

TEXTE ZUR KUNST

März 2014 24. Jahrgang Heft 93
€ 16,- [D] / \$ 25,-

SPEKULATION SPECULATION

TEXTE ZUR KUNST März 2014 24. Jahrgang Heft 93



JONATHAN MEESIE 22. FEBRUAR – 22. MÄRZ 2014
FRONT ROW 22. FEBRUAR – 26. APRIL 2014

CONTEMPORARY FINE ARTS
AM KUPFERGRABEN 10 10117 BERLIN
WWW.CFA-BERLIN.COM +49 (0)30 288 78 70

CFA

PROSTHETIC PRODUCTIONS. THE ART OF DIGITAL BODIES
On “Speculations on Anonymous Materials” at Fridericianum, Kassel



GCC, „Achievements in Figures, Figure A: Amalgamated City“, 2013

The appeal that the philosophies of Speculative Realism hold for curators is evident in several recent exhibitions, the most prominent example probably being the show “Speculations on Anonymous Materials” in Kassel – theorists from the speculative-realist orbit were invited to speak at the symposium held as part of the accompanying program of events.

The works on display, thoroughly aware of the implications of digital media, no longer set these technologies in relation to a reorganization of imageries or paradigms of representation. Instead, digital processes subliminally inform the physical reality of the works. These objects are by no means divorced from the human subject, but their subject-object relation is new: they become symptoms of a “disconnectedness” of the body in the current crisis of capitalism. How should one engage with this state of crisis? Kerstin Stakemeier argues that the contributions to the symposium, as well as the more political varieties of Speculative Realism, only offer problematic responses: they rehash theories of reflection or proffer a negative inversion of the faith in progress.

The combination of artists whose works were on display in “Speculations on Anonymous Materials” at the Fridericianum in Kassel was not new. Many had already been exhibited together: Kerstin Brätsch, Daniel Keller, James Richards, and Ryan Trecartin in “The Generational: Younger Than Jesus” at the New Museum (New York, 2009); Simon Denny, Alexandra Domanovic, Yngve Holen, Oliver Laric, Ken Okiishi, and Timur Si-Qin in their local-political counterpart “Based in Berlin” (2011). There were shows identifying this generation along the lines of their interest in digital reproduction media, for example, “The Imaginary Museum” at the Kunstverein in Munich (2012), where Laric and Richards as well as Ed Atkins were on view, or “Frozen Lakes” at Artists Space (New York, 2013) featuring, among others, Atkins, Richards and Okiishi. And not least, Katja Novitskova and Jon Rafman, but also Yngve Holen and Laric,

PROTHETISCHE PRODUKTIONEN. DIE KUNST DIGITALER KÖRPER
Über „Speculations on Anonymous Materials“ im Fridericianum, Kassel

Die kuratorische Attraktivität der Philosophien des Spekulativen Realismus zeigt sich in zahlreichen neueren Ausstellungen: am aktuell prominentesten wohl in der Kasseler Schau „Speculations on Anonymous Materials“, in deren Begleitprogramm auch Theoretiker aus dem Umfeld des Spekulativen Realismus zum Symposium geladen waren.

Die gezeigten Werke, denen ein zentrales Bewusstsein für digitale Medien attestiert werden kann, stellen diese Technologien nicht mehr in einen Zusammenhang mit einer Umstrukturierung von Bildwelten oder Repräsentationsparadigmen. Vielmehr hat sich Digitalität in die Körperlichkeit der Werke unterschwellig eingeschrieben. Die so entstehenden Objekte sind keineswegs vom menschlichen Subjekt losgelöst, doch ist ihr Subjekt-Objekt-Verhältnis ein neues, wenn sie zum Symptom einer „Disconnectedness“ des Körpers in der gegenwärtigen kapitalistischen Krise werden. Zum Umgang mit dieser Krisenhaftigkeit bieten, so konstatiert Kerstin Stakemeier, die Beiträge zum Symposium, auch die politischeren Formen des Spekulativen Realismus, mit ihrer Neuauflage von Widerspiegelungstheorien oder einem ins Negativ gekehrten Fortschrittsglauben nur wenig befriedigende Ansätze.

Die Zusammenstellung der Künstler/innen, deren Arbeiten in „Speculations on Anonymous Materials“ im Kasseler Fridericianum präsentiert wurden, ist nicht neu. Viele wurden bereits gemeinsam gezeigt: Kerstin Brätsch, Daniel Keller, James Richards und Ryan Trecartin in „The Generational: Younger Than Jesus“ im New Museum (New York, 2009), Simon Denny, Alexandra Domanovic, Yngve Holen, Oliver Laric, Ken Okiishi und Timur Si-Qin in deren lokalpolitischem Gegenüber „Based in Berlin“ (2011). Auch gab es bereits Ausstellungen die diese Generation anhand ihres Interesses an digitalen Reproduktionsmedien identifizierten, etwa „The Imaginary Museum“ im Kunstverein in München (2012), in der u. a. Laric und Richards sowie Ed Atkins gezeigt wurden,

oder „Frozen Lakes“ im Artists Space (New York, 2013), an der u. a. Atkins, Richards und Okiishi beteiligt waren. Und nicht zuletzt waren Katja Novitskova und Jon Rafman, aber auch Yngve Holen und Laric aktiver Teil der seit 2008 kursierenden Diskussionen um „Post-Internet-Art“¹. Selbst die Wahlverwandtschaft zu Philosophien des Spekulativen Realismus, die Susanne Pfeffer, Kuratorin der Kasseler Ausstellung, als deren zentralen Ansatzpunkt hervorhob und die in einem von Armen Avanessian mitverantworteten Symposium zur Ausstellung resultierte, wurde in der betont „objektorientierten“ dOCUMENTA 13 (2012) als theoretisches Gegenüber der Gegenwartskunst vorgeschlagen.² Doch in „Speculations on Anonymous Materials“ ergibt sich vor eben diesem Hintergrund eine sowohl künstlerisch als auch philosophisch folgenreiche Konkretisierung dieser Zusammenhänge.

Im Fridericianum wurde tatsächlich nicht „Post-Internet-Art“ präsentiert. Der Fokus der Ausstellung war keine Verlängerung postmoderner Diskurse um Bildpolitiken in die Hybridisierungstendenzen netzgenerierter Alltagserfahrung, wie er die Debatten um Post-Internet-Art dominiert.³ Dies unterschied die Kasseler Ausstellung von Vorhaben wie z. B. „Frozen Lakes“, wo eine direkte Verbindung dieser Künstler-/innengeneration zu derjenigen gezogen wurde, die ebenfalls anhand eines veränderten Medienverständnisses identifiziert worden war; anhand ihrer Aufwertung derjenigen „Pictures“, die der 1977 von Douglas Crimp ebenfalls im Artists' Space kuratierten Ausstellung ihren Namen gaben.⁴ Und auch bei „The Imaginary Museum“ wurde die derzeitige Medienverschiebung zunächst von den digitalen Reproduktionsmustern der Bildecke aus gedacht.



have actively participated in the debates on Post-Internet Art¹ since 2008. Even the elective affinity to philosophies of Speculative Realism that Susanne Pfeffer, curator of the show in Kassel, highlighted as their central point of departure, resulting in a symposium accompanying the exhibition co-organized by Armen Avanessian, had already been proposed as a theoretical vis-à-vis of contemporary art at the markedly “object-oriented” documenta 13 (2012).² Against this backdrop, a weighty concretization of these interrelations in both artistic and philosophical terms emerged in “Speculations on Anonymous Materials”.

Post-Internet Art was indeed not presented at the Fridericianum. The show did not focus on extending postmodern discourses on image politics to include the hybridization tendencies of Internet-generated everyday experience as it dominates the debates on Post-Internet Art.³ This distinguished the exhibition in Kassel from endeavors such as “Frozen Lakes” that directly linked this generation of artists to those who were also identified by an altered understanding of media, namely by their revaluation of the “Pictures” that lent their name to the show curated by Douglas Crimp at Artists Space in 1977.⁴ And in the case of “The Imaginary Museum”, too, the current shift in media was initially conceptual-

ized based on digital reproduction patterns on the level of images.

In Kassel, one above all witnessed the infiltration of these image levels, mechanized so thoroughly in the past decades, into the bodies. With 25 artists, whose almost exclusively large-format, technically extremely sophisticated works with high production costs were shown on 2,300 square meters, this bodily encroachment of the digital was already tangible when the visitors were confronted with the show. In contrast to so-called Post-Internet Art, one could instead speak of Post-Digital Art⁵ here, characterized by a prosthetic understanding of material revealing that the digital as a society-wide production paradigm has already entered into its first crisis. The digital does not flow from the Internet to reality, but is exhumed from its everyday objects, revealing itself as always already present. At the Fridericianum, Graham Harman’s object-oriented ontologies were therefore not placed in the background of the art,⁶ as had been the case at the dOCUMENTA 13, but instead the far more micrological and corporeal object perspective of Reza Negarestani’s inhuman materialism.⁷ “Speculations” thus succeeded in transferring the digital discourse on art through object orientation into the bodies of the subjects.

In Kassel sah man nun vor allem das Einstckern dieser in den letzten Jahrzehnten so nachhaltig technisierten Bildebenen in die Körper. Mit 25 Künstlern und Künstlerinnen, von denen auf 2300 Quadratmetern fast durchgehend großformatige, technisch extrem aufwendige sowie produktionskostenintensive Werke gezeigt wurden, war dieser körperliche Übergriff des Digitalen für die Besucher/innen schon in der Konfrontation mit der Ausstellung spürbar. Im Gegensatz zur sogenannten Post-Internet Art könnte man hier eher von einer „Post-Digital-Art“⁵ reden, die sich durch ein prothetisches Materialverständnis auszeichnet, aus dem ersichtlich wird, dass das Digitale als gesamtgesellschaftliches Produktionsparadigma bereits in seine erste Krise geraten ist. Das Digitale strömt nicht aus dem Internet in die Realität, sondern wird aus deren Alltagsgegenständen exhumiert, es zeigt sich als immer schon anwesend. So wurden im Fridericianum nicht mehr, wie noch auf der dOCUMENTA 13, Graham Harmans objektorientierte Ontologien in den Hintergrund der Kunst gerückt,⁶ sondern mit Reza Negarestanis inhumanem Materialismus eine weitaus mikrologischere und körperlichere Objektperspektive.⁷ „Speculations“ gelang es damit, den digitalen Diskurs um die Kunst durch die Objektorientierung in die Körper der Subjekte zu verlagern.

Dieser digitale Rückschlag greift, wie die in Kassel in einem offenen Kreis von der Decke gehängten Arbeiten der New Yorker Malerin Avery K. Singer zeigen, selbst im vermeintlich klassischsten Bildmedium, der Malerei, grundlegend in deren Materialität ein. Singer produziert die kantigen räumlichen Kompositionen ihrer großformatigen Acrylmalereien mit der architektonischen Software Sketchup, um sie anschlie-

ßend als Sprühbilder in Airbrush-Technik in monochromen Grauschattierungen auszuführen. Ihre figurative Malerei erinnert durch die Verwendung dieser digitalen und industriellen Mittel an Abstraktionen modernistischer malerischer Formensprache, die hier nicht mehr als historische Referenz intakt bleiben, sondern als sehr gegenwärtiger Rest, als in die Figuren eingewanderter körperlicher Reflex dieser Vergangenheit in Erscheinung treten. Moderne und Postmoderne treiben in Singers Bildern in einer aus deren fragmentierender Digitalisierung zusammengesetzten Gegenwart. Das Malerische wird Bildraum aus historischen Partialobjekten, aus Prothesen des Mediums. Zentral ist nicht zuvorderst die Zukünftigkeit des „rasanten und eingreifenden technologischen Wandels“ (Pressetext), sondern ganz im Gegenteil die Wiederkehr der ehemaligen digitalen Zukunft als Teil einer fossilen Anordnung.⁸ Überall in der Ausstellung taucht Digitalität als Unterstrom von Modernismen und Postmodernismen auf. Sei das in Ed Atkins' hyperanimiertem HD-Video „Warm Warm Warm Spring Mouth“ (2013), dessen Kernmedium letztlich die Dichtung ist, deren Rhythmisierung und sprachliche Materialität hier in einem digitalen Körper lebt, Alexandra Domanovics antikisierendem Rückblick auf die Anfänge von Prothetik und digitaler Virtualität im ehemaligen Jugoslawien oder Ken Okiishis Variationen des malerisch Erhabenen im Medium LED, Chroma-Key-Farbe und HD-Video. Auf die Spitze getrieben findet sich diese Figur einer archäologischen Gegenwart bei dem auch in Kassel vortragenden iranischen Philosophen Reza Negarestani, dessen Buch „Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials“ (2008) von Pfeffer im Ausstellungstitel paraphrasiert wurde. Negarestanis Buch legt eine theoretische Struktur aus,



Even in the purportedly most classical pictorial medium, painting, the materiality of this digital rebound intervened in a fundamental way, a point in case in Kassel being the works of the New York painter Avery K. Singer, which were hung from the ceiling in an open circle. Singer produces the edgy, spatial compositions of her large-format acrylic paintings with the architecture software Sketchup, to then execute them as airbrush pictures in monochrome gray shades. Through the use of these digital and industrial means, her figurative painting reminds one of the abstractions of the modernist formal painting language that no longer remain intact as historical references, but as a very present remainder, showing itself as a bodily reflex of this past that has migrated into the figures. In Singer's pictures, modernism and postmodernism sprout in a present composed of their fragmented digitization. Painting becomes a pictorial space made of historical partial objects, of the medium's prostheses. What is at the fore is not primarily the futurity of the "breakneck and invasive technological change" (press release), but quite to the contrary the return of the former digital future as part of a fossil arrangement.⁸ Digitality as an undercurrent of modernisms and postmodernisms is omnipresent in the show. Be it in Ed Atkins's hyper-

animated HD video "Warm Warm Warm Spring Mouth" (2013), whose core medium is ultimately poetry, the rhythm and linguistic materiality of which lives in a digital body, or in Alexandra Domanovic's antique-like retrospective view of the beginnings of prosthetics and digital virtuality in former Yugoslavia, or also in Ken Okiishi's variations of the painterly sublime in the medium of LED, chroma key color and HD video. Carried to the extreme, this figure of an archaeological present can be found with the Iranian philosopher Reza Negarestani, also a speaker in Kassel, whose book "Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials" (2008) was paraphrased by Pfeffer in the title of the show. Negarestani's book elaborates a theoretical structure where archaeology and science fiction coincide in a notion of materiality in which the past perfect returns in the present as a nightmare perforating it. Time turns into a "maximally messed-up space." In the manipulations of such a fossil present, in the notion of "art as friction of material" (Negarestani at the symposium), the artistic and philosophical contributions to the show in Kassel meet for a brief moment. The present is always already material mutation, inextricably linked to instances of the past that have become inaccessible in it. Yet in the end, their scientific and



in der Archäologie und Science-Fiction in einer Vorstellung von Materialität zusammenfallen, in der die Vorvergangenheit in der Gegenwart als sie perforierender Alb wiederkehrt. Zeit wird zu einem „maximally messed-up space“. In den Manipulationen einer solchen fossilen Präsenz, der Vorstellung von „art as friction of material“ (Negarestani im Symposium), treffen sich die künstlerischen und philosophischen Beiträge zur Kasseler Ausstellung für einen kurzen Moment. Die Gegenwart ist immer bereits materiale Mutation, untrennbar mit Vergangenheiten verbunden, die in ihr unerreichbar wurden. Doch deren wissenschaftliche und künstlerische Erschließung fällt letztlich fundamental auseinander, und gerade deshalb mag Negarestanis als theoretische Fiktion verfasstes Buch den Punkt größter Nähe markieren.

In Kerstin Brätschs und Debo Eilers Installation von Elementen ihrer Ausstellungs- und Performanceserie „KAYA“ (2012/2013) hängen transparente, mit Ölfarbe ausgeführte, ornamentale Malereien an Ösen und Gurten von der Decke und werden mit Haltegriffen, Acrylstangen und Plexiglasscheiben auf Hebebühnen aus Glas und Stahl aufgebahrt. Umgeben sind sie von sechs wandfüllenden silberschwarzen Nomad Graffiti-Writings. Digitalität ist hier als die „fraktale“

Wahrnehmungsstruktur präsent, mit der Jean Baudrillard die beginnende Digitalisierung der 1980er charakterisierte.⁹ Den Moment der frühen Hochzeit des Writings, einer Codierung des Stadtraums jenseits der Computer. In Brätschs und Eilers Arbeit kehrt diese Ästhetik der 80er durch das Medium der Malerei als fossile, ornamentale Wucherung auf den Oberflächen wieder. Eine archäologische Präsenz aus den Anfängen der Digitalisierung, in der Gegenwart angeschwemmt als unheimliche, materiale Wiederkehr. Ein „maximally messed-up space“ öffnet sich inmitten des Ausstellungsraums als synthetisches Szenario einer Malerei zwischen SM-Club und Schlachterei.

Die Erfahrung der Gegenwart stellt sich in „Speculations“ im Unterschied zu „Frozen Lakes“ und „The Imaginary Museum“, in denen die referenzierten Vergangenheiten klar von der Gegenwart geschieden waren, als tendenziell uferlose Zeitspanne dar, in der Vergangenheiten herumtreiben, die nicht mehr auf eine Zukunftsperspektive ausgerichtet sind, weder utopisch noch dystopisch. Ich will diese Präsenz der Vergangenheit als Gegenwart im Folgenden anhand einer in sie hineinreichenden Vorgeschichte diskutieren. Es ist die in „Frozen Lakes“ vorgesetzte, die sich auf die Ausrufung der künstlerischen Postmoderne durch den Einfluss der Fotografie

artistic interpretations fundamentally fall apart, and precisely for this reason, Negarestani's book, written as a theoretical fiction, may mark the point of greatest proximity.

In Kerstin Brätsch's and Debo Eiler's installation of elements from their exhibition and performance series "KAYA" (2012/2013), transparent, ornamental oil paintings hang from the ceiling on eyelets and belts and are laid out with handles, acrylic bars, and Plexiglas panels on lifting platforms made of glass and steel. They are surrounded by six wall-spanning, silver-and-black, nomad graffiti writings. In this case, digitality is present as the "fractal" structure of perception which Jean Baudrillard employed to characterize the beginnings of digitization in the 1980s.⁹ The moment of the early heyday of writing, a coding of urban space beyond the computer. In Brätsch's and Eiler's piece, this 1980s aesthetics returns in the medium of painting as a fossil, ornamental proliferation of surfaces. An archaeological presence from the onset of digitization, washed ashore in the present as an eerie material recurrence. A "maximally messed-up space" opens up in the middle of the exhibition space as a synthetic scenario of a painting style between S/M club and butcher shop.

In contrast to "Frozen Lakes" and "The Imaginary Museum", where the referenced instances of the past were clearly separated from the present, the experience of the present in "Speculations" appears as a period of time tending to be boundless, with pasts roving about that are no longer oriented toward a future perspective, be it utopian or dystopian. I would like to discuss this presence of the past based on two antecedents going over into it. The first is the one proposed in "Frozen Lakes", which referred

to the proclamation of artistic postmodernism through the influence of photography, in this case by Crimp's close colleague Craig Owens. In his essay from 1983, "The Indignity of Speaking for Others",¹⁰ Owens argues that artistic productivism, which had determined modernism since the realism of the nineteenth century, came to an end with the post-studio artists of the early 1970s. In his present, in postmodernism, the paradigm of representation, once suppressed by modernist productivism, comes to the fore. Owens describes the decline of productivism as a process carried out "through photography". In that these performative, ephemeral and site-specific works mediated for the institutional context on the pictorial level, their logic of production was levered out by their own representation. For Owens, photography thus functions as a kind of meta-medium making other artistic media conveyable, exchangeable and representable. Owens welcomes the end of productivism and simultaneously calls for a shift of this new paradigm of representation with "contemporary artists [who] ... do not subscribe to the phallacy [sic] of the positive image."¹¹ In the case of Sherrie Levine, Troy Brauntuch, and others, not the photograph but the photographic is foregrounded. Representation turns from a mechanism into an object, and, with Owens, to the starting point of a political critique.

It is this figure of the meta-medium that reappears in "Speculations on Anonymous Materials". Digitality is now a link between media and times, a structural feature of a present that is composed of the digital recoding of its past – without offering a future beyond the technological updating of these drifting repetitions. And while their political urgency still resounded as a subjective

bezog, in diesem Fall durch Crimps engen Kollegen Craig Owens. In seinem 1983 erschienenen Aufsatz „The Indignity of Speaking for Others“¹⁰ argumentiert Owens, dass der künstlerische Produktivismus, der die Moderne seit dem Realismus des 19. Jahrhunderts bestimmt habe, mit der Generation der Post-Studio Künstler/innen der frühen 70er zu seinem Ende gekommen sei. In seiner Gegenwart, der Post-Moderne, schiebe sich das durch den modernistischen Produktivismus einst verdrängte Paradigma der Repräsentation in den Vordergrund. Owens beschreibt den Niedergang des Produktivismus als einen Prozess, der sich „durch die Photographie“ vollzieht. Indem diese performative, ephemerale und ortsspezifische Arbeiten für den institutionellen Zusammenhang bildlich vermittelte, sei deren Produktionslogik durch ihre eigene Repräsentation ausgehebelt worden. Die Fotografie fungiert bei Owens damit als eine Art Metamedium, das andere künstlerische Medien vermittelbar, austauschbar, repräsentierbar macht. Und Owens begrüßt ebenso das Ende des Produktivismus, wie er zur Verschiebung dieses neuen Paradigmas der Repräsentation mit den „contemporary artists [who] [...] do not subscribe to the phallacy [sic] of the positive image“¹¹ aufruft. Bei Sherrie Levine, Troy Brauntuch und anderen trete nicht die Fotografie, sondern das Fotografische in den Vordergrund. Repräsentation werde vom Mechanismus zum Gegenstand und bei Owens zum Ausgangspunkt einer politischen Kritik.

Es ist diese Figur des Metamediums, die in „Speculations on Anonymous Materials“ wieder auftaucht. Nun tritt Digitalität als Verbindungsglied zwischen den Medien und Zeiten auf. Als Strukturmerkmal einer Gegenwart, die sich aus der digitalen Recodierung ihrer Vergangenheit

zusammensetzt, ohne dabei eine Zukunft jenseits der technischen Aktualisierung dieser driftenden Wiederholungen anzubieten. Und während deren politische Dringlichkeit bei „Frozen Lakes“ noch als subjektiver Erfahrungsraum anklang, wird dieser in Kassel in den Hintergrund gedrängt. Die schwarz-weiße digitale Videoarbeit „Rosebud“ (2013) des britischen Künstlers James Richards etwa, die in beiden Ausstellungen zu sehen war, wurde in New York auf einer halb transparenten, schwarz gerahmten Leinwand auf Körperhöhe gezeigt, was die Taktilität, mit der sich unterschiedliche gefundene und selbst gedrehte Materialien zusammensetzen – etwa Aufnahmen eines durch Auskratzen zensierten Mapplethorpe-Katalogs, einer Holunderblüte, die über Männerhaut streicht, eines Kanarienvogels im Befreiungsversuch sowie blindgefilmte Umgebungsaufnahmen –, zum Besucher-/innenkörper ins direkte Verhältnis setzte. Im Fridericianum ist „Rosebud“ auf Wandgröße aufgeblasen, womit von ihr nur mehr die Digitalität, nurmehr das Vermittlungsmedium bleibt; das körperliche Verhältnis, die subjektive Vermittlung, ist verloren. Das ist deshalb schade, weil Richards eine Individuation konstruiert, die aus der dehierarchisierenden digitalen Vermittlung seiner filmischen und Soundmaterialien aufsteigt. Digitalität hat in seiner Arbeit nichts Spektakuläres, sondern wird zum Medium einer gegenwärtigen Affinität des historisch Ange schwemmten. Doch das menschliche Maß ist aus den „Speculations“ zugunsten eines spektakulären Materialverständnisses evakuiert, das vor allem denjenigen künstlerischen Arbeiten zugute kommt, die das Menschliche als Prothetisches in digital produzierten Materialitäten verorten.

Die Stärke der Ausstellung liegt in ihrer nicht ontologischen Objektorientierung, genauer in



space of experience in “Frozen Lakes”, this space is pushed to the background in Kassel. The black-and-white digital video piece “Rosebud” (2013) by the British artist James Richards, for instance, was on view in both exhibitions. In New York it was displayed on a semi-transparent canvas with a black frame hung at the height of the body. This directly related the tactility with which the found materials and those shot by the artist are composed – for example, the shots of a Mapplethorpe catalog censored with scratches, an elderflower caressing male skin, a canary trying to free itself, blindly filmed ambient shots – to the bodies of the viewers. At the Fridericianum, “Rosebud” is enlarged to the size of the wall, so that only the digitality, the conveying medium remains. The bodily scale, subjective mediation, is lost. This is a loss indeed, as Richards constructs a type of individuation arising from the de-hierarchized, digital mediation of his film and sound materials. Digitality is nothing spectacular in his work, it instead becomes the medium of the current affinity of what has been washed ashore. But the human scale has been evacuated from “Speculations” in favor of a spectacular understanding of material that predominantly benefits those artworks that localize the human as the prosthetic in digitally produced materials.

The strength of the show lies in its nonontological object orientation, to be more precise, in the presentation of present-day Brutalist positions. A material politics appears in them, whose subjective remainder localizes a prosthetics that does not start beyond the borders of the body, but mixes bodies anew: Skin tones, psychological states, genders, foodstuffs, technological media, decoration – everything appears mediated by the inextricable connection to the (re)production paradigm of digitality. In the pieces by the Berlin-based artist Timur Si-Qin, for example, work is no longer performed on the advertising displays of yoga mats or shower gel as products, but on the objects themselves. What is exhibited is the brutal attack of objects that are not exterior to our bodies, but have become part of their formation. On each of six larger-than-life, black metal tripod thrones, a samurai sword penetrates three Axe Effect shower gel bottles. Their colorful, sticky contents form stinking puddles on the floor, accompanied by life-size, framed “Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_1-4” and “Melted Yoga-Mat_ALEX_grey_1-2” (2013) on the walls. A symbolic massacre against objects that are widespread, everyday aids in conditioning the human for representation. Revenge is no longer taking place on the level of images, and therefore “post-Internet”

Timur Si-Qin, „Axe Effect“ und /
and „Melted Yoga-Mat_ALEX_
blue_1–4“, 2013



der Präsentation brutalistisch gegenwärtiger Positionen. In ihnen scheint eine Materialpolitik auf, deren subjektiver Restbestand eine Prothetik lokalisiert, die nicht jenseits der Körperfürzen ansetzt, sondern die Körper neu mischt: Hauttöne, psychische Zustände, Geschlechter, Nahrungsmittel, technische Medien, Dekoration, alles erscheint, vermittelt durch das (Re)Produktionsparadigma der Digitalität, untrennbar verbunden. In den Arbeiten des Berliner Künstlers Timur Si-Qin z. B. werden nicht mehr die Werbeoberflächen der Yogamatte oder des Produkts „Duschgel“ bearbeitet, sondern die Objekte selbst. Was ausgestellt wird, ist ein brutaler Angriff auf Objekte, die unseren Körpern nicht äußerlich sind, sondern Teil von deren Formierung geworden sind. Auf sechs überlebensgroßen schwarzen Metallstativen thront je ein Samuraischwert, das jeweils drei Duschgelflaschen „Axe Effect“ durchbohrt. Deren vielfarbig-klebrig Inneres bildet stinkende Pfützen auf dem Boden, an den Wänden gesäumt von lebensgroß gerahmten „Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_1–4“ und „Melted Yoga-Mat_ALEX_grey_1–2“ (2013). Ein symbolisches Massaker an Objekten, die weitverbreitete alltägliche Hilfsmittel zur repräsentationsgerechten Aufarbeitung des Menschen sind. Eine Rache, die eben nicht mehr auf der Bildebene stattfindet und

damit eben nicht eine „Post-Internet“-Repräsentation bearbeitet, sondern die Allgegenwärtigkeit des Digitalen in der Produktion der (nicht) menschlichen Körper. In „Speculations“ kehren solche materiellen Auswürfe der Verschmelzungen von menschlichen und industriellen Körpern als gleichermaßen digital produzierte und repräsentierte Körper in endloser Reihung wieder.¹² So gehören zu Josh Klines mehrteiliger Installation die beiden Serien „Tastemaker's Choice“ und „Creative Hands“ (2013). In ihnen hat der Künstler die Hände befreundeter Künstler/innen, Kuratoren/Kuratorinnen, Grafiker/innen und Designer/innen mit einem 3-D-Scanner aufzeichnen und reproduzieren lassen, während sie einmal das Getränk ihrer Wahl, einmal das Zubehör ihrer Wahl, u. a. Smartphones, Schmerztabletten und Desinfektionsmittel, halten. Die Ergebnisse sind Eins-zu-eins-Modelle der greifenden Hände, neonbeleuchtet in einem weißen Metallregal auf Augenhöhe ausgelegt, einmal gefüllt mit dem jeweiligen Getränk, einmal als hautfarbene Teilprothese. Formal sind Klines Arbeiten vollständig generisch, ihre Formen und Techniken sind industriell, ihr Stil Designstandards angepasst. Die Prothetik hat sich hier umgekehrt, die Hand hängt am Objekt und endet mit ihm.

Josh Kline,
„Creative Hands“, 2013



representations are no longer processed, but instead we see the omnipresence of the digital in the production of (non-)human bodies. In “Speculations”, these sorts of emissions of the merging of human and industrial as both digitally produced and represented bodies recur in an endless sequence.¹² The two series “Tastemaker’s Choice” and “Creative Hands” (2013) belong to Josh Kline’s multipart installation, in which the artist has the hands of befriended artists, curators, graphic artists, and designers recorded and reproduced with a 3D scanner, with one hand holding a drink and the other an accessory of their choice – smartphones, painkillers, disinfectants, and so forth. The results are full-size models of the grasping hands, neon-lit on white metal shelves at eye level, one filled with the respective drink, the other as a skin-colored partial prosthesis. In formal terms, Kline’s works are completely generic, their forms and techniques are industrial, their style adapted to design standards. Prosthetics have reversed here, the hand is attached to the object and ends with it.

The digital in “Speculations”, then, is neither a mere extension of the postmodern logic of representation, nor simply a new productivism. In looking back at the digitization of the world since the 1980s, a materiality emerges that is created

only through the digital mediation of all areas of production. Digitality operates as a meta-medium of a turn of eras, the end of postmodernism. It characterizes a timespan, which has materially changed through its ever more comprehensive, mediating intervention. What Jean Baudrillard and others since the 1980s have described as the dematerializing logic of coding materializes itself as a production and not a reproduction paradigm.

For in clear contrast to photography, digitality did not become a meta-medium as a result of a media transfer within art.¹³ It designates a structure of production methods, materials, body images, distribution channels, and not least crises that it shares with other branches of production. The digital order of production deeply inscribes itself into the bodies of humans, as does the attendant, current crisis. This is not least the reason for the boundless and fragmented perception of time in the show in Kassel: The artistic discourse on Post-Internet that led to Post-Digital began with the crisis in 2008 and evolved with it. As Maurizio Lazzarato and others have elaborated, this crisis knows no solutions, it is perennial, it has turned into a catastrophe, into a permanent crisis in which even the image of the future is confined.¹⁴ A crisis that failed to impress most of the five Speculative Realists invited to the symposium in



In „Speculations“ stellt sich das Digitale also weder als bloße Verlängerung der postmodernen Repräsentationslogik dar noch nur als neuer Produktivismus. Es ergibt sich im Rückblick auf die Digitalisierung der Welt seit den 1980ern eine aus der digitalen Vermittlung aller Produktionsbereiche erst entstandene Materialität. Digitalität firmiert als Metamedium einer Zeitenwende, einem Ende der Postmoderne. Sie charakterisiert eine von ihr begleitete Zeitspanne, die sich durch ihr immer umfassender vermittelndes Eingreifen materiell veränderte. Das, was Jean Baudrillard und andere seit den 1980ern als dematerialisierende Logik der Codierung beschrieben, materialisierte sich als Produktions- statt als Reproduktionsparadigma.

Denn im klaren Gegensatz zur Fotografie wurde Digitalität nicht zum Metamedium als Ergebnis eines Medientransfers innerhalb der Kunst.¹³ Sie bezeichnet eine mit anderen Produktionszweigen geteilte Struktur von Produktionswegen, Materialien, Körperbildern, Distributionswegen und nicht zuletzt Krisen. Die digitale Produktionsordnung schrieb sich tief in die Körper der Menschen ein, und mit ihr auch deren gegenwärtige Krise. Nicht zuletzt hierin liegt ein Grund für die uferlose und fragmentierte Zeitwahrnehmung in der Kasseler Ausstellung:

Der künstlerische Diskurs um „Post-Internet“, der ins „Post-Digitale“ führte, setzte mit der Krise 2008 ein und entwickelte sich mit ihr. Denn, wie es Maurizio Lazzarato und andere ausführten, diese Krise kennt keine Lösung, sie perenniert, wurde zur Katastrophe, zur Krise in Konstanz, in die noch das Bild der Zukunft eingeschlossen ist.¹⁴ Eine Krise, von der das Gros der fünf in Kassel zum Symposium geladenen Spekulativen Realisten sich geschichtsphilosophisch wie künstlerisch recht unbeeindruckt zeigte. Robin Mackay, ironischerweise Gründer des britischen Collapse-Journals, insistierte gegen die anwesenden Künstler/innen auf ein Kunstverständnis, das früher unter dem Namen Widerspiegelungstheorie bekannt war. Die Materialperspektive einzunehmen bedeutet für ihn deren uneingeschränkte wissenschaftliche Erschließbarkeit anzunehmen, der gegenüber die Kunst dann lediglich eine Repräsentationsaufgabe erfüllt. Eine vollständig intakte Fortschrittsideologie, gepaart mit einem komplett affirmativen Repräsentationsverständnis, ein objektorientierter Naturalismus eher als ein materieller Realismus. Denn wo Steven Shaviro 2003 sein Buch „Connected. Or what it means to live in the network society“¹⁵ mit der Diagnose begann, dass so wie der Realismus des 19. Jahrhunderts für den Marxismus des frühen 20. Jahr-

Kassel, both in historico-philosophical and artistic regard. As opposed to the artists present, Robin Mackay, ironically the founder of the British journal “Collapse”, insisted on an understanding of art that used to be familiar under the name of theory of reflection. For him, taking on the material perspective means accepting its unrestricted, scientific interpretability in face of which art only fulfills a representational task. A completely intact ideology of progress coupled with an entirely affirmative understanding of representation, an object-oriented naturalism more than a material realism. For where Steven Shaviro in 2003 began his book “Connected. Or what it means to live in the network society”¹⁵ with the diagnosis that like the realism of the nineteenth century was the privileged genre of early twentieth-century Marxism, science fiction, thinking in the future tense, now gets to the core of the present, one can today formulate precisely this future tense as future perfect in the midst of the present. The enthusiasm of digital futurology has turned into the catastrophic. If we follow the artists of the show in Kassel (and Negarestani’s fiction), archaeology seems to be the medium of the present. The digital promise of being connected, which Baudrillard also mentioned as a central feature of looming digitization, it being “integrated in the body”,¹⁶ takes on directly threatening traits, like the cyberculture described by Shaviro. Through its economic realization as financialization of capitalism, this digital connection became a global value/valuation structure whose collapse in 2008 turned “connected” into “disconnected”.

Yet where in the current politicized branch of Speculative Realism, in Accelerationism,¹⁷ the crisis is registered beyond Harman’s interest in ecologization, its analysis becomes a conserva-

tive crisis theory, a kind of “Stockholm syndrome with capitalism” (Marina Vishmidt), based on the assumption that the crisis is a sort of apocalyptic messenger and one’s own political task is to accelerate this collapse. The belief in linear progress remains intact, only that it takes a negative turn, and Karl Marx’s “tendency of the rate of profit to fall”¹⁸ becomes the “necessary fall of the profit rate” (Avanessian). But while at the end of the 1990s, the much-cited Nick Land¹⁹ as well as the Krisis split-off Karoshi²⁰ had already proposed such a logic of acceleration and the capitalist expansion curve still went upward – with the issue being the radical clarification and bringing about of a crisis – there is no lack of crisis in the present. On the one hand, the capitalist crisis, as Benjamin Noys and Franco Berardi showed in their contributions, is less the problem of capital than of those people subsisting in it.²¹ On the other hand, the proposal is ultimately the acceleration of a veritable economic store of remainders, a glorified ontologization of decline. In this context, the proposal to make “modernization a synonym of leftist politics again”²² appears as the mere search for a “better” belief in progress. In “Post Cinematic Effect” (2010), Shaviro also criticized the “complacent evolutionist belief”²³ of Accelerationism and instead suggested – something that “Speculations” delivers in its best moments – an explicitly “aesthetic” political understanding of capitalist acceleration, the central means of which had been the digitization of production from the 1980s up to the crisis in 2008.

Whether these materials are “more anonymous” than the industrial ones of Fordist and post-Fordist times is anyone’s guess. They are so for Negarestani, because they derive from an inhuman, archaeological prehistory.²⁴ And

hunderts das privilegierte Genre gewesen sei, nun Science-Fiction, das Denken im Futur, den Kern der Gegenwart treffe, lässt sich heute genau dieses Futur als vollendete Zukunft inmitten der Gegenwart formulieren. Der Enthusiasmus digitaler Futurologie ging ins Katastrophische über. Orientieren wir uns an den Künstlern/Künstlerinnen der Kasseler Ausstellung (und an Negarestanis Fiktion), scheint heute eher die Archäologie des Medium der Gegenwart zu sein. Das digitale Versprechen des Verbunden-Seins, das auch Baudrillard als zentrales Charakteristikum der heraufziehenden Digitalisierung nannte, das An-seinen-Körper-angeschlossen-Sein¹⁶, nimmt bei ihm, wie in der von Shaviro charakterisierten Cyberkultur, unmittelbar bedrohliche Züge an. Durch seine ökonomische Realisierung als Finanzialisierung des Kapitalismus wurde diese digitale Verbindung zu einer globalen (Be)Wert(ungs)-struktur, deren Zusammenbruch 2008 aus „connected“ „disconnected“ machte.

Doch dort wo im aktuellen politisierten Seitenarm des Spekulativen Realismus, dem Akzelerationismus¹⁷, die Krise jenseits von Harmans Ökologisierungsinteresse registriert wird, gerät deren Analyse zu einer konservativen Krisentheorie, einer Art „Stockholm-Syndrom mit dem Kapitalismus“ (Marina Vishmidt), das auf der Annahme basiert, dass die Krise eine Art apokalyptischer Bote sei und die eigene politische Aufgabe in der Beschleunigung dieses Zusammenbruchs bestände. Der lineare Fortschrittsglaube bleibt intakt, er wird nur negativ, und aus Karl Marx’ „tendenziellem Fall der Profitrate“¹⁸ wird die „notwendiger Weise fallende Profitrate“ (Avanessian). Aber während Ende der 1990er, als der in diesem Zusammenhang viel zitierte Nick Land¹⁹ ebenso wie die Krisis-Abspaltung Karoshi²⁰

schon einmal eine solche Beschleunigungspolitik vorschlugen, die kapitalistische Expansionskurve noch nach oben zeigte, es also um die radikale Verdeutlichung und Herbeiführung einer Krise ging, mangelt es an der in der Gegenwart nicht. Und zum einen ist die kapitalistische Krise, wie auch Benjamin Noys und Franco Berardi es in ihren Beiträgen nachzeichnen, weniger das Problem des Kapitals als eher dasjenige der in ihm subsistierenden Menschen²¹; zum anderen ist, was vorgeschlagen wird, letztendlich die Beschleunigung einer veritablen ökonomischen Resterampe, eine glorifizierte Ontologisierung des Verfalls. Der Vorschlag, „Modernisierung wieder synonym mit linker Politik“²² zu machen, erscheint in diesem Zusammenhang als schlichte Suche nach einem „besseren“ Fortschrittsglauben. Auch Shaviro kritisierte in „Post Cinematic Effect“ (2010) den „complacent evolutionist belief“²³ des Akzelerationismus und schlug stattdessen, und dies löst „Speculations“ in ihren besten Momenten ein, ein explizit „ästhetisches“ politisches Verständnis derjenigen kapitalistischen Beschleunigung vor, deren zentrales Mittel bis zur Krise 2008 die Digitalisierung der Produktion seit den 1980ern war.

Ob diese Materialien „anonymer“ sind als es die industriellen der fordristischen und postfordristischen Zeiten waren, sei dahingestellt, bei Negarestani sind sie es, weil sie einer inhumanen, archäologischen Vorgeschichte entstammen.²⁴ Und während der Akzelerationismus geneigt scheint, die Taktung dieses Inhumanen in die Hände eines weiteren Modernismus zu legen, demonstriert das Gros der in „Speculations on Anonymous Materials“ gezeigten Arbeiten materielle Fiktionen solcher Fortschrittsfantasien. Das Verdienst der Ausstellung ist es, Produktionen

while Accelerationism seems inclined to lay the clocking of this inhuman in the hands of a further modernism, most of the works displayed in “Speculations on Anonymous Materials” show material frictions inherent to such fantasies of progress. The show can be credited with bringing together productions prompting a crisis-based and thus post-digital understanding of bodies and media, in which the digital as a meta-medium gains significance foremost in its rebounds into material life.

Translation: Karl Hoffmann

Notes:

- 1 The term was coined in 2008 by the New York artist Marisa Olsen. See also Artie Vierkant’s “The Image Object’s Post Internet” (2010) and Katja Novitskova’s “Post Internet Survival Guide” (2010)
- 2 Cf. Graham Harman, *The Third Table = Der dritte Tisch, 100 Notes - 100 Thoughts*, vol. 85, Hatje Cantz, 2012, or Carolyn Christov-Bakargiev’s numerous interviews and lectures on the topic, e.g., “Where are we Going Walt Whitman? An ecosophical roadmap for artists and other futurists”. Online at: www.youtube.com/watch?v=TFEl7CXGTEI.
- 3 For an overview, see Michael Connor’s “What’s Postinternet Got to Do with Net Art?” Online at: rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/
- 4 Cf. Douglas Crimp’s eponymous essay on the exhibition online at: <http://www.clubblumen.at/media/crimp.pdf>.
- 5 Cf. Florian Cramer’s critical discussion of the term in “Post Digital Aesthetics” online at: <http://vimeo.com/70671318>.
- 6 On the critique of this alliance, see Svenja Bromberg, “The Anti-Political Aesthetics of Objects and Worlds Beyond”, online at: www.metamute.org/editorial/articles/anti-political-aesthetics-objects-and-worlds-beyond.
- 7 Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Prahran 2008.
- 8 On the relationship between prosthetics and the post-digital see Giorgio Agamben’s lecture “What is a Paradigm?”, online at: www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/what-is-a-paradigm.
- 9 Cf. Jean Baudrillard, “Video World and Fractal Subject”, in: ARS ELECTRONICA (ed.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin, 1989, online at: http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9073.
- 10 Cf. Craig Owens, “‘The Indignity of Speaking for Others’: An Imaginary Interview”, in: same, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1992, pp. 259–262.
- 11 Ibid. p. 262.
- 12 Cf. for example, Beatriz Preciado’s analysis of the pharmaceutical gender in the present in: same, *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York 2013.
- 13 Cf. Cadence Kinsey’s “From Post-Media to Post-Medium”, an outline of a digital history of media in art since the 1960s. In: Anthony Iles, Josephine Berry Slater et al. (eds.), *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Lüneburg 2014.
- 14 Cf. Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, Cambridge 2011, p.124.
- 15 Cf. Steven Shaviro, *Connected. Or what it means to live in the network society*, Minneapolis 2003, p. 3ff.
- 16 Jean Baudrillard, op.cit.
- 17 Cf. Armen Avanessian (ed.), *Akzeleration*, Berlin, 2013.
- 18 Karl Marx, Friedrich Engels, *Capital*, Vol. III, Chapter 3, http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_Capital_Vol_3.pdf.
- 19 Cf. Robin Mackay, Ray Brassier (eds.), *Nick Land, Fanged Noumena*, Falmouth 2013.
- 20 Karoshi magazine archive online at: http://www.studienbibliothek.org/webarchiv/karoshi/fs_all.html.
- 21 Cf. Benjamin Noys, “Days of Phuture Past”, pp. 40–49, Franco Bifo Berardi, “Befragung des Akzelerationismus aus der Sicht des Körpers”, pp. 50–60 in Avanessian, op. cit.
- 22 Nick Srnicek, Alex Willians, Armen Avanessian, *Zukunft – Was war das noch?*, in *taz*, Feb. 4, 2014, online at: <http://syntheticedifice.wordpress.com/2014/02/04/remembering-the-future/>.
- 23 Steven Shaviro, *Post Cinematic Effect*, Washington 2009, pp.136f.
- 24 In his recent contribution to e-flux journal, “The Labour of the Inhuman, Part I: Human”, Negarestani considers the Inhuman the basis of a radically materialistic politics (online at: http://www.e-flux.com/journal/the-labor-of-the-inhuman-part-i-human/#_ftn1); in “Cyclonopedia” it is rather the non-human driving force of the “maximally messed up space”.

zusammenzubringen, die ein krisenhaftes und damit postdigitales Verständnis der Körper und Medien einleiten, in dem das Digitale als Medium vor allem in seinen Rückschlägen ins materielle Leben signifikant wird.

Anmerkungen

- 1 Der Begriff wurde 2008 von der New Yorker Künstlerin Marisa Olsen geprägt. Siehe hierzu auch Artie Vierkants „The Image Object's Post Internet“ (2010) und Katja Novitskovas „Post Internet Survival Guide“ (2010).
- 2 Vgl. Graham Harman, *The Third Table = Der dritte Tisch*, vol. 85, 100 Notizen – 100 Gedanken, Ostfildern 2012, oder Carolyn Christov-Bakargievs unzählige Interviews und Vorträge zum Thema, z. B. „Where are we Going Walt Whitman? An ecosophical roadmap for artists and other futurists“ (<http://www.youtube.com/watch?v=TFEI7CXGTEI>).
- 3 Vgl. für einen Überblick: Michael Connors, „What's Postinternet Got to Do with Net Art?“ (<http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/>).
- 4 Vgl. Douglas Crimps gleichnamigen Aufsatz zur Ausstellung (<http://www.clubblumen.at/media/crimp.pdf>).
- 5 Vgl. Florian Cramers kritische Diskussion des Begriffs in „Post Digital Aesthetics“ (<http://vimeo.com/70671318>).
- 6 Vgl. zur Kritik dieser Allianz: Svenja Bromberg, „The Anti-Political Aesthetics of Objects and Worlds Beyond“ (<http://www.metamute.org/editorial/articles/anti-political-aesthetics-objects-and-worlds-beyond>).
- 7 Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Prahram 2008.
- 8 Zum Verhältnis von Prohetik und Postdigitalem vgl. Giorgio Agambens Vorlesung „What is a Paradigm?“ (<http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/what-is-a-paradigm/>).
- 9 Vgl. Jean Baudrillard, „Videowelt und fraktale Subjekt“, in: ARS ELECTRONICA (Hg.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, S. 113ff.
- 10 Vgl. Craig Owens, „The Indignity of Speaking for Others‘ An Imaginary Interview“, in: ders., *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1992, S. 259–262.
- 11 Ebd., S. 262.
- 12 Vgl. etwa Beatriz Preciados Analyse des in der Gegenwart pharmalogischen Geschlechts in: dies., *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York 2013.
- 13 Vgl. Cadence Kinseys „From Post-Media zu Post-Medium“, ein Entwurf einer digitalen Mediengeschichte der Kunst seit den 1960ern, in: Anthony Iles/Josephine Berry Slater u. a. (Hg.), *Provocative Alloys. A Post-Media Anthology*, Lüneburg 2014.
- 14 Vgl. Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, Cambridge, Mass. 2011, S. 124.
- 15 Vgl. Steven Shaviro, *Connected. Or what it means to live in the network society*, Minneapolis 2003, S. 3ff.
- 16 Baudrillard, a. a. O., S. 117.
- 17 Vgl. Armen Avanessian (Hg.), *Akzeleration*, Berlin 2013.
- 18 Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 25, „Das Kapital“, Bd. III, Dritter Abschnitt, Berlin 1983, S. 221–241.
- 19 Vgl. Robin Mackay/Ray Brassier (Hg.), *Nick Land. Fanged Noumena*, Falmouth 2013.
- 20 Karoshi-Zeitschrift, Online-Archiv: http://www.studienbibliothek.org/webarchiv/karoshi/fs_all.html.
- 21 Vgl. Benjamin Noys, „Days of Phuture Past“, in: Avanessian, a. a. O., S. 40–49; Franco Bifo Berardi, „Befragung des Akzelerationismus aus der Sicht des Körpers“, ebd., S. 50–60.
- 22 Nick Srnicek/Alex Williams/Armen Avanessian, „Zukunft – Was war das noch?“, in: *taz*, 4.2.2014 (<http://syntheticedifice.wordpress.com/2014/02/04/remembering-the-future/>).
- 23 Steven Shaviro, *Post Cinematic Effect*, Washington 2009, S. 136f.
- 24 In Negarestanis aktuellem Beitrag zum e-flux Journal „The Labour of the Inhuman, Part I: Human“ erscheint das Inhumane als Basis einer radikal materialistischen Politik (http://www.e-flux.com/journal/the-labor-of-the-inhuman-part-i-human/#_ftn1), in „Cyclonopedia“ eher als nicht menschliche Antriebskraft des „maximally messed-up space“.

DIS

In 2012 curator Agatha Wara invited DIS to shoot Katja Novitskova and Timur Si-Qin's exhibition at the Center for Curatorial Studies at Bard College. Continuing DIS's exploration into new ways of documenting art, these images use the exhibition as both backdrop and subject while considering the role that documentation images play as objects of currency in contemporary art.













CREDITS

transobjeto.wordpress.com (40); Immanuel-Kant-Museum, Königsberg (44); Camilla Geier (45); Wikimedia Commons, Foto: Doctor Wolffel (48); texture.tumblr.com (50); The Atlas Group, Walid Raad, Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Hamburg (52); Cord Riechelmann (55); catharsistudio (58); Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, 1927 (60); Akademie der Künste, Berlin, Walter Benjamin Archiv, Signatur 237 (61); Artangel (66); Ethan Wagner, Thea Westreich Wagner, Collecting Art for Love, Money and More, London 2013 (69); Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Köln (72, 73); Artangel (76, 77); Sotheby's (80); Parallax (85); artasanasset.com (86); Geneva Free Ports, Foto: Olivier Koeb (88); Bureau d'architecture zBM3 (88); Louise Lawler, Metro Pictures, New York, Sprüth Magers, Berlin (91, 92); National Gallery of Art, Washington (96); Gil Blas (99); Succession Picasso (101); Gabriele Mandel Sugana, L'opera completa di Gauguin, Mailand 1972 (102); Claire Fontaine, Galerie Neu, Berlin, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, Foto: Hannes Woidich (108); I. H. van Eeghen, De familie Vinckboons-Vingboons, 1952 (111); Falcon Media (112, 113); STUDIOCANAL (115); Carlotta Films, Allerton Films (116, 117); Koch Media (119), Börres Weiffenbach/bauderfilm (120); Lions Gate, Concorde Video (122); Universal Pictures, Foto: Mary Cybulski (124); dctp / Kairos Film (126, 128); Universum Film (UFA) (129); dctp / Kairos Film (131); Niels Leiser (134, 137, 138, 143); Cheyney Thompson, Galerie Buchholz, Berlin, Köln, Andrew Kreps Gallery, New York, Foto: Gregor Titze (144); Parallax (147); Dandy Dust Productions 1998 (150); Robert Hobbs, Robert Smithson. A Retrospective View, Ausst.-Kat., Wilhelm Lehmbrock Museum Duisburg, New York, 1970 (153); Sam Lewitt (156); Sam Lewitt, Galerie Buchholz, Berlin, Köln, Foto: Gregor Titze (160); Jutta Koether (162–165); GCC und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin, Fridericianum, Kassel, Foto: Achim Hatzius (166); Artists Space, New York (168); Artists Space, New York, Foto: D. James Dee (170); Artists Space, New York, Foto: Daniel Pérez (171); Timur Si-Quin, Société, Berlin, Fridericianum, Kassel, Foto: Achim Hatzius (174, 175); Fridericianum, Kassel, Foto: Achim Hatzius (176, 177); DIS (183–188); Ethan Wagner, Thea Westreich Wagner, Collecting Art for Love, Money and More, London 2013 (190); Hito Steyerl (193); Vimeo.com, Jenk K (194); Trevor Paglen, Galerie Thomas Zander, Köln, Altman Siegel Gallery, San Francisco, Metro Pictures, New York (196); Alinari-Giraudon (199); Edgar Peters Bowron (Hg.), Romantiker, Realisten, Revolutionäre: Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Museum der Bildenden Künste Leipzig, München 2000 (200); Ian Fleming-Williams, Constable and his Drawings, London 1990 (202); Foto: Jan Lietaert (205);

Julie Martin, Daniel Langlois Foundation (206, 207); Kerstin Schroedinger, Mareike Bernien (208, 210, 211); Florian Hecker, Sadie Coles HQ, London, Galerie Neu, Berlin, Foto: Paula Court (212); Florian Hecker, Sadie Coles HQ, London, Galerie Neu, Berlin, basierend auf Fotografien von Lena Deinhardstein (215); Gillmeier Rech, Berlin (216, 218); The Renaissance Society at The University of Chicago (220); Karl Holmqvist, Freedman Fitzpatrick, Los Angeles (223); Amelie von Wulffen, Freedman Fitzpatrick, Los Angeles (224); Mary Bauermeister, 401contemporary, Berlin, Foto: Soeren Jonssen (225, 226); Kaye Donachie, Maureen Paley, London (228, 229); Estate of Ilse D'Hollander, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf (231, 233); Petzel Gallery, New York (234, 236, 237); The Museum of Modern Art, New York, Foto: Jonathan Muzikar (241, 244); Isa Genzken (242); Mira Schendel (245, 246, 248); Pierre Huyghe, Esther Schipper, Berlin, Foto: Andrea Rossetti (250–253); UC Irvine University Art Galleries, Foto: Robert Plogman (255); Monica Majoli, Foto: Douglas M. Parker Studio (256); UC Irvine University Art Galleries (258); Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Foto: Stephan Baumann, bild_raum (261); Pauline Boudry, Renate Lorenz, Badischer Kunstverein, Karlsruhe (262); Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Foto: Stephan Baumann, bild_raum (263); neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin (265, 267, 268); KW Institute for Contemporary Art, Foto: Uwe Walter (270); Deichtorhallen Hamburg, Sammlung Falckenberg, KW Institute for Contemporary Art, Foto: Uwe Walter (271); KW Institute for Contemporary Art, Foto: Uwe Walter (273); Bethan Ryder (276); Foto: Nina Hoffmann (278); Fritz Westman (280); Richard Phillips, Foto: Courtesy Gagosian Gallery (283); Albert Oehlen (285); Texte zur Kunst (287).