---

Als der vor ein paar Monaten neu ernannte Präsident der Vereinigten Staaten – dessen Namen viele nicht mehr hören können und wollen – den ersten Versuch unternahm, einen 90-tägigen Einreisestopp für Menschen aus sieben Ländern zu verhängen, engagierten sich spontan hunderte von Aktivist\_innen, Rechtsanwält\_innen und Richter\_innen, um Druck auf die US-Behörden auszuüben, zu Unrecht festgehaltene Reisende wieder frei zu lassen. Der Einreisestopp betraf Menschen aus Syrien, Iran, Irak, Sudan, Somalia, Libyen und Jemen. Zudem sollte Geflüchteten für 120 Tage – und jenen aus Syrien sogar auf unbestimmte Zeit – die Einreise in die USA verwehrt werden.

Ein solches Dekret schreckt auf und erinnert daran, dass „Demokratie“ mit ihrem Anspruch an Gewaltenteilung und Menschenrechte der ständigen Überprüfung und der Bereitschaft zu breitem öffentlichen Protest bedarf. Ich möchte hier einige Aktionen von Künstler\_innen und Kurator\_innen vorstellen – der in Paris und Teheran lebenden Künstlerin Ghazel, der New Yorker Künstlerin Zoe Leonard und des Kopenhagener Ausstellungsorts CAMP (Center for Art on Migration Politics) –, die sich in dem Feld von politischem *backlash*, Migration und Abschiebung direkt positioniert haben.

In der *taz* vom 31. Januar 2017 wird Ghazel folgendermaßen zitiert: „Iraner wurden in den USA schon immer schlecht behandelt ... Eigentlich sind mir die USA herzlich egal. [...] Andererseits denke ich, dass es jetzt noch wichtiger ist, in die USA zu reisen – all die Diskriminierung, die da gerade passiert, macht meine Performance noch relevanter, als sie es sowieso schon war.“

Ihre fortlaufende Plakataktion *WANTED* begann Ghazel bereits 1997, als sie vom französischen Innenministerium ein Schreiben erhielt, demnach sie Frankreich zu verlassen habe und eine Verlängerung ihrer Aufenthaltsgenehmigung abgelehnt würde. Sie veröffentlichte daraufhin Anzeigen zur Suche nach einem Partner/einer Partnerin für eine Zweckehe, um weiterhin in Frankreich bleiben zu können. Das erste Poster faxte sie an das französische Kulturministerium. In den Folgemonaten organisierte sie bei großen Vernissagen eine Reihe von Performances, bei denen der Aufruf als Flyer an geeignete (Heirats-)Kandidat\_innen verteilt wurde.

# WANTED



Woman, 39 yrs.old,  
 artist, middle-eastern,  
 ex-T.I.I.\* &  
 T.R.\*\* in France  
 offers marriage (papers)  
 to an I.I.\*\*\* man  
 (all origins/religions possible)  
 email : maraal@minitel.net  
 \*: Temporary Illegal Immigrant  
 \*\*: Temporary Resident  
 \*\*\*: Illegal Immigrant

# WANTED



Woman, 39 yrs.old,  
 artist, middle-eastern,  
 ex-T.I.I.\* &  
 T.R.\*\* in France  
 offers marriage (papers)  
 to an A.C.\*\*\* man  
 (all origins/religions possible)  
 email : maraal@minitel.net  
 \*: Temporary Illegal Immigrant  
 \*\*: Temporary Resident  
 \*\*\*: Australian Citizen

# WANTED

Woman (30 yrs.old) seeks HUSBAND:

tall or not,  
 funny or not,  
 non-smoker or not,  
 intellectual or not,  
 good looking or not,  
 serious or not,  
 original or not,  
 athletic or not,  
 fun or not,  
 sincere or not,  
 adventurous or not,  
 proud or not,  
 non-macho or not,  
 sensitive or not,  
 faithful or not,  
 rich or not,  
 educated or not,  
 nice or not,  
 charming or not,  
 pleasing or not,  
 in love or not,  
 malicious or not,

above all: available, understanding  
non racist

(EEC nationality, preferably French)

e-mail: maraal@minitel.net

# WANTED



White  
 Non Western  
 2<sup>nd</sup> Class EU Citizen  
 FEMALE

Offers  
 Marriage (EU Passport) to:

- 1- Americans of every color except for white  
 (all shades included)
- 2- Illegal Aliens of every possible color

maraal66@gmail.com

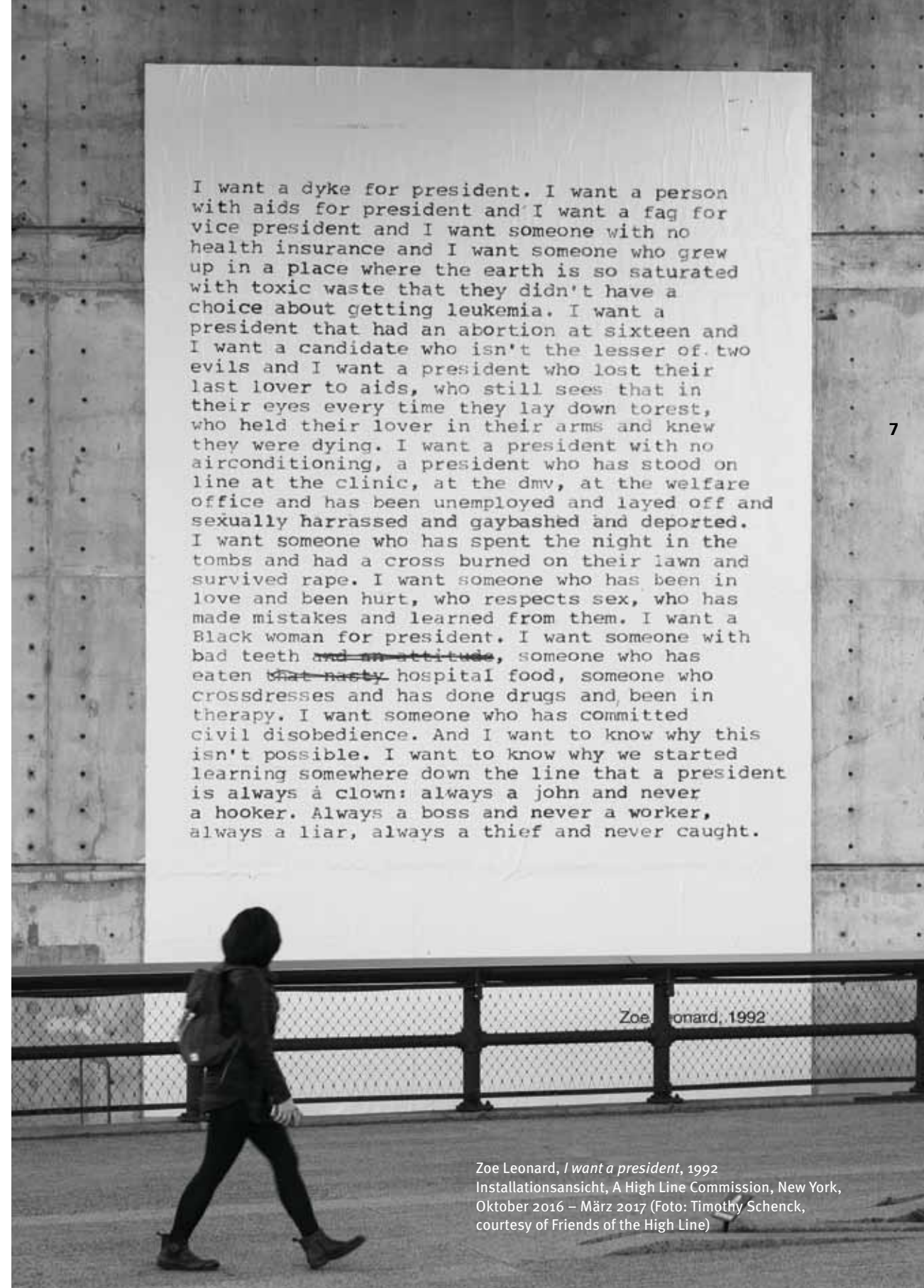
Eine weitere aktivistische Kunstarbeit, die anlässlich der US-Wahlen im Oktober 2016 noch einmal in Erinnerung gerufen und als großformatiges Plakat an New Yorks High Line im Stadtteil Chelsea installiert wurde, ist Zoe Leonards manifestartiger Text *I want a president*. 1992 angesichts der AIDS-Krise und des Todes vieler Freund\_innen / Aktivist\_innen / Künstler\_innen verfasst, erscheinen die darin formulierten Visionen als Utopie, die angesichts des politischen Klimas nichts an Aktualität und Brisanz verloren hat. Leonard, die sich in Gruppen wie *fierce pussy*, *Gran Fury*, *ACT UP*, *WHAM*, *Queer Nation* und *Lesbian Avengers* engagiert hat, schrieb den Text in dem Jahr, als sich die Dichterin Eileen Myles als unabhängige Präsidentschaftskandidatin aufstellen ließ, neben George H. W. Bush, Bill Clinton und Ross Perot. Und auch wenn Zoe Leonard betont, dass es ihr heute nicht mehr um die Identitätspolitik der 1990er-Jahre geht, so zeigt der *backlash* in den USA gleich nach der Inauguration von Trump, dass manch seitdem erkämpftes Recht mit unfassbarer Geschwindigkeit wieder zur Disposition steht.

Am 6. November 2016 (zwei Tage vor der Präsidentschaftswahl) beteiligten sich einhundert Künstler\_innen und Aktivist\_innen, darunter Sharon Hayes, Wu Tsang, Fred Moten & Stefano Harney, Pamela Sneed und Malik Gaines, an einer öffentlichen Rally mit Performances und Lesungen und nahmen jeweils Bezug auf Leonards *I want a president*. Mit diesem Manifest wird die Frage aufgeworfen, was für einen Unterschied es machen könnte, wenn eine Person Präsident\_in wäre, die selbst Erfahrungen mit Diskriminierung, Armut und Gewalt gemacht hat: Zum Beispiel, was es heißt, keine Gesundheitsversorgung zu bekommen. Oder in einem vergifteten Wohnviertel leben zu müssen. Oder Opfer sexueller Gewalt geworden zu sein. Oder eben nicht in ein weißes, heteronormatives Bild zu passen. Und auch wenn die politischen Zuspitzungen in den USA in den letzten Mo-

naten mit Sicherheit eine neue Qualität der politischen Repression und Entdemokratisierung bedeuten und eine starke Zunahme von rassistischen, antimuslimischen, antisemitischen sowie homo- und transphoben und sexistischen Übergriffen und drastisch vermehrten Abschiebungen, so sind die Ereignisse doch auch wie eine Folie nutzbar, um die politischen Verhältnisse eben auch in West-Europa genauer zu betrachten – mit täglichen Abschiebungen und einem fortwährenden Rassismus, der sich in Polizeigewalt und *racial profiling* oder eben auch im Umgang mit Geflüchteten zeigt. So gab es 2016 3.500 Angriffe auf Flüchtlingsheime und Geflüchtete allein in Deutschland (*Süddeutsche Zeitung*, 26.02.2017). Und seit 2014 sind laut Angaben des Flüchtlingshilfswerks UNHCR 10.000 Menschen aufgrund der verstärkten Abgrenzungspolitik der EU und der NATO im Mittelmeer ertrunken (*Der Tagesspiegel* und *DIE ZEIT*, 07.06.2016).

I want a dyke for president. I want a person with aids for president and I want a fag for vice president and I want someone with no health insurance and I want someone who grew up in a place where the earth is so saturated with toxic waste that they didn't have a choice about getting leukemia. I want a president that had an abortion at sixteen and I want a candidate who isn't the lesser of two evils and I want a president who lost their last lover to aids, who still sees that in their eyes every time they lay down to rest, who held their lover in their arms and knew they were dying. I want a president with no airconditioning, a president who has stood on line at the clinic, at the dmv, at the welfare office and has been unemployed and layed off and sexually harrassed and gaybashed and deported. I want someone who has spent the night in the tombs and had a cross burned on their lawn and survived rape. I want someone who has been in love and been hurt, who respects sex, who has made mistakes and learned from them. I want a Black woman for president. I want someone with bad teeth ~~and an attitude~~, someone who has eaten ~~that nasty~~ hospital food, someone who crossdresses and has done drugs and been in therapy. I want someone who has committed civil disobedience. And I want to know why this isn't possible. I want to know why we started learning somewhere down the line that a president is always a clown: always a john and never a hooker. Always a boss and never a worker, always a liar, always a thief and never caught.

Zoe Leonard, *I want a president*, 1992  
Schreibmaschine auf Papier, 35,6 × 21,6 cm



Zoe Leonard, *I want a president*, 1992  
Installationsansicht, A High Line Commission, New York,  
Oktober 2016 – März 2017 (Foto: Timothy Schenck,  
courtesy of Friends of the High Line)



Der von Frederikke Hansen und Tone Olaf Nielsen geleitete Ausstellungsort CAMP (Center for Art on Migration Politics) befindet sich in einem Community Center in einem migrantischen Arbeiterviertel in Kopenhagen. Er will explizit Fragen und Diskursen um Migration, Asyl und *displacement* einen diskursiven Raum geben und Arbeiten von internationalen Künstler\_innen mit theoretischen Analysen und konkreten politischen Forderungen verbinden. So auch in der aktuellen Ausstellung *We shout and shout, but no one listens: Art from conflict zones* (03.03. – 17.06.2017) mit Beiträgen u.a.

von Gohar Dashti, Nermine Hammam, Khaled Barakeh, Amel Ibrahimovic, Alfredo Jaar, Achille Mbembe und Judith Butler (campcph.org). Das Ausstellungsprojekt thematisiert zum einen die Erfahrung von Krieg und Gewalt und die daraus resultierenden Traumata. Zum anderen geht es um die kritische Reflexion der Darstellung und Repräsentation von Kriegen und von Opfern in Massenmedien und *social media* sowie die nicht seltene Ästhetisierung von Gewalt und die ethische und politische Verantwortung der Betrachter\_innen von solchen Bildern.

Den künstlerisch-kuratorischen Projekten von Ghazel, Zoe Leonard und CAMP ist gemeinsam, dass sie versuchen, andere Verbindungen zu ermöglichen als das bei klassischen Ausstellungssituationen der Fall ist. Und es handelt sich dabei um Kunst, die politische Konflikte eben nicht überästhetisiert und eine Distanz zu den gezeigten Inhalten kreiert, sondern die sich politisch positioniert, eine Dringlichkeit formuliert und dabei den direkten Dialog mit den Betrachter\_innen sucht.

“Six fucking years and everyone is only sitting and watching our continuous death live-streamed! ... Europe started calling it crisis only when refugees arrived at its shores, while completely ignored the suffers of the people who remained under the siege of one of the worst dictators of our modern time.” — Khaled Barakeh, Facebook-Post, 13. Dezember 2016.

8



Gohar Dashti, *Today's Life and War*, 2008  
Installationsansicht, *We shout and shout, but no one listens: Art from conflict zones*,  
CAMP, Kopenhagen, 03. März – 17. Juni 2017  
(Foto: Mads Holm)

Gohar Dashti, *Today's Life and War*, 2008  
Mehrteilige Fotoserie, je 77 × 112 cm

# Nach dem 20. Januar 2017

## Zu Barbara Krugers Kunst

### Lilian Haberer

#### NONCOMPLIANCE ACTS

Eine Überlegung angesichts der Schockstarre nach dem Wahlausgang für Donald Trump im Dezember 2016 war für mich die Frage nach der Politisierung und ihren Resonanzen in der Kunst. Welche Formen der Resistenz und Verweigerung provoziert ein Präsident, der mit seinen Entscheidungen schon in den ersten Tagen unendliche Vorlagen für Satire und Kommentar liefert, aber äußerst reale und ernste Konsequenzen herbeiführt? Ist für eine artikulierte Gegenhaltung eine Unmittelbarkeit oder eine große Distanz notwendig? Werden bestimmte Medien favorisiert, die bereits in den 1920er-Jahren Teil der künstlerisch-politischen Auseinandersetzung wurden, wie Plakat, Collage, Fotomontage, Karikatur? Bedarf es subversiver Formen der Konfrontation als Reaktion auf eine Hinwendung zum Populismus und medial vermittelter Day-to-Day-Behauptungen aus dem Weißen Haus?

Bildkommentare aus der Kunstszene zum Wahlergebnis in der Presse und den sozialen Medien, wie ein Post auf Instagram von Johannes Wohnseifer, direkte Proteste von Künstler\*innen und Institutionen zeigen eine Bandbreite der schriftlichen wie auch bildlichen Äußerung:

der J20 Art Strike zur Amtseinführung im Januar oder auch das Daily Trumpet-Projekt von Jonathan Horowitz auf Instagram mit kritischen Arbeiten für jeden Tag der neuen Präsidentschaft, wie etwa den Beitrag der Guerrilla Girls. Timo Feldhaus argumentiert in der Märzausgabe der Zeitschrift *Monopol*, dass sich Trump durch das Propagieren alternativer Wirklichkeit ein konzeptuelles Mittel der Kunstwelt angeeignet habe. Er beruft sich dabei auf die Äußerung der *New York Times*, die den Präsidenten als Surrealisten bezeichnet hatte, da bei ihm Realität und Halluzination durcheinandergerieten.<sup>1</sup> Doch eben diese Betrachtung unterschätzt den strategischen Charakter von Trumps Behauptungen und seine gesetzten Ziele, an denen er seit dreißig Jahren festhält, seien sie auch von einer wenig nachvollziehbaren Weltsicht geprägt.<sup>2</sup> Sie verkennt andererseits die Konsequenz und Bewusstheit, mit der Konzepte und Gegenöffentlichkeiten in der Kunst entstanden sind, zwei Eigenschaften, die dem derzeitigen Amtsinhaber in den Vereinigten Staaten völlig abgehen.

Feldhaus' nachvollziehbares Argument besagt, wenn die Orte für vernünftige, regelorientierte und logische Entscheidungen vom derzeitigen Präsidenten selbst ausgehebelt werden, dass dann auch keine Kunst mehr notwendig sei.<sup>3</sup> Allerdings übersieht er die Möglichkeiten der bereits wirkmächtig agierenden Künstler\*innen.



Johannes Wohnseifer, *Fractured Spectrum*, 9. November 2016, Instagram-Post (Bildschirmfoto)



#J20 Art Strike: an invitation to cultural institutions (Bildschirmfoto)



Guerrilla Girls, *President Trump Announces New Commemorative Months!*, 2016, Poster, im Rahmen des „Daily Trumpet“-Projekts von Jonathan Horowitz auf Instagram gepostet (Bildschirmfoto)





In solchen Zeiten lohnt ein erneuter Blick auf künstlerische Arbeiten, die seit den 1980er-Jahren den Ursprung und die Mechanismen populistischer Slogans in der amerikanischen Öffentlichkeit reflektieren, wie etwa diejenigen von Barbara Kruger. Sie sucht mit ihren Schrift-Fotocollagen, Raumarbeiten und Mehrkanal-installationen die direkte aber ambivalente Konfrontation. Wie sie im Gespräch mit Beatriz Colomina und Mark Wigley äußerte: „... gibt es nicht den geringsten Zweifel. Man selbst ist gemeint. Ich glaube, es geht immer um eine Form von Konfrontation. Die Arbeit fordert von einem, selbst zu denken, das gilt vielleicht in einem stärkeren Maße für die immersiven Arbeiten, weil man sich hier im Inneren des Bildes befindet und nicht einmal wegsehen kann.“<sup>4</sup>

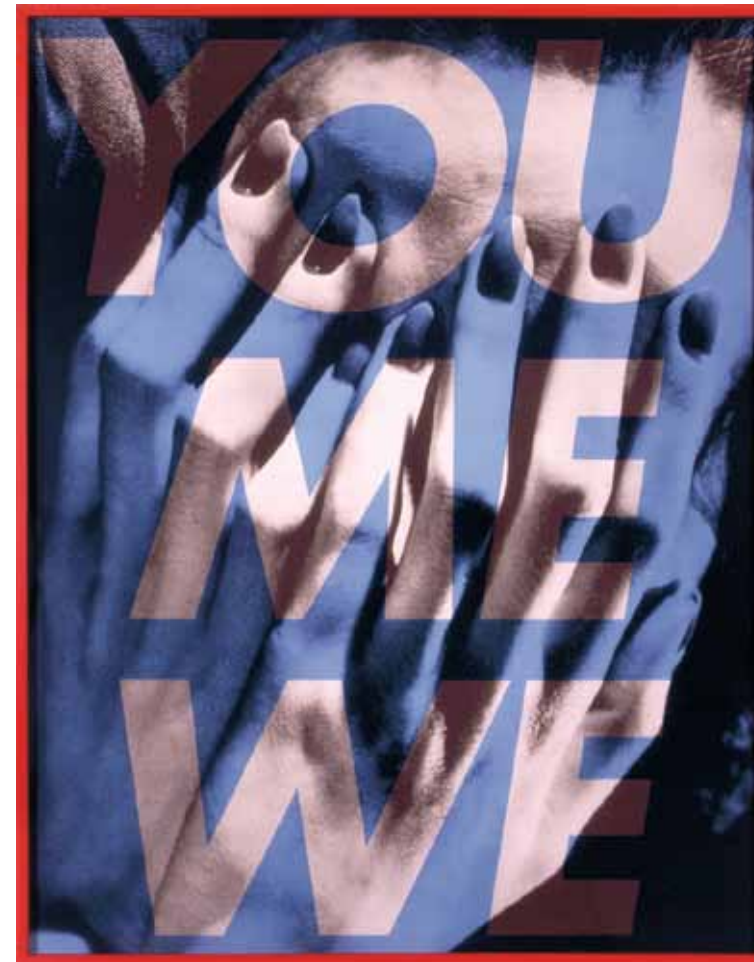
Mit ihren Interventionen in den institutionellen wie öffentlichen Raum auf Billboards, Bussen, Haltestellen und Werbetafeln seit Ende der 1970er-Jahre hat Kruger Wesentliches zum kritischen künstlerischen, gesellschaftlichen, feministischen und politischen Diskurs beigetragen. Am 30. September wurde die Neueröffnung des Tower Gallery-Flügels der National Gallery of Art Washington nach dreijähriger Renovierung bezeichnenderweise mit einer Ausstellung von ihr eröffnet, die bis nach der Amtseinführung des neuen Präsidenten im Januar zu sehen war. Krugers dort gezeigte Arbeiten, viele aus den 1980er-Jahren, scheinen geradezu auf die politische Situation seit der Wahl zugeschnitten zu sein und erhalten angesichts der jüngsten Entwicklungen neue Aktualität.<sup>5</sup>

Die Künstlerin mit einem Arbeitshintergrund als Grafikdesignerin, Filmjournalistin für Magazine und Autorin von Essays arbeitete bis Anfang der 1990er mit Paste-Ups von gefundenem Fotomaterial, Schrift und Grafik, danach digital. Da sie ihre Prints auf Vinyl und Schriftarbeiten für die Orte situativ auf Wände, Fußböden und Displays anpasst, wie in Washington mit zwei wandfüllenden Mock-Ups ihrer Motive, spielen

Raumkontexte und Architektur eine zentrale Rolle. Doch zunächst lohnt ein Blick auf Krugers künstlerisch ambivalente Praxis, die ich mit Chantal Mouffe als agonistische<sup>6</sup> bezeichnen würde, da sie bewusst Konträres bestehen lässt.

#### YOU ME WE

Großformatig ist der untereinander gesetzte Schriftzug in Futura-Bold-Italic-Versalien über das Bildmotiv gelegt und spricht uns Betrachtende suggestiv an. Er scheint die Oberfläche des darunterliegenden Schwarz-Weiß-Prints offenzulegen, der in ein blaues Farbraster getaucht wurde. Doch der erste Eindruck lässt sich nicht bestätigen: Die Schrift quer über das verdeckte Portrait einer Frau, die ihre Hände über das Gesicht gelegt hat, zeigt nur ein weiteres hautfarbenes Raster und lässt die Modellierung der Schatten auf den Händen eines verwendeten Fotoprints erahnen. Barbara Krugers unbetiteltete Arbeit von 2003 zeigt einen größeren Ausschnitt desselben Fotomotivs, das sie 1987 bereits für einen anderen Siebdruck auf Vinyl verwendete, der mit dem Slogan „Are we having fun yet“ versehen war. Die Kombination eines von der Künstlerin gefundenen Schwarz-Weiß-Motivs, das sie bearbeitet, vergrößert, ausschnitthaft zeigt oder freistellt und mit Schrift versieht, zumeist in Weiß auf Rot in einer Magazin- und Plakatwerbungsästhetik, ist höchst ambivalent. Denn Bild und Text werden im Übereinanderlegen zwar aufeinander bezogen, so dass wir das bedeckte weibliche Gesicht als Kommentar oder Selbstaussdruck sehen können, doch bleibt die Verbindung lose und regt zu Fragen an. Aufgrund einer direkten Ansprache (you/we) werden die Betrachtenden körperlich einbezogen, indem Kruger eine deiktische Sprechsituation (wer spricht, wer wird angesprochen) herstellt.<sup>7</sup> Andererseits entziehen sich ihre Arbeiten einer direkten Instrumentalisierung und Festlegung auf eine Aussage.



Barbara Kruger, *Untitled (You, Me, We)*, 2003, Siebdruck auf Vinyl, 155 x 124 cm (© Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)

Dies legt auch ihr Cover für die Spezialausgabe des *New York Magazine* zur Präsidentenwahl am 30. Oktober 2016 vor der definitiven Wahlentscheidung nahe. Denn hier eignet sich die Künstlerin ein Schwarz-Weiß-Konterfei des Kandidaten der Republikaner, Trump, mit einem buchstäblich sprechenden Gesichtsausdruck an, wie er etwas überdeutlich missbilligend ausspricht<sup>8</sup> und dabei Zähne zeigt. Einer von Krugers charakteristischen roten Grafikbalken mit weißer Schrift verdeckt die in Falten gelegte Nase durch einen von Trumps bezeichnenden Ein-Wort-Kommentaren über die Verlierer der Gesellschaft: Loser. Intuitiv gelesen wird der Begriff unmittelbar der Person zugeordnet, da die Schrift die Abbildung wie ein Etikett überdeckt. Eine andere Lesart wirkt auf den zweiten Blick naheliegender: Die Schrift auf dem Foto ist

ihm in den Mund gelegt wie bei einer Sprechblase. Lauren Starke nennt im Kommentar zu dem Cover noch zwei weitere Deutungen: einerseits den Aufruf der Künstlerin, den Kandidaten nicht zum Gewinner werden zu lassen, andererseits können aufgrund der Hintergrundberichte im Heft mit den Erfolgen und vollzogenen problematischen Veränderungen bereits alle gemeinsam als Verlierer der Situation bezeichnet werden.<sup>9</sup>

Krugers Arbeiten haben Ronald Reagans Amtszeit zuvor maßgeblich kritisch begleitet – etwa mit *Message to the Public*, 1983, großformatigen Leuchttafeln mit Schrift im New Yorker Stadtbild, oder den Billboard-Plakaten *Untitled (Surveillance is Your Busywork)*, 1985 – und auch später immer wieder direkte Plakatkampagnen

unterstützt, zur Geburtenkontrolle und gesetzlichen Abtreibung (*Your Body is a Battleground*, 1990), gegen häusliche Gewalt (*Don't Die for Love. Stop Domestic Violence*, 2005, oder *Get Out*, 1991), zu ungewollter Schwangerschaft (*Help*, 1991), aber auch in raumgreifenden Installationen auf politische Situation Bezug genommen, so zum letzten Golfkrieg. Auf einen bodenfüllenden Fotoprint mit zwei gefalteten Händen in der Kunst-Station Sankt Peter Köln 2003 setzte sie die Fragen „Wer salutiert am längsten? Wer betet am lautesten? Wer stirbt zuerst? Wer lacht zuletzt?“ Diesen stellte Kruger anlässlich ihrer Ausstellung im MOCA Los Angeles weitere voran (*Who is beyond the law? Who is bought and sold? Who is free to choose? Who does time? Who follows orders?*, 1989/90) und ließ sie über die gesamte Länge des früheren Temporary Contemporary-Rohbaus laufen, heute das Gebäude von The Geffen Contemporary. Größer als jede gigantische Werbeinschrift stellt sie die Sätze in geradezu körperlicher Präsenz in den öffentlichen Raum und fordert Reaktionen heraus.

Dabei spielt nicht nur die Besetzung des öffentlichen Raumes und das Adressieren von Themen eine Rolle, sondern insbesondere, wie Rosalyn Deutsche betont hat, das Auflösen fester Strukturen im sozialen Raum und das Kenntlichmachen ihrer Machtgefüge in scheinbar neutralen Zonen.<sup>10</sup> Diese künstlerische Praxis beschäftigt sich somit explizit mit der Prägung von Räumen und Architekturen. Ihre Befragung der spezifischen Innenräume (Sankt Peter), aber auch der urbanen Umbruchsituationen mit einhergehender Gentrifizierung (Geffen Contemporary, Little Tokyo Historic District von Los Angeles) erzeugen eine Aufmerksamkeit auf die Probleme dieser Orte. Der in Krugers Textarbeiten thematisierte Modus einer kontrastierenden Gegenüberstellung, etwa *Who is bought and sold?* oder *Believe+Doubt*, so der Titel ihrer Ausstellung im Kunsthaus Bregenz 2013, wird jedoch entweder durch Fragen oder

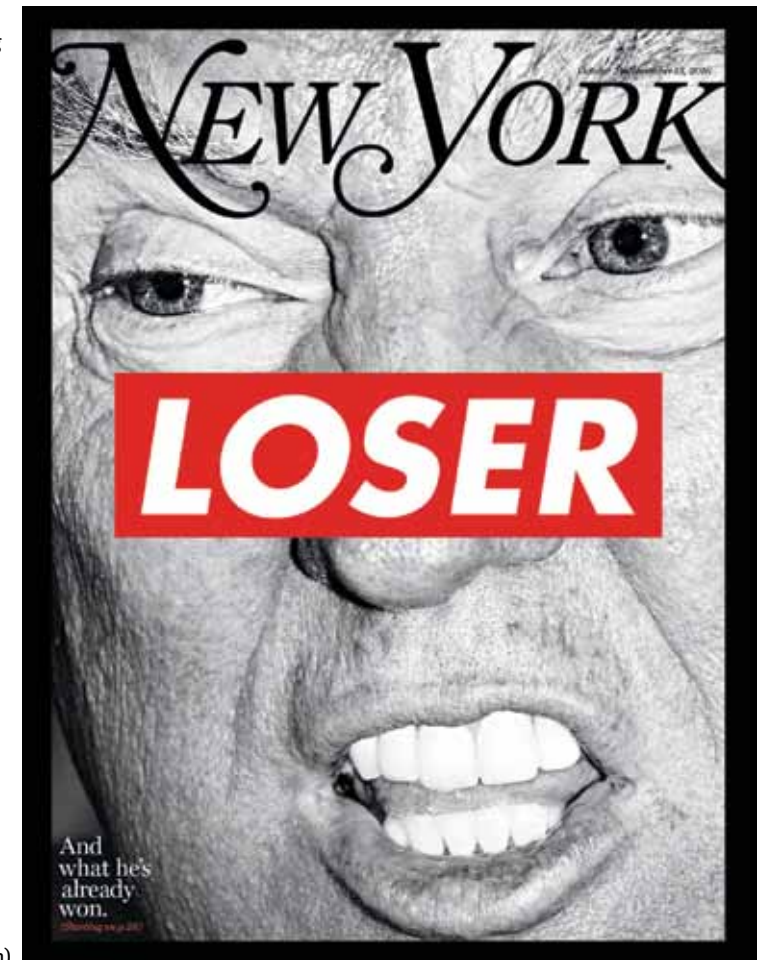
eben dem Zusammendenken von sich scheinbar ausschließenden Parametern deutlich. Dies zeigt, dass die auf den ersten Blick einfach gestellten Fragen, wer über dem Gesetz steht oder die Freiheit der Entscheidung hat, je nach Kontext und Thema brisant werden können. Sie erfordern Recherchen und Aushandlungsprozesse. Dies hat Chantal Mouffe in ihrer agonistischen Praxis ebenfalls für die Kunst formuliert, indem sie fragt, ob das agonistische Konzept den Künstler\*innen als ein theoretisches Erklärungsmodell für ihre Interventionen im öffentlichen Raum dienen könne.<sup>11</sup>

Krugers Siebdruck *Untitled (You Me We)* von 2003 ist in ihrem Buch von 2010 einem Essay zur Seite gestellt, das den Hang amerikanischer Kultur zur nostalgischen Wiederentdeckung einer Ära wie die 1980er kritisiert. Erstaunlich ist, dass sich ihre Eingangsbetrachtung wie eine Vorwegnahme der Verhältnisse seit Ende 2016 liest:

“Despite war, pestilence, terrorism, and the radical transformations of the American justice and electoral systems, we try to go on with our lives. Protesting, despairing, hoping for the best but fearing the worst, we zigzag from the big picture to the small screen, from ruminations on mortality to the media’s power to mirror a particular rendition of the truth.”<sup>12</sup>

Auch hier verwendet sie sprachliche Oppositionen und innere Konflikte, zwischen denen sie ihre US-amerikanischen Mitbürger\*innen schwanken sieht. Sie deutet andererseits aber auch das Spektrum der binären Oppositionen an, zwischen denen sich die soziokulturellen Konflikte aufspannen, die ihr Künstlerkollege Gary Indiana 1999 bereits als „war at home“<sup>13</sup> bezeichnete. Was sie dabei aufgreift, sind die Mechanismen dieser polarisierenden Polemisationen. Seit dem Trump-Wahlkampf sind es genau diese, die eine neue Befindlichkeit beschreiben.

*Election Issue Cover*, Barbara Kruger für das *New York Magazine* unter Verwendung des Fotos von Mark Peterson/Redux, 31. Oktober 2016 (Bildschirmfoto)



Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1990, Plakat (© Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)



Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1990, Plakatierung im öffentlichen Raum, New York (© Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)



KNOW NOTHING BELIEVE ANYTHING FORGET EVERYTHING

Ein Blick auf die Ausstellung in der National Gallery of Art in Washington: An einer Seite im ersten Raum der Tower Gallery wurde Krugers wandfüllender Siebdruck auf Vinyl *Untitled (Half Life)*, 2015, an die Wand appliziert. Er wurde für die Ausstellung produziert und zeigt das ausgeschnittene Profil einer Frau im Stil einer Hollywoodschauspielerin aus den 1940er-Jahren, dessen andere Hälfte sie wie in einer Mulde versteckt hält. Das Motiv wird als gefundenes und Cut-Out erkennbar. Die mit einem roten Kasten unterlegte Schrift „Half Life“ korrespondiert mit dem halben Gesicht und der Halbwertszeit von Nachrichten. Sie ist in der Gestaltung an das bis 2000 auf fotojournalistische Themen, später auf epochale Ereignisse fokussierte Magazin *LIFE* angelehnt.

Die Wand bietet gleichzeitig den Rahmen für drei andere Siebdrucke. Im Zentrum steht die 1987 entstandene Arbeit mit einem Jungen und einem Mädchen, die im Stile der 1930er- oder 40er-Jahre gekleidet und frisiert sind. Das Mädchen tippt auf den gespannten Oberarmmuskel des Jungen. Die Schrift zitiert den 1985 veröffentlichten Popsong von Tina Turner für den Film *MAD MAX* (AUS 1979, Regie: George Miller) „We don't need another hero“. In der Ausstellung wird diese mittig platzierte Arbeit in Krugers charakteristischen roten Rahmen präsentiert. Sie war auch im Stadtbild auf Plakatwänden zu sehen. Flankiert wird das zentrale Paste-Up links von *Untitled (The Future belongs to those who can see it)*, 1997, sowie einer Neuauflage von 2014 eines weiteren Prints aus dem Jahr 1987, der ein Schwarz-Weiß-Foto, möglicherweise aus dem medizinischen Kontext, mit dem Slogan versieht „Know nothing, believe anything, forget everything“. Der gerasterte Siebdruck zeigt eine auf dem Rücken liegende wehrlose Frau, wie sie in eine Apparatur blickt. In der Ausstellung ist er als wandgroßer Digital-

print auf Vinyl realisiert. Ein anderer Siebdruck aus dem gleichen Jahr würde ebenso gut auf die politische Situation nach dem 20. Januar passen: *Untitled (Admit Nothing/Blame Everyone/Be Bitter)*. Gegliedert ist die Schrift beide Male in drei untereinander gestaffelte horizontale Textbalken. Die Dreiteilung in der Gliederung des Textes spannt zwischen den Gegensätzen des Alles und Nichts „nothing/everything“ und „know/forget“ ein Zwischenstadium auf. Doch hat die Künstlerin interessanterweise die Begriffspaare anders zugeordnet als erwartet.

Die auf der Wand dargestellten Schwarz-Weiß-Prints zeigen ausschließlich Frauen und verhandeln Krugers feministische Auseinandersetzung mit stereotypen Rollenbildern und männlicher Dominanz in Werbung und Gesellschaft in den 1980ern und 90ern. Durch die politische Situation und Krugers bewusste Platzierung ihrer Arbeiten wird jedoch diese Lesart überschrieben, und die Slogans lassen sich unmittelbar auf den Umgang mit Medien und die Selbstdarstellung des derzeitigen Präsidenten beziehen. Dies bringt auch Bibiana Obler für die Ausstellung auf den Punkt: Die Autorin befürchtet einerseits, dass Barbara Krugers sogenannte „picture generation“, welche die Argumente der Medien gegen sich selbst richtete, um auf Fragen der politisch nicht sichtbaren Identitäten aufmerksam zu machen, nun von der unter Trump erstarkten Aneignung durch die „white masculinity“ übertönt würden. Andererseits bleibt sie doch der Ansicht, dass Aneignungen bei Kruger widerständig bleiben, indem sie einen Blick auf die Verfahren werfen, wie solche Dinge entstehen.<sup>14</sup>

Krugers Art, im institutionellen und öffentlich Raum Dinge anders lesbar werden zu lassen, ganz nach Mouffes agonistischem Prinzip, lässt hoffen für einen bewussten Umgang mit dem politisch Unerwarteten.



Barbara Kruger, *Ohne Titel*, 2003, ortsspezifische Installation, Ausstellungsansicht, Kunst-Station Sankt Peter Köln (Foto: Bernhard Schaub, © Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)

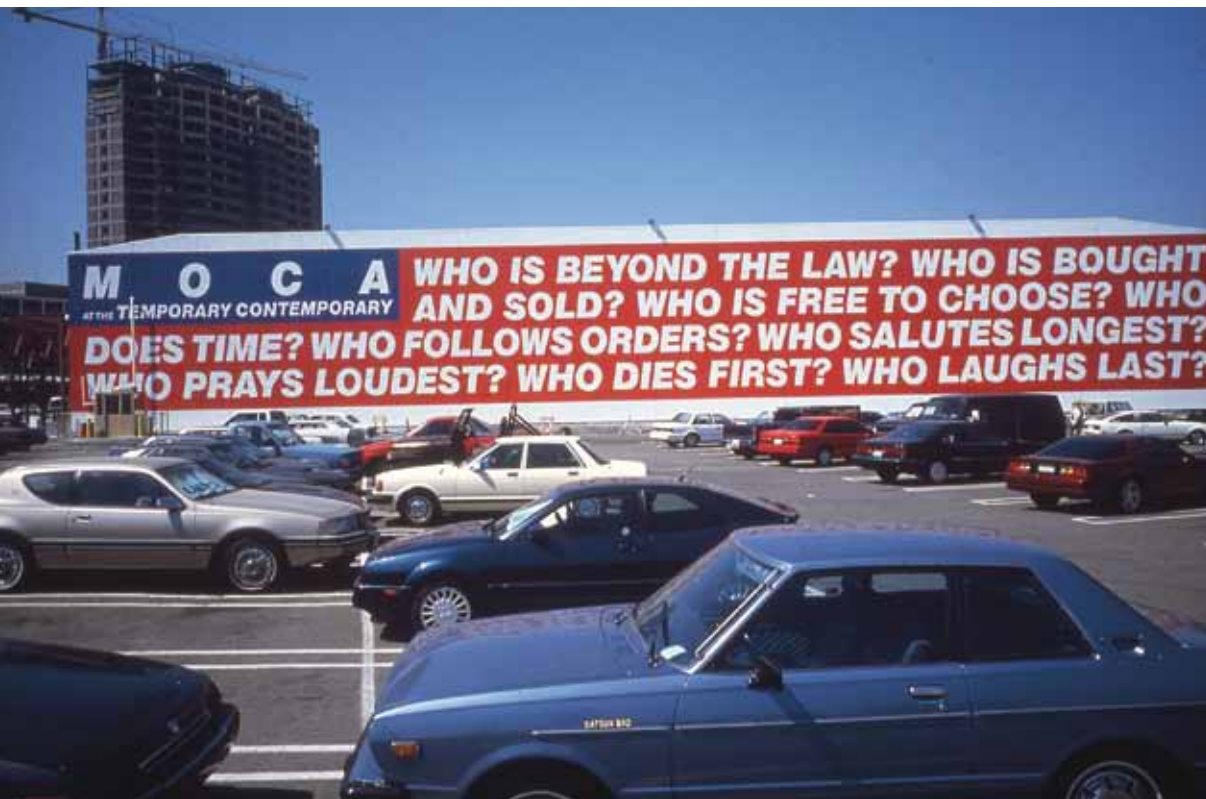


Barbara Kruger, *In the Tower: Barbara Kruger*, 2016, Ausstellungsansicht, National Gallery of Art, Washington, 30. September 2016 – 22. Januar 2017 (© Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)



Barbara Kruger, *We Don't Need Another Hero*, 1986, Billboard-Projekt, Installationsansicht, Artangel, London (© Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)





Barbara Kruger, *Untitled (Questions)*, 1990, Installationsansicht, The Geffen Contemporary at MOCA Los Angeles, 29. Juni 1990 – 1. Juli 1992 (Courtesy of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles)

Anmerkungen

- 1 Timo Feldhaus, „Essay. Der neue Widerstand“, in: *Monopol*, 3. März 2017, S. 46–49, hier S. 51.
- 2 Vgl. unter anderem die Darstellung des USA-Korrespondenten Petersdorff im Wirtschaftsteil der *FAZ*, der die von Trump formulierten wirtschafts- und verteidigungspolitischen Ziele anhand von in den 1980er-Jahren geführten Interviews und Zeitungsanzeigen mit seinen heutigen vergleicht. Winand von Petersdorff, „Die Welt des Donald Trump“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. März 2017, Nr. 68, S. 20.
- 3 Feldhaus (2017), Anm. 1, S. 52.
- 4 Beatriz Colomina/Mark Wigley, „Räume, Sätze, Bilder und Orte. Ein Gespräch mit Barbara Kruger“, in: *Barbara Kruger. Believe + Doubt*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Köln 2014, S. 93–122, hier S. 106.
- 5 Dies betont auch Bibiana Obler in ihrer Ausstellungsbesprechung „Facing the Nation. Bibiana Obler on Barbara Kruger in Washington“, in: *Artforum*, February 2017, S. 97. Insgesamt waren dort 21 Arbeiten in zwei Räumen installiert. Die Ausstellung wurde von Molly Donovan kuratiert.
- 6 „I argued that a central task of democratic politics is to provide the institutions which will permit conflicts to take an ‘agonistic’ form, where the opponents are not enemies but adversaries among whom exists a conflictual consensus.“ Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the world politically*, London/New York 2013, S. XII.
- 7 In der Linguistik dient die deiktische Sprachsituation zur Kontextualisierung von Sprecher und Außersprachlichem: Personen, Zeit, Raum etc. Craig Owens hat auf die Rolle der Deixis in Krugers Kunst seit den 1980ern und auf die Ambivalenz der



persönlichen und allgemeinen Ansprache hingewiesen: Craig Owens, „The Medusa Effect or, the spectacular ruse“, in: Barbara Kruger, *We won't play nature to your culture*, Ausst.-Kat. ICA Institute for Contemporary Art, London 1983, S. 5–11, hier S. 6.

Barbara Kruger, *Know nothing, believe anything, forget everything*, 1987/2014, Digital-Print auf Vinyl, 274 x 342 cm (© Barbara Kruger, Courtesy of Sprüth Magers, Berlin)

- 8 Das Foto stammt von Mark Peterson/Redux, <http://nymag.com/press/2016/10/cover-donald-trump-by-barbara-kruger-for-the-election-issue.html> (letzte Sichtung: 20.03.2017).
- 9 Ebd. Während Hrag Vartanian von *Hyperallergic* am 07.11.2016 Krugers Cover kritisch befragt: <http://hyperallergic.com/336431/is-barbara-krugers-donald-trump-cover-for-ny-mag-any-good/> (letzte Sichtung: 20.03.2017), sieht Priscilla Frank am 31.10.2016 Krugers Arbeiten für Trumps Kampagne als äußerst passend an: [http://www.huffingtonpost.com/entry/barbara-kruger-donald-trump\\_us\\_5817bbb4e1b4b4647c](http://www.huffingtonpost.com/entry/barbara-kruger-donald-trump_us_5817bbb4e1b4b4647c) (letzte Sichtung: 20.03.2017).
- 10 Deutsche nennt dies: „Krugers enters social spaces and undoes them“, Rosalyn Deutsche, „Breaking Ground: Barbara Kruger's spatial practice“, in: *Barbara Kruger. Thinking of You*, Ausst.-Kat. MOCA/The Geffen Contemporary Los Angeles, Cambridge, Mass. 1999, S. 77–84, hier S. 77.
- 11 Mouffe (2013), Anm. 5, S. XIV.
- 12 Barbara Kruger, „Decadism“, in: Alexander Alberro/Martha Gever u.a., *Barbara Kruger*, New York u.a. 2010, S. 257–260, hier S. 257.
- 13 „[...] between good and bad, men and women, black and white, losers and winners, creeps and assholes, all the socio-cultural dissonances that make the world so tweaked“, Gary Indiana, „The war at home“, in: Ausst.-Kat. Kruger (1999), Anm. 9, S. 9–12, hier S. 9.
- 14 Obler (2017), Anm. 5, S. 97.



# Inseln der Bequemlichkeit

## Faubel & Jendreiko

Gespräch in der Kaffeerösterei Die Kaffee,  
Schwerinstraße, Düsseldorf, 09.03.2017

F: Die alte Aufteilung der Welt in Hardware und Software, nimmst Du die ernst?

J: Das würde ich gerne mit Dir besprechen.

F: Das ist reine Konstruktion, da sind wir uns einig.

J: Ja, genau, aber weswegen, würdest Du sagen, ist es Konstruktion? Das würde mich interessieren.

F: Weil es so offensichtlich ist, dass wir uns die Aufteilung der Welt in Hardware und Software ausgedacht haben. Ich meine, die Unterscheidung kommt aus der Turingmaschine. Es geht um die Vorstellung, dass ich auf dem Band sowohl die Maschine beschreiben kann als auch das, was sie macht, und damit habe ich einerseits die Maschine, den Lesekopf, der die Symbole auswerten kann, und ich habe andererseits das Band, das die Software ist – und da kommt das her. Das hat nichts mit uns zu tun oder mit der Welt, das halte ich für eine offensichtliche Konstruktion. Und daraus leitet sich diese Vorstellung ab.

J: Ja, aber ich würde sagen, dass das noch viel weiter zurückgeht.

F: Natürlich geht das weiter zurück, das ist ja die Platonische Vorstellung.

J: Ja, genau, das ist eine Grundvorstellung.

F: Warum negiere ich die? Das ist eine gute Frage. Meine Intuition ist, am Ende sind alle Ideen auf eine Art geerdet.

J: Also bist Du Materialist.

F: Ja, ich bin Materialist. Ein Punkt zum Beispiel: Die Vorstellung, dass es den Punkt gar nicht geben kann, kann ich nur aus einem Punkt, den ich mal gemacht habe, ableiten. Auf die Idee, dass der, mathematisch gesprochen, keine Ausdehnung braucht, komme ich erst, wenn ich den Punkt erst einmal gemacht habe.

J: Das Machen kommt also an erster Stelle.

F: Ja. Das ist ja auch ein Phänomen von Sprache, dass sie sich von einer Erdung loslösen kann. Auch irgendetwas, das ich mir ausdenke. Das, würde ich sagen, hat damit zu tun, dass es diesen glatten Raum im Denken nicht gibt, sondern das sind Verwerfungen. Die reine Platonische Idee im Denken würde voraussetzen, dass da im Denken gar keine Vorstrukturierung ist. Dann wäre die Idee rein, wenn sie nicht irgendetwas damit zu tun hätte, dass ich mal an einer Brust genuckelt habe, auf dem Boden herumgekrochen bin und mich an einer Welt gerieben habe.

J: Was war zuerst da, die Henne oder das Ei? Ich weiß es nicht, und ich komme jetzt auch nicht weiter mit der ganzen Frage nach Software und Hardware, also Körper und Geist. Alles, was wir machen, bildet eigentlich nur diese Grundkonstruktion ab.

F: Ja, das stimmt, Verwaltungsschemata ...

J: Alles, Medien, komplett alles.

F: Wobei ich sage, dass das Analogzeug das nicht macht.

J: Die Frage ist, wo kommt das her? Ich verstehe Dich so, dass Du vom materialistischen Standpunkt aus sagst, dass es erst in der Körperlichkeit

stattfinden muss, damit es dann was auslöst. Das gilt auch für Ideen und die Sprache.

F: Ja, genau. Die Primärerfahrung ist immer schon da. Und ich glaube, weil das alles in einem System stattfindet, steht es eben mit dem Denken in einer Wechselwirkung. So etwas wie die Lust am Formalen, wie wir einmal formuliert hatten. Wie kann es sein, dass ich aus der Trennung von Hard- und Software einen Lustgewinn ziehe? Das ist für mich ein Hinweis, dass es sich um eine reine gedankliche Konstruktion handelt.

J: Aber lustig ist, dass Du sagst, es sei reine gedankliche Konstruktion. Die dürfte es ja gar nicht geben.

F: Richtig, das ist interessant. Oh, das ist ja ein ganz schöner Widerspruch, herrlich. Eine gedankliche Konstruktion, das ist gut.

J: Ich will das, was Du sagst, aber auch gar nicht infrage stellen. Versuchen wir es mal von der anderen Seite. Ein Aspekt wäre, dass wir immer von dieser Reinheitsidee ausgehen, also das, was Du jetzt gerade sagtest, ist *reine* gedankliche Konstruktion. Aber kann es nicht sein, dass alles immer schon vermischt ist, und trotzdem gibt es den Geist? Weißt du, was ich meine?

F: Ja.

J: Und ich würde jetzt das Analoge ins Spiel bringen wollen. Nehmen wir als Beispiel die Schallplatte. Du kannst einen Rolling-Stones-Song nicht ohne die Schallplatte hören, auf der er gespeichert ist. Das ist das Verrückte. Die Analyse wäre jetzt die, dass sich Leute irgendwann in 10.000 Jahren mal diese Rillen angucken und dann gibt es Abbildungen von den Rillen. Dann hast Du die Abbildungen von den Rillenverhältnissen, aber die, die sich diese Rillen anschauen, wissen gar nicht, dass da was zu hören ist, weil vergessen wurde, dass es mal Abspielgeräte für diese Dinger gab. Was fehlt, ist etwas, das nur in der Bewegung dieses Körpers im Zusammenspiel mit einem anderen Körper vorhanden ist. Und in diesem Zusammenspiel entfaltet sich das, was man als Geist bezeichnen kann. Das würde ich als das Fluidum, als das Ephemere beschreiben, worum es bei der Schallplatte eigentlich geht und was Du trotzdem nicht von diesem Körper getrennt bekommst. Es geht nicht ohne Körper, es geht auch nicht ohne die Bewegung des Körpers. Und trotzdem unterscheidet sich das, was



Christian Jendreiko erläutert seine Installation *MOSAIK*, Kunstmuseum Solingen, Februar 2017. (Foto: Matthias Lahme)

in Erscheinung tritt, wenn sich die Platte dreht und von einer Nadel abgetastet wird, von dem, was als rein materieller Körper vorhanden ist. Und das heißt aber jetzt, dass es eine geistige Struktur braucht, die weiß, wie dieses System überhaupt funktioniert. Und wenn ich in 10.000 Jahren dieses geistige Auge nicht habe, dann erkenne ich das nicht, dieses Zusammenspiel, das den Geist in Erscheinung bringt, der an den Körper und dessen Bewegung gebunden ist. Da wäre ich jetzt wieder bei der Programmierung der Programmierung. Denn die Schallplatte alleine kann das nicht.

F: Aber dass dann wieder etwas ertönt, das bekomme ich nicht zu fassen, weil das gar nicht sprachlich ist. Das ist Vibration. Ich glaube, das spielt neben der Materialität und der Beschreibung des Aufbaus eine große Rolle, das wird aus meiner Sicht oft vergessen. In dieser Vorstellung der Trennung von Hard- und Software ist das nirgendwo spezifiziert.

J: Ja, das unterschreibe ich, weil wir sehen, dass es überhaupt keine Trennung gibt, das ist jetzt unser Beweis.

F: Genau. Erstens gibt es die Trennung nicht und zweitens ist es das Vermitteln, das Zusammenspiel.

J: Am Ende ist es immer Reibung und Bewegung, und es sind immer Körper, die entweder miteinander oder gegeneinander wirken, auf jeden Fall im Kontakt miteinander sind.

F: In Dynamik.

J: Ja, genau, in Dynamik.

F: Ich hatte dir ja schon erzählt, dass ich an einem Analogsystem arbeite, wo eine zeitliche Abfolgebeschreibung keinen Sinn macht. Du kannst auf einem Analogsystem einfach keinen Algorithmus ausführen lassen, weil die Zeitstruktur nicht diskret ist. Was ich ausprobieren möchte, ist: Kann trotzdem etwas daraus entstehen, das so aussieht, als hätte es zeitlich wiederkehrende Strukturen? Also, was so erscheint, als wäre es algorithmisch? Interessant ist, dass wir dann die algorithmische Struktur auch direkt zuschreiben, weil wir so geprägt sind. Ich verwende eine einfache Rückkopplungsschaltung, wo der Motor gepulst angesteuert wird, der Motor diesen Puls aber überschreibt

und sich dadurch kontinuierlich dreht. Wenn man nun einen Finger hineinhält und einen Widerstand erzeugt, kommen der Puls und der Stopp zusammen, und dann kehrt der Motor um. Das ist ein komplexes Zusammenspiel. Als ich das einmal in einem Vortrag gezeigt habe, kam danach jemand zu mir und sagte, er hätte jetzt verstanden, wie das System funktioniert: *Immer, wenn der Motor mit dem Stab dreht und dieser gegen etwas stößt, dann dreht der Motor um, das ist die Regel.* Das war phänomenologisch eine richtige Beschreibung.

J: Bildet aber nicht das ab, was das System tut.

F: Genau. Und das ist so interessant, dass es so etwas geben kann. So ähnlich ist es mit dem Tippen. Das finde ich auch verrückt, dass es diese zwei Zustände gibt, dass man daran zeigen kann, dass etwas phänomenologisch digital ist: entweder in Gegenphase oder in Phase.

J: Was es aber vom Herstellungsprozess her nicht ist.

F: Das sind zwei stabile Zustände, die sich einstellen, da bekommt man eine Intuition davon, wie die Sachen eigentlich miteinander zusammenhängen könnten. Diese Kurbungen kann man ja genau so empfinden, als etwas Diskretes, als einzelne Spur. Man kann aber dagegen arbeiten, man kann

lernen, im freieren Wechselspiel zu schlagen. Daran sieht man, dass das keine diskreten Spuren sind, sondern dass man da vermitteln kann, Glättungen reinbringen kann. Aber das Verrückte ist, dass man das richtig üben müsste. Das erfordert dann große Anstrengungen, aber das ist wie das Erkennen einer Kerbe. Die Augen zu wechseln hieße dann, sich da raus zu bewegen.

J: Genau, das ist es.

F: Und Deine Aktionen wollen das.

J: Darauf will ich hinaus.

F: Wenn man mit Leuten, die das nicht trainiert haben, eine Klatschimprovisation macht, dann kommen alle ganz schnell in den Gleichtakt. Alles andere erfordert extreme Körperkontrolle. Zum Beispiel Steve-Reich-artige Phasenverschiebungen durchzuspielen erfordert extreme Körperkontrolle. Und die Frage ist, ob ich dabei in einen Zustand komme, in dem ich das als Ganzes genießen kann. Das wären alles so Übungen.

J: Ja, genauso ist es, und ich glaube, ein ganz wichtiger Punkt, der – meiner Meinung nach – stark vernachlässigt wird, ist die Bequemlichkeit. Das wird nicht richtig beleuchtet. Es ist bequem, im Gleichtakt zu klatschen. Das ist die Schwerkraft.

F: Ich glaube, wenn man Ursachenforschung betreiben würde, warum Improvisationsmusik dann doch nicht so frei ist wie sie zu sein scheint, hätte das genau damit zu tun.

J: Absolut. Ab einem gewissen Punkt käme man immer auf die Bequemlichkeit. Etwas zu tun, bei dem man sich körperlich und geistig nicht anstrengen muss, ist bequem. Es ist angenehm, sich hängen zu lassen, faul zu sein. Das Faulsein spielt eine ganz große Rolle. Besonders da, wo behauptet wird, Faulheit wäre das Letzte.

F: Und das ist interessant, das ist nämlich der Dreh hin zu der Komplexität.

J: Ja! Sich der Komplexität nicht aussetzen zu wollen, ...

F: ... ist nämlich reine Faulheit.

J: Es ist reine Faulheit.

F: Und dann ist die nächste Frage, ob dieses Pattern, in Nationalstaaten zu denken, ob das Schwerkraft ist?

J: Das ist Schwerkraft, ja, das ist es.

F: Das ist so zu klatschen. (*klatscht im Takt*)

J: Das ist halt einfacher. Es ist reine Faulheit, reine Bequemlichkeit.

F: Ja.

J: Ja.

F: Reine Faulheit.

Christian Faubel entwickelt Apparate, die nach analogen, nichtdigitalen Mechanismen funktionieren. Diese Apparate sind Modelle, die grundlegende Prinzipien wie Selbstorganisation und Emergenz veranschaulichen und erfahrbar machen. In ihren Wirkungsweisen verortet Christian Faubel ein utopisches Potential, da in den jeweiligen Apparaten Wechselwirkungen ohne Hierarchien stattfinden werden.

Christian Jendreiko entwirft algorithmusbasierte Experimentalsysteme in Form von Instrumentalaktionen. Seine Aktionen können als Modellversuche für neue Formen der Zusammenarbeit gelesen werden. „Sie sind Modelle in einem starken Sinne. Sie sind Übungssysteme, konkrete Utopien einer sozialinnovativen, gemeinschaftlichen Lebenspraxis.“ (Michael Hirsch, in: Christian Jendreiko, *12 Kosmische Beispiele*, Köln: Apparent Extent, 2016).



Christian Faubel bei seinem Vortrag *Experimental Joys & Philosophical Toys*, KISD – Köln International School of Design, Oktober 2016.



# Grand Ape Town 1.5 (2017)

Thomas Hawranke

Der Bildbeitrag folgt in loser Form den Ereignissen des Machinimas *Grand Ape Town* aus dem Jahr 2016. In *Grand Ape Town* wurde die Hälfte der menschlichen Repräsentationen im Computerspiel *Grand Theft Auto V* durch das Modell eines Schimpansen ersetzt. Die Stadt Los Santos wird durch diese Modifikation zum hybriden

Schauplatz menschlicher und tierlicher Handlung und lädt ein, Donna Haraways Konzeption vom „Respondieren“ als Probehandlung in der digitalen Welt zu vollziehen.





Willkommen in Grand Ape Town, einer Stadt viel besser als Los Santos. In ihr leben tierliche und nichttierliche Individuen zusammen, trinken und feiern, kaufen schillernde Kleider und fahren schnelle Autos. Grand Ape Town ist ein modifiziertes Los Santos: ein Ort, der sich von der vorgedachten Struktur seiner Macher\_innen emanzipiert hat. War „das Tier“ oft durch Gewalt und Spott den menschlichen Handlungen unterworfen, sind es nun die Schimpansen, die mit uns zusammen an den großen Narrationen der Stadt schreiben. Tretet ein und folgt den Pfaden einer gemeinsamen Vergangenheit. Sie führen uns durch funkelnde Hochhaus-schluchten in die Infrastrukturen der urbanen Peripherie und in die Tristesse einer gemeinsamen Wildnis.







28 *“Your memories of experiences are accurate, but your emotional responses to those experiences were manipulated. Get it? One ape’s hallucination is another ape’s religious experience — it just depends on which one’s god module is overactive at the time. That goes for all of you.”*

Charles Stross, *Accelerando*, 2005  
(<http://www.antipope.org/charlie/blog-static/fiction/accelerando/accelerando.html>,  
Letzter Abruf: 21.04.2017)



29

# The Phaistos Project – Forty-five Symbols

**Andreas Henrich**

## Eine widerständige Spirale

Eine 3.600 Jahre alte Tonscheibe trägt auf beiden Seiten eine Serie von Zeichen, geordnet in einer spiralförmigen linearen Folge. Die 45 unterschiedlichen Symbole sind in wortartigen Segmenten angeordnet, teilweise als abbildende Figuren unmittelbar zu erkennen. Die Scheibe stammt aus Phaistos auf Kreta und hat sich seit ihrer Entdeckung vor 100 Jahren allen Entschlüsselungsversuchen widersetzt.

Aus der Auseinandersetzung mit dem Diskus von Phaistos und seinen 45 Symbolen entwickelte sich eine intensive Sogwirkung, die zu einem international angelegten Kooperationsprojekt führte. Partner aus New York, Beirut, Hong Kong, Bogotá und Köln sind gemeinsam der visuellen Sprache dieses Objekts aus der medialen Frühzeit nachgegangen. Studierende wurden seit 2013 in mehreren Ausschreibungen eingeladen, Serien von 45 zusammenhängenden Zeichenrepertoires zu entwickeln, die unter verschiedenen thematischen Schwerpunkten alle eine Gemeinsamkeit hatten: Sie sollten aus der persönlichen Reflexion der eigenen Identität, der Lebensbedingungen und Perspektiven, aus der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen, den politischen Gege-

benheiten oder mit möglichen Zukunftsprojektionen entstanden sein. Auf der künstlerischen und gestalterischen Ebene sollten sie aber auch zu einer Schärfung der eigenen visuellen Ausdrucks- und Vermittlungsmöglichkeiten führen und klären, inwieweit solche Notationen im gesellschaftlichen Diskurs wirksam sein können. Damit ist die Idee verbunden, neben der inhaltlichen Positionierung auch eine Reflexion und Weiterentwicklung der jeweiligen individuellen und kulturell geprägten visuellen Sprache zu bewirken und untereinander in einen globalen Austausch darüber zu treten.

Beteiligt waren Studierende von Kunst- und Designfakultäten aus Beirut, Byblos, Bogotá, Boone, Falmouth, Hongkong, Houston, Johannesburg, Köln, New York, Taipeh und zahlreichen anderen Orten und vielen Herkunftsländern. Eine international besetzte Jury hat jeweils die Einreichungen begutachtet, außergewöhnliche Beiträge ausgezeichnet und im Netz, in Print-medien und Ausstellungen sowie in einem Magazin veröffentlicht. Hier werden zwei der eingereichten Zeichenrepertoires vorgestellt.



Lineare Umzeichnung des Diskus von Phaistos, ca. 1.700–1.600 v. Chr., Seite A, Durchmesser ca. 16 cm



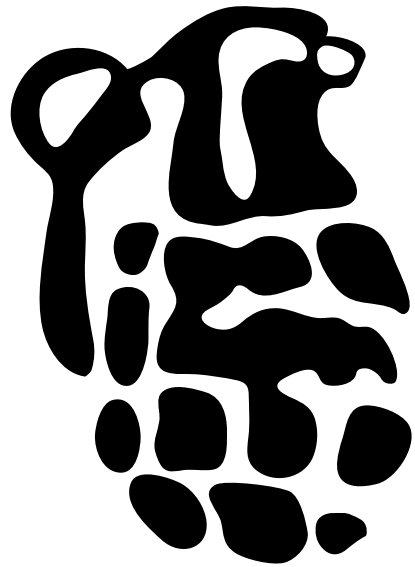
The Phaistos-Project:  
**Motherland**

Venezuela is a country with one of the biggest oil reserves in the world, yet as of today it is ranked as having one of the worst economies, the greatest inflation rates, and a great amount of external debt.

Produced in late 2013, these symbols portray Venezuela's decadence over the last ten years due to its misleading politics. The symbols provide an insight of the day-to-day situations that Venezuelans have to face, such as insecurity, basic shortage of needs, human rights violations, and media censorship.

I have always found great pride in being a born and raised Venezuelan, in every conversation with a foreigner I would always brag about something from my country, especially the fact that putting gas costs us less than a US dollar, and being citizen of such a privileged country makes me feel privileged myself.

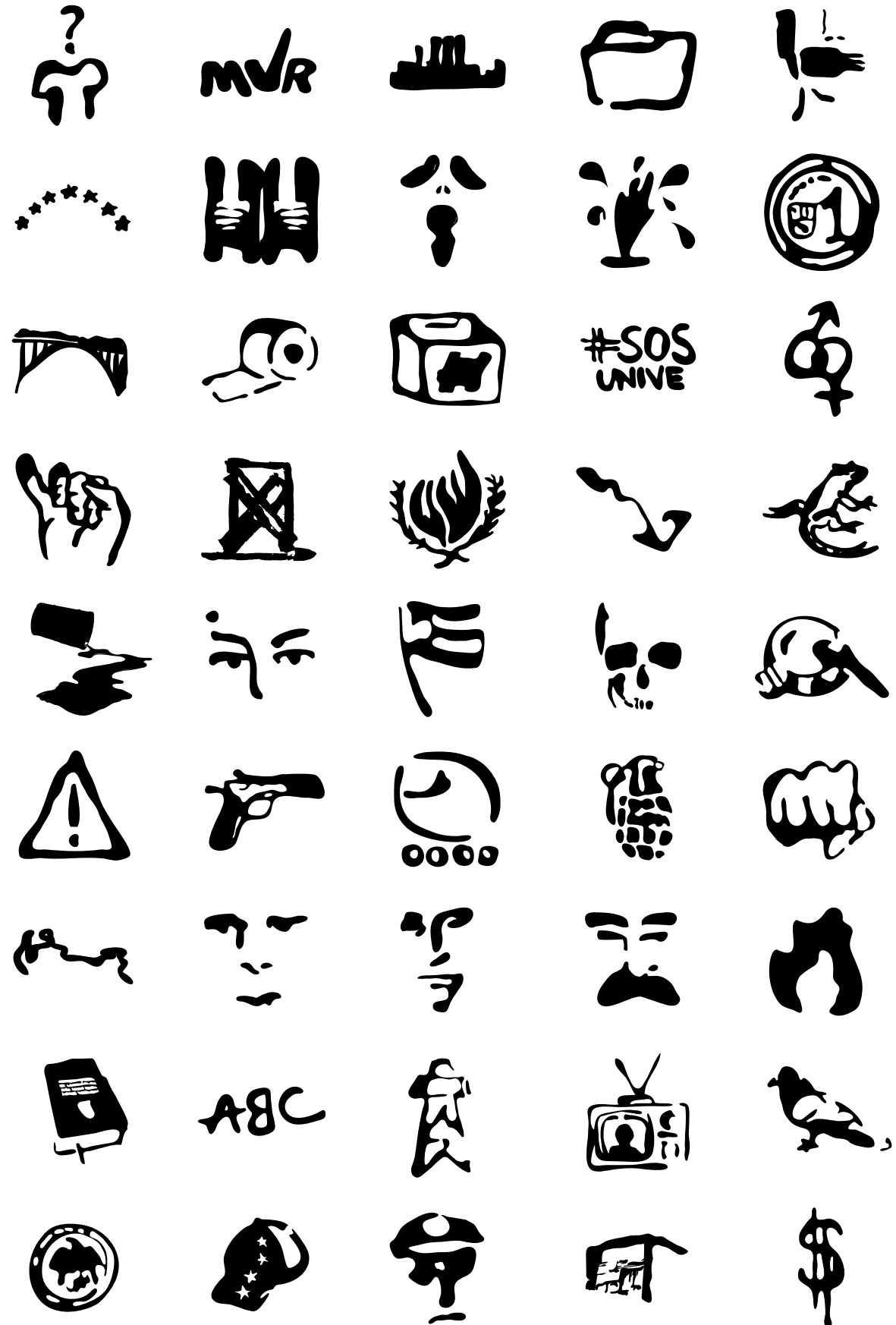
**Daniela M. Casado**  
**NEW YORK**



US Government, great political tensions due to ideology differences

Agression, military attacks to civilians protesting against government

Vote, as a sign of voting the pinky is dipped in purple ink

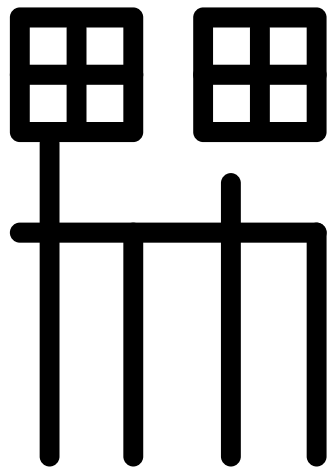


The Phaistos-Project:  
**Legalizing LGBT Relationships in Taiwan**

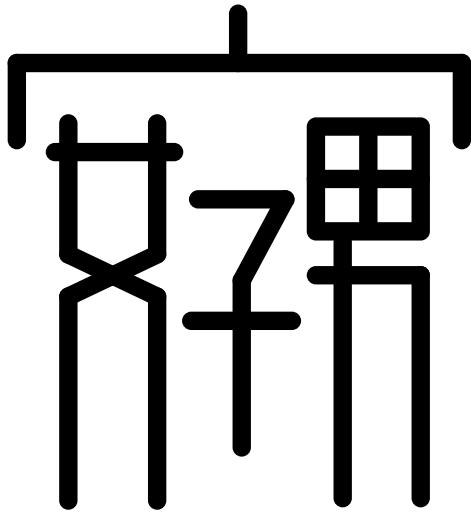
The issue of legalizing gay marriage is extremely controversial in Taiwan. Multiple appeals, all in favor of LGBT rights, have been made to the Supreme Court to reinterpret Taiwan's constitution.

These 45 symbols represent the existing diverse relationships in Taiwan; some of them include transgender couple, same-gender couple, and same-gender family with children. Through the restructuring of traditional Chinese characters, this project aims to promote LGBT rights within the bounds of traditional Chinese culture.

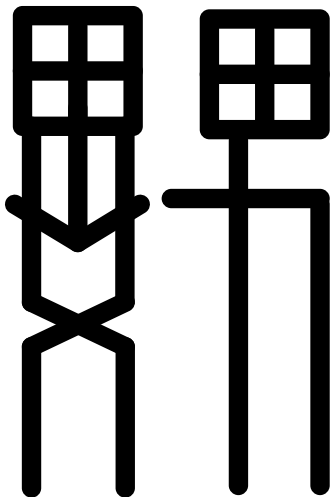
**Aslin Yu-Heng Lin**  
**TAIWAN**



Gay couple



Family with a transgendered father, a mother and child



Transgender woman and man couple



#1 Single



#2 Single Male



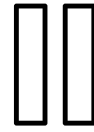
#3 Single Female



#4 Transgender Man



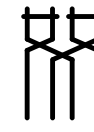
#5 Transgender Woman



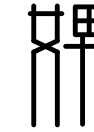
#6 Loveless Relationship



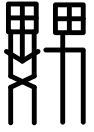
#7 Gay Couple



#8 Lesbian Couple



#9 Different-Sex Couple



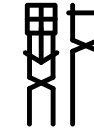
#10 Transgender Woman and Man Couple



#11 Transgender Man and Man Couple



#12 Transgender Man and Woman Couple



#13 Transgender Woman and Woman Couple



#14 Transgender Different-Gender Couple



#15 Polyamory of Two Male and One Female



#16 Polyamory of Two Female and One Male



#17 Lesbian Polyamory



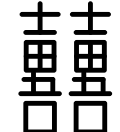
#18 Gay Polyamory



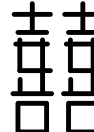
#19 Arranged Marriage



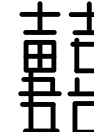
#20 Different-Sex Marriage



#21 Gay Marriage



#22 Lesbian Marriage



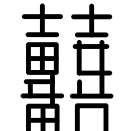
#23 Liaison with a Heterosexual Woman in Different-Sex Marriage



#24 Liaison with a Heterosexual Man in Different-Sex Marriage



#25 Liaisons of Both Parties in Different-Sex Marriage, both Heterosexual



#26 Liaison with a Gay Person in Different-Sex Marriage



#27 Liaison with a Lesbian in Different-Sex Marriage



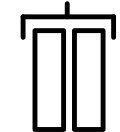
#28 Liaisons of Both Parties in Different-Sex Marriage, both Homosexual



#29 Liaisons of Both Parties in Different-Sex Marriage, both with Men



#30 Liaisons of Both Parties in Different-Sex Marriage, both with Women



#31 Loveless Marriage (under the pressure of traditional parents)



#32 Different-Sex Marriage with an Indifferent Husband



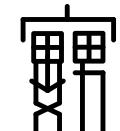
#33 Different-Sex Marriage with an Indifferent Wife



#34 Different-Sex Marriage with No Child



#35 Family of Woman and Transgender Man



#36 Family of Man and Transgender Woman



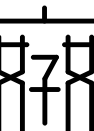
#37 Polygamy of Two Male and One Female



#38 Polygamy of Two Female and One Male



#39 Family with Different-Sex Parents and Child



#40 Family with Lesbian Parents



#41 Family with Gay Parents



#42 Family with a Transgendered Father, a Mother and Child



#43 Family with Two Mothers (One Being Transgender Woman) and Child



#44 Family with a Transgendered Mother, a Father and Child



#45 Family with Two Fathers (One Being Transgender Man) and Child



Initiatoren des Projekts:

Pascal Glissmann

Andreas Henrich

Olivier Arcioli

Jury:

Pascal Glissmann, Professor,

The New School New York,

PARSONS School For Design

Andreas Henrich, Professor,

Kunsthochschule für Medien

Köln bis 2015

Olivier Arcioli, Designer,

Düsseldorf, Künstlerisch-

wissenschaftlicher Mitarbeiter

an der Kunsthochschule für

Medien Köln bis 2016

Dr. Mariko Takagi, Professorin,

Doshisha Women's College of

Liberal Arts, Department of

Information and Media, Kyoto,

Randa Abdel Baki, Professorin,

Lebanese American University

Beirut, School of Architecture

& Design

Annelie Franke, Professorin,

Universidad de los Andes,

Bogotá, School of Architecture

and Design

Die Projektbeiträge sind im

Internet veröffentlicht unter dem

Titel:

**Global Murmurs 16/17:**

**A celebration of diversity and  
equal rights**

Eine neue Ausschreibung

2017/2018 wurde jetzt

gestartet:

**Global Murmurs 17/18:**

**#resist #imagine #connect**

Weitere Informationen:

[www.45symbols.com](http://www.45symbols.com)



FORTY FIVE SYMBOLS

Kunst-Station Sankt Peter Köln, 2014

Ausstellungsansicht

## Impressum

Herausgeber:  
Hans Ulrich Reck,  
Rektor der Kunsthochschule für Medien Köln

Redaktion:  
Heike Ander, Konstantin Butz, Andreas Henrich,  
Heidrun Hertell, Hans Ulrich Reck (V.i.S.d.P.)

Gestaltung: Andreas Henrich  
Druck: druckhaus köthen, Köthen

Auflage: 2.500  
ISSN: 2199-9406

**38** Umschlagrückseite:  
Johannes Wohnseifer, *A Corner in a Corner*, 2017,  
Fotografie

© 2017 Kunsthochschule für Medien Köln

Wenn nicht anders angegeben, liegt das Copyright aller Texte und Abbildungen bei den jeweiligen Autorinnen/Autoren und Künstlerinnen/Künstlern. Alle Rechte vorbehalten.

Das Journal der KHM erscheint unregelmäßig. Es liegt unentgeltlich in ausgewählten Kulturinstitutionen, Kunsthochschulen und Universitäten aus.

Es kann außerdem gegen 1.45 EUR Porto in Briefmarken bestellt werden unter:

Verlag der Kunsthochschule für Medien Köln  
Peter-Welter-Platz 2  
50676 Köln  
verlag@khm.de  
<http://verlag.khm.de>  
<http://www.khm.de>

Bereits erschienen:

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 7  
*kürze und kometen*

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 6  
*flüchten und flehen*

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 5  
*grenzen und gespinste*

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 4  
*affären und affekte*

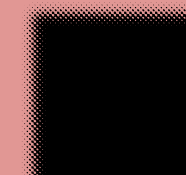
Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 3  
*what subject can we sensibly discuss?*

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 2  
*fabeln und fehler*

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 1  
*elend und euphorie*

Download unter:  
<https://e-publications.khm.de>

**39**



Kunsthochschule  
für Medien Köln  
Academy of  
Media Arts Cologne



