

How Does Art Act in Crisis?

Togetherness and Friendship as Artistic Concept

by Maren Lübbke-Tidow

"Der Gebrauch der Freiheit ist nicht etwas, was aus mir oder aus Dir kommt, sondern aus dem, was zwischen uns ist, aus dem Bund, den wir in dem Moment schließen, in dem wir gemeinsam Freiheit ausüben, einen Bund, ohne den es überhaupt keine Freiheit gibt." (aus: Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2016, hier: S. 88).

Abb. Prinz Gholam, Die zwei Freunde, 2002. C-print, 60 x 37 cm.

Das vorangestellte Zitat stammt aus dem aktuellen Buch von Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Butlers Buch lehnt sich hier unter anderem an Hannah Ahrents demokratiethoretische Überlegungen an. Ahrent betonte in ihren Schriften, dass die Grundlage für politisches Handeln die Verbundenheit im Denken mit anderen ist. Erst eine Verbundenheit zwischen Menschen (Freunden) erlaube es, sich überhaupt als politischer Akteur zu begreifen und mache Formen politischen Handelns möglich. (1) Butler geht hier weiter, und fragt sich, ob nicht bereits ein (auch stilles) Zusammenkommen von *Körpern* im Raum Ausdruck politischer Positionierung sein kann – noch bevor sich überhaupt gemeinsame politische Haltungen ausformulieren und konkrete politische Agenden ausbilden. Ahrents bzw. speziell Butlers Thesen regten mich dazu an – auch wenn dies möglicherweise spekulativ erscheint – auf der Folie ihrer Überlegungen der vielerorts beschworenen "Krise" in der gegenwärtigen Kunst zu begegnen und mit ihnen einen Ausgangspunkt für eine Annäherung an die Frage zu suchen: Welche künstlerischen Konzeptionen können aktuell greifen, um in einer Zeit der zunehmenden ökonomisch begründeten, aber auch ideologischen Prekarisierung der Kunst, wieder zu einer Verbundenheit im Denken und Handeln zu finden und diese zu betonen – eine Verbundenheit, die auch politisch verstanden werden kann? Dieser Essay ist einem freien Navigieren im Raum der zeitgenössischen Kunst geschuldet. In ihm sind ein paar Stimmen und Körper aufzufinden, die sich in künstlerischen Arbeiten manifestieren und die – wie ich meine – auf subtile Weise Gesten setzen, die man mit Formen der Verbundenheit, dem Zusammensein oder mit Freundschaft in Verbindung bringen kann. Sie zeigen exemplarisch, dass innerhalb einer Art der aufgezwungenen Selbstdistanzierung zu den Exzessen der Gegenwart und ihrer Kunst (wieder) künstlerische Praktiken kursieren, die offensiv nach Anschlüssen, nach Bündnissen, nach Formen des freundschaftlich Verbundenseins suchen. Die Fotografie "Die zwei Freunde" aus dem Jahr 2002 des Künstlerpaars Prinz Gholam, die ein (für die Kamera inszeniertes) Re-enactment des gleichnamigen Gemälde Gemäldes Ernst Ludwig Kirchners

zeigt, mag bereits einen Hinweis darauf geben, wohin wir unsere Blicke wenden müssen, um wieder mehr zusammenzukommen, und gemeinsam frei und politisch motiviert zu agieren.

In den folgenden fünf Anmerkungen werde ich die Kreise immer kleiner ziehen, und ausgehend von einer generellen Beobachtung der aktuellen Situation (in der Kunst) mich hin zu sehr spezifischen künstlerischen Werken durcharbeiten, Werken, die vielleicht nicht eine bewusst-kalkulierte Reaktion auf den krisenhaften Moment in der Kunst darstellen, Werke aber, die man aber wie ich meine in diesem Zusammenhang *auch* lesen und deuten kann.

Anmerkung 1: KRISE

Abb. Mladen Stilinovic, Noch drei Tage bis zum Ende der Kunst, 2002.

In einem Artikel in der deutschen Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 8. Januar diesen Jahres, betitelt mit "Was wollt Ihr denn noch von der Kunst?" schreibt Niklas Maak mit Blick auf das aktuelle "Superkunstjahr" 2017 und seine Großausstellungen documenta 14, Venedig Biennale, Skulptur Projekte Münster und angesichts der vielen Messen: "Mittlerweile gibt es Anzeichen einer größeren Krise: Es scheint zum ersten Mal vorstellbar, dass 'Gegenwartskunst' ihren für gegeben angenommenen positiven Status als Gegengewicht und Infragestellung einbüßen könnte, und am Ende als etwas zumeist Machtaffines, Ästhetisierendes, Irrelevantes, Ornamentales und Korruptes dasteht – als etwas, was sie vor ihrer modernen Selbstmythifizierung als randständig, kritisch, existenziell, frivol und unbequem schon einmal war, nämlich ein systemkonformes Selbstdarstellungswerkzeug der Macht: Hofkunst." (2)

Die Gründe für eine Zuschreibung der Gegenwartskunst als "Hofkunst" sieht Maak zum einen in den Logiken der Verwertung, die spätestens seit der Finanzkrise 2008 zu greifen begannen und mit der Kunst als Vermögenswert und Spekulationsobjekt für Anleger attraktiv wurde. Die in der Folge explodierenden Preise am Markt gingen zugleich einher mit den weitergehenden Kürzungen der öffentlichen Mittel, angesichts derer Museen ihren Aufgaben als Bildungs- und Forschungseinrichtungen nicht mehr vollumfänglich nachkommen können. Im Gegenteil: Zunehmend befinden sich (nun auch die europäischen) Museen in Abhängigkeit von Sponsoring und sehen sich gezwungen Allianzen mit privaten Fördergebern und deren Politiken des Sammelns (großer Auftragswerke) einzugehen. Zum anderen führt Maak die Krise in der Gegenwartskunst aber auch darauf zurück, dass sich "Positionen" mehr und mehr auflösten in den "Fetischen des Interdisziplinären, Konsensuellen, Pragmatisch-Synergetischen." (3) Die Kunst sei nicht mehr als eine Art Gegengewicht erkennbar, sondern werde zunehmend genötigt, "vollkommen identisch zu

sein mit der Welt" – zu der sie (aber) eigentlich utopische Alternativen liefern sollte.

Abb. Sven Johne, aus: Anomalien des frühen 21. Jahrhunderts. Einige Fallbeispiele, 2015.

Vieles von dem, was Maak in seinem Text als Krise anspricht, ist sicher richtig. Warum sollte sich im Feld der Kunst, vor allem aber in ihrem Markt und dessen Verwobenheit mit den öffentlichen Institutionen auch etwas anderes abbilden, als das, was gesamtgesellschaftlich zu beobachten ist? Auch hier halten – um es einmal so prosaisch auszudrücken – die 1% das Vermögen in den Händen und haben die Mittel zu gestalten, während die übrigen 99% ihrer fortschreitenden Prekarisierung entgegensehen und kaum mehr Sichtbarkeit mehr für sich und ihre Arbeit erzeugen können. Sicher ist: Sowohl am einen wie auch am anderen Ende ist die zeitgenössische Kunst unter Druck. Deshalb liegt eine Reflexion darüber nahe, was wir dieser von Maak beschworenen "Krise" eigentlich entgegenhalten können. Welche Gesten greifen, um der "Krise", die eben nicht nur eine Krise der Kunst ist, konzeptionell zu begegnen? Ist es nicht so, dass es in diesem krisenhaften Moment vor allem darum gehen muss, einen spezifischen Habitus auch der (politischen) Künstler*innen zu re-aktualisieren, ihr Denken, ihre Sprache, auch ihr "Mit Bildern-Sein" und ihr Handeln als künstlerische Subjekte nicht nur zu hinterfragen, sondern vor allem ihr existentes Potenzial der Einmischung in die gesellschaftliche Realität wieder neu zu sondieren, und ihm eine Bühne zu geben?

Anmerkung 2: VERWEIGERUNG

Abb. Plakat: J20 Art Strike

Wie kann eine solche Bühne aussehen, welche Gesten braucht es hier, welche Konzeptionen können greifen, um diesem Potenzial zu wieder mehr Sichtbarkeit zu verhelfen? Ein Impuls ist sicher: Verweigerung. Als Modell. Denn: "In einem bestimmten Moment wissen wir, dass wir uns angesichts der öffentlichen Ereignisse verweigern müssen. Diese Weigerung ist absolut, kategorisch. Sie diskutiert nicht und auch ihre Gründe legt sie nicht dar. Sie ist schweigsam und einsam und bleibt es selbst dann, wenn sie sich, wie sie es muss, vor aller Augen behauptet [...]" Was bleibt, ist die unbeugsame Weigerung, die Freundschaft dieses sicheren, unerschütterlichen und strengen Neins, das miteinander vereint und miteinander verbindet." (4) Blanchot spricht hier jene (historisch-krisenhaften) Momente an, in denen sich jenseits einer möglicherweise schwachen oder gar nicht gegebenen kollektiven Identität und aller Heterogenität unterschiedlicher Stimmen und Gruppierungen zum Trotz Gemeinschaften zu formieren beginnen. Hier soll es nicht weiter um den schwierigen Begriff der "Gemeinschaft" gehen. (5) Vielmehr geht es darum diese Geste der Verweigerung, das "Nein!", das mit dem Zitat angesprochen ist, produktiv zu machen und zu

überlegen, wie dieses "unerschütterliche Nein!" aussieht, dann, wenn es sich – wie Blanchot schreibt – "vor aller Augen behauptet".

Anmerkung 3: VERSAMMLUNG

Abb. Noah Fisher, Occupy Museums, 2011/2012

Zwei Bücher sind zum Ende des vergangenen Jahres erschienen. Judith Butlers schon erwähnte *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, und die von Mike Sperlinger editierten Schriften Ian White's, *Here is information. Mobilise!*⁽⁶⁾ Aus unterschiedlichen Richtungen kommend – Butler als Philosophin, White als Künstler, Autor und Kurator –, stellen sie den *Körper in seiner leiblichen Erscheinung* ins Zentrum ihrer Überlegungen und reflektieren seine Potenziale zur Veränderung, wenn er mit anderen Körpern in einem Raum zusammenkommt – auch bzw. gerade dann, wenn noch gar keine gemeinsamen Agenden ausformuliert sind. Butler weist sehr einfach und grundlegend darauf hin, dass "Körper, wenn sie sich auf Plätzen, Straßen oder in anderen öffentlichen Räumen (einschließlich virtuellen) versammeln, ein plurales und performatives Recht zu *erscheinen* geltend machen, eines, das den Körper in die Mitte des politischen Feldes rückt."⁽⁷⁾ Einer solcherart "verkörperten Handlung" schreibt sie eine "expressive Funktion" zu, die das Potenzial hat, in die Produktion von Politik zu involvieren, sie zu berühren, auch Teil von ihr zu werden – und sie zu verändern.

Abb. Performance Ian White

Alles das, was Ian White als (performender) Künstler, Kurator und Autor in der Zeit seines viel zu kurzen Wirkens getan hat, war explizit einer Tendenz zu mehr Unmittelbarkeit geschuldet – Unmittelbarkeit weder im Sinne von Flüchtigkeit noch von Authentizität. Seine Vorstellung vom "Live-Moment" einer seiner (oder anderer) Performances war von der Idee geleitet, dass dieser Moment eben nicht allein die Veröffentlichung oder Präsentation von etwas bereits Gedachtem oder Gemachten ist, das zur Anschauung gebracht wird, sondern dass sich im Prozess des öffentlichen Tuns von ihm so bezeichnete "provisorische Gemeinschaften" bilden, die ihr Fundament für Handlungen in ihrer (gemeinsamen) puren leiblichen Existenz finden. Anstelle von "provisorischen Gemeinschaften" spricht Judith Butler womöglich genauer von "improvisatorischen Versammlungen" – beide aber betonen die Bedeutsamkeit des anwesenden Körpers und seine "politische Performativität" in diesem Zusammenhang, eines Körpers, der *mit diesem selbst* seinen Wert und seine Freiheit aufs Spiel setzt und zur Schau stellt. Mit Blick auf Occupy Wall Street, Gezi-Park, Tharir, Majdan, Tea Party und Pegida stellt Butler beobachtend fest, dass "gemeinsames

Handeln eine verkörperte Form der Infragestellung der (...) mächtigen Dimensionen herrschender Vorstellungen des Politischen sein kann." (8), während Ian White als Künstler *in seinem Feld* weiter geht und in Bezug auf Douglas Crimp (9) explizit dazu auffordert, die "Ruinen der Institutionen" (auch leiblich) zu bewohnen, und sei es nur als "bröckelnder (zerfallender) Haufen" (10). Nur durch Störung, durch Verweigerung, könnten festgezurrte Hierarchien und Geschichte in Wanken gebracht, oder mehr noch: zum Kollabieren gebracht werden: "The collapse of: political regimes, private ownership, 'passive' reception (being told), narrative, hierarchical order, the Institution, exclusion, lies." (11)

Butlers und Whites Denken treffen sich möglicherweise in Aktionen, wie sie mancherorts gegenwärtig zu beobachten sind, zum Beispiel im Women's March oder im J20 Art Strike, zu dem anlässlich der Inauguration Donald Trumps eine große Gruppe von Künstler*innen sowie Kritiker*innen in den USA aufgerufen hatten, "to combat the normalization of Trumpism—a toxic mix of white supremacy, misogyny, xenophobia, militarism, and oligarchic rule." (12) Dieserart Zäsur sollte einen ersten sichtbaren Schritt auch nach außen darstellen "to motivate these (art) activities anew, to reimagine these spaces as places where resistant forms of thinking, seeing, feeling, and acting can be produced." (13)

Anmerkung 4: KÖRPER

Wenn Judith Butler und Ian White den Körper und seine mit ihm in "improvisatorischen Versammlungen" wirksam werdende Performativität ins Zentrum ihrer Überlegungen stellen, um mit ihm die Potenziale zur Veränderung auszuloten, dann ist es vielversprechend auf dieser Folie einen retrospektiven Blick zum Beispiel auf die Konzeption der 9. Berlin Biennale (2016) zu werfen und diese zu vergleichen mit der Konzeption der aktuellen documenta 14 (2017), soweit bisher ablesbar. Wo auf der einen Seite (auf der Biennale in Berlin) der Körper – auch unser Körper! – zumeist nur noch als leere Wesenshülle (unter dem Diktat des schon von Foucault beschworenen "Imperativs der Lebensoptimierung" aufschien), stellt auf der anderen Seite die documenta 14 mit ihren Vorstellungen von Zusammenkünften den Körper und seine Sprache heraus und macht sein Recht zu erscheinen und sich zu involvieren (wieder) geltend. Ähnlich wie die Biennale verabschiedet sie sich dabei von Fragen der Identitätspolitik oder von der Vorstellung einer kollektiv gegebenen Identität. Anders als die Biennale aber gibt sie Momenten dynamischer Beziehungen Raum. Denn sie fragt: "Wie können wir zueinander finden? Und was können wir bewegen, wenn wir zueinander finden? Wie können wir Öffentlichkeit *anders* gestalten?" (14) Die Performances der Eröffnungswoche der documenta 14 in Athen waren und sind sichtbarer Ausdruck des Versuchs eines veränderten Selbstverständnisses – sowohl vom Format der

Großausstellung und seinen konventionellen Formen der Vermittlung wie auch in ihrem Zugang zur Kunst selbst, der stärker als noch in den letzten Jahren wieder von einer Idee der Bildung von Bündnissen getragen ist. Es ist ein Selbstverständnis, dass wieder anknüpft an die Pionierleistungen speziell von Künstlerinnen der 1960er und 1970er Jahre, die mit ihren Strategien einer an den Körper gebundenen Selbstermächtigung einen wesentlichen Impuls lieferten, Performance als neue Kunstform zu etablieren. Eine Kunstform, die sich immer auch kritisch gegenüber festgefahrenen Rezeptionsweisen einer sich zunehmend elitär generierenden Kunstszene und ihren ökonomisch begründeten Verwertungskreisläufen positionierte, und im Gegenteil an politischer Einmischung und an der klaren Durchbrechung dieser Kreisläufe interessiert war. Mit ihren Performances – aber nicht nur mit ihnen – ist die documenta 14 in Athen eine Ausstellung, in der Körper und Stimme im Zentrum standen – nicht nur, weil es eine auf das Analoge beharrende Ausstellung war, sondern weil sich durchgängig alle Werke, seien es Grafik, Malerei, Skulptur, Film, Fotografie, Sound und Performances sich auf den Körper und seine (gestaltende) Gestik bezogen.

Abb. Performance Pirnz Gholam Eröffnung documenta 14, Athen 2017

Wenn Niklas Maak also in der Sonntags-FAZ fragte, "Was wollt Ihr denn noch von der Kunst?", dann kann eine (vorläufige) Antwort darauf nur sein, mit Ian White und Judith Butler die Ränder aufsuchen, und die Kunst, die im Ruinösen *schon immer* (!) und auch heute genau dort ihren Ort findet, wieder neu anschauen – und den Blick genau dort hinwenden, wo sich Bündnisse zu formieren beginnen.

(Abb. Shannon Ebner, Agitate)

Anmerkung 5: FREUNDSCHAFT

So sehr der Aufstand gewünscht ist, und im Sinne Ian Whites das Bewohnen der Ruinen als politische Praxis wieder wirksam zu werden beginnt: Jenseits der großen Gesten der Verweigerung (wie sich sich zB mit J20 Art Strike zeigte) und jenseits von großen Gesten der Versammlung (wie sie beispielsweise Butler im Blick hat) sind mir im letzten Jahr zugleich Arbeiten von verschiedenen Künstlerinnen aufgefallen, die mit ihrem bildnerischen Werk umgekehrt auf sehr subtile Weise überhaupt erst die *Voraussetzungen* reflektieren, unter denen wir zusammenkommen können. Es sind Arbeiten, in den Freundschaft und Verbundenheit im Zentrum der künstlerischen Arbeiten selbst stehen.

Abb. Celine Condorelli, studies for "The Company We Keep" (2013)

Celine Condorelli beispielsweise knüpft mit ihren fotografischen Studien zu ihrer Arbeit "The Company We Keep" (2013) allein mit dem Titel explizit an die eingangs erwähnte Hannah Ahrend an, und gibt mit ihren Fotografien treffende Bilder ihrer Vorstellung von Freundschaft – mit ihnen klingen Formen von Zusammensein an, wird ein solidarisches einander Zugewandt-sein bekräftigt, aber auch Freundschaft als Korrektiv thematisiert. Erst von ihr gehen die entscheidenden Impulse für die geistige (und künstlerische) Arbeit aus. Condorellis Auseinandersetzung mit dem Thema Freundschaft mündete in ihre Publikation *The Company She Keeps* (2014), die nicht nur eine Dokumentation ihrer künstlerischen Arbeit zum Thema enthielt, sondern auch Gespräche mit Freunden, die gemeinsam der Frage nachgegangen sind, was es bedeutet, Zeit miteinander zu teilen und zusammen zu arbeiten. Dabei versteht Condorelli Freundschaft klar als politisches Projekt, dass auf Veränderung abzielt, und dadurch klar die Form der eigenen Arbeit bestimmt: "Friendship is a fundamental aspect of personal support, a condition for doing things together; I'd like to address it as a specific model of relationship in the large question of how to live and work together— and autonomously—towards change, as a way to act in the world. Friendship, like support, is considered here as an essentially political relationship, one of allegiance and responsibility. Being a friend entails a commitment, a decision, and encompasses the implied positionings that any activity in culture entails. In relationship to my practice, friendship is, at its most relevant in relation to a labour process: as a way of working together. (...) as a form of solidarity: friends in action. Also, as we know, working together can both start from and create forms of solidarity and/or friendship, which are therefore pursued as both condition and intent, motivating actions taken and allowing work undertaken."(15)

Abb. Heidi Specker, Die zwei Vögel, 2016.

Wenn Celine Condorellis Projekt explizit den Mechaniken und Wirkungsweisen von Freundschaft als bestimmende Grundlage künstlerischen Ausdrucks und als politisches Projekt gewidmet ist, so teilt sich dies nicht in vergleichbar unmittelbarer Weise in den neuen Porträtarbeiten von Heidi Specker mit. Dennoch zeigt sich speziell in den Ansichten ihrer Ausstellung "in front of" in der Berlinischen Galerie 2016(16), dass die Künstlerin trotz eines reduktiven bildnerischen Verfahrens, mit dem durch den weitgehenden Verzicht auf Umgebungsdetails eine Form der Narrativierung vermieden wurde, mit der Zusammenstellung ihrer Bilder im Raum eine Atmosphäre der gleichermaßen losen wie innigen Verbundenheit der Akteure untereinander erzeugen konnte. Die Blicke und Gesten ihrer Protagonisten zeugen von einem nicht-intentionalen, beiläufigen Gespräch untereinander, dem Bild "Die zwei Vögel" vergleichbar, dass die Künstlerin der Ausstellung

hinzufügte: Zufällig zusammenkommend und sich nicht kennend, sich aber vielleicht erkennend, beginnen Vögel unter Umständen miteinander zu kommunizieren, bevor der gemeinsame Raum abrupt wieder verlassen wird. "Here are we, both doing", konstatiert Ian White in seinem Text "(I am) for the birds"⁽¹⁷⁾, wohl aber eher, um mit dem Bild des neben Dir singenden Vogels zufällige Ko-Existenzen zu beschreiben, die nicht immer direkt gesehen, aber trotzdem oftmals subtil wahrgenommen werden, und die zuweilen eine Versicherung der eigenen Existenz und des eigenen Handelns bedeuten mögen.

Überhaupt tauchen in Heidi Speckers Porträts immer wieder Tiere auf. Ihre pure und zugleich absichtslose Präsenz im Bild provoziert Aktion, unmittelbare und intuitive Hinwendung und Kommunikation. Die in den Bildern immer wieder verstreut auftauchenden Tiere verbinden hier die Akteure untereinander, genauso wie die (Kunst-) Postkarten und Bücher, die Speckers zumeist vereinzelt aufgenommene Protagonisten immer wieder in den Händen halten und die sie als Akteure einer Gruppe ausweisen, die in Auseinandersetzung mit spezifischen Dingen stehen, und die möglicherweise aus den Bildern und Büchern geronnene Vorstellungen mit anderen teilen und darüber im Gespräch stehen. Über diese vereinzelt Details in den jeweiligen Bildern, durch Blicke und Gesten sowie durch spezifische kulturelle Codes wie Kleidung und Frisuren etc. fangen die Bilder an, ein Gespräch untereinander zu begründen. So lassen sich die einzelnen Protagonisten, die ein hohes Maß an städtisch codiertem Individualismus ausstrahlen, als Teil einer wenn auch nur lose und über Ideen verbundenen Gruppe begreifen. Sie erscheinen als eine Art stumme Zeugen im Raum: zufällig zusammengekommen, sind sie gleichermaßen klar verbunden und einander zugewandt. Sie könnten sich in stiller Übereinstimmung im Denken zu einer Gruppe formieren. Oder sind sie es schon? Möglicherweise braucht es den konkreten Akt dazu gar nicht, die vereinzelt bildliche Repräsentation im Raum reicht bereits aus, um zu erkennen, dass wir von unserer Freiheit im Sinne Butlers ganz einfach Gebrauch machen können. Der innere Bund ist schon geschlossen.

Abb. Heidi Specker, Installationsansicht "in front of", Berlinische Galerie, 2016.

Hände sind in Heidis Speckers Bildern immer wieder im Fokus ihrer Porträtaufnahmen. Manchmal tun sie nur etwas, was zum Leben notwendig ist: Sie halten eine Zigarette, einen Becher oder ein Smartphone, halten Bücher, Bilder oder Musikinstrumente. Oftmals aber zeigen sie durch ihre Gestik Formen der Kontaktaufnahme an, Formen der Aufmerksamkeit für das meist nicht sichtbare Gegenüber, Formen des Zugewandt-Seins, zuweilen aber auch der entspannten Versunkenheit in sich selbst im Kontakt mit anderen.

Abb. Heidi Specker , Hände, 2016.

Abb. Josephine Pryde, aus der Serie: Für mich (2014 - 2016)

Hände sind auch elementarer Bestandteile einer Serie von Fotografien, die Josephine Pryde in den letzten beiden Jahren aufgenommen hat, und zu der Serie "Für mich" (2014 – 2016) zusammengefasst hat. Tatsächlich zeigt die Serie ausschließlich Hände, die entweder den eigenen oder den Körper einer anderen Person berühren. Oftmals sind die Hände mit Gegenständen in losem Kontakt, berühren Oberflächen genauso flüchtig wie zielgerichtet: Eine Hand auf einer Tastatur, auf einem Notizheft, auf einem Kleidungsstück, auf einem Körperteil, auf einem Smartphone. Pryde zeigt mit diesen Bildern, die eine insgesamt hochsensible Atmosphäre verströmen, dass der Körper bzw. Teile seiner Sinne – hier der Tastsinn – in einem suchenden Bezug, in Kontakt zu den Gegenständen, und auch zur digital durchdrungenen Gegenwart steht, und weist mit ihren sorgsam komponierten Fotografien dezidiert darauf hin, dass wir diese Gegenstände mit unseren Sinnen lenken – dass also der Gebrauch etwa neuerer Technologien immer in Bezug zu uns und unseren Körpern steht und sie an unsere Sinne gebunden bleiben. Überspitzt könnte man sagen, dass Josephine Pryde mit diesen neuen Arbeiten aller Entfremdung zum Trotz den Körper in die neueren Technologien wieder einschreibt, mehr noch: seine Dominanz gegenüber den neueren Technologien betont! Der Mensch und sein Körper ist nicht nur stummer Empfänger von technologisch begründeten Botschaften, denen er sich unterwirft, sondern sendet gleichermaßen aus und gestaltet – er hat das Potenzial zu interagieren. Unterstrichen wird dieser in den Bildern mitschwingende Moment durch Prydes Entscheidung, ihren Bildern sehr persönliche Titel mitzugeben, wie "Gift For Me", "für mich", "A Friend", "Für Dich und Mich", "Für uns" etc. Sie thematisiert damit eine Form der Connectedness, wenn nicht sogar Komplizenschaft. Zugleich sind die Bilder Zeugnis davon, wie das gestische Spektrum von Händen sich permanent erweitert. Sie zeigen, wie sie heute genutzt werden. Die Bilder liefern eine Form der Analyse des Körpers und seiner sich über ihn vermittelnden neuen Zeichensysteme, eine Form der Semiotik, die mit dem Smartphone Einzug in unseren Alltag gehalten hat. Ketty LaRocca und ihre "body semiotics" kamen mir beim Betrachten der Bilder von Josephine Pryde in den Sinn. Auch Pryde ins Bild gesetzte Hände zeigen Formen des Denkens und in der Welt-Seins an: Mit ihrem gestischen Potenzial zeigen und unterstreichen sie im Wortsinn unser Artikulieren und unser Handeln. Nur, dem Voklabular von LaRocca fügt Pryde neue Facetten hinzu: Denn das Zeichensystem Körper hat sich durch die neuen Technologien verändert, mentale Prozesse verlängern sich nun sprichwörtlich bis in die Fingerspitzen. Gezielt mit ihnen senden und empfangen wir heute Botschaften. In Prydes Arbeit schwingt die unmittelbare und körperbezogene Kontaktnahme genauso mit, wie das responsive Potenzial, dass die neuen Technologien mit sich gebracht haben. Nutzen wir dieses responsive Potenzial, um zu einer Form

der Verbundenheit mit anderen zu gelangen, sei es zu einer Verabredung zu einem Streik, sei es zu einem solidarischen Bund, sei es zu einer Liebesbekundung, oder zu anderen Komplizenschaften, denn – um mit Ian White zu schließen: "Complicity is too Participation." (18) Gehen wir diesem Verbundensein weiter nach und machen es produktiv!

Abb. Josephine Pryde, aus der Serie: Für mich (2014 - 2016)

(1) "The cultivated person ought to be: one who knows how to choose his company, among men, among things, among thoughts, in the present as well as in the past." Aus: Hannah Arendt, "The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance", in: *Between Past and Future: Eight exercises in political thought* (UK: Faber and Faber, 1961), p. 226.

(2) Niklas Maak, "Was wollt ihr denn noch von der Kunst?", in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 8.1.2017.

(3) ebd.

(4) Maurice Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, Berlin: Mattes & Seitz 2007, hier: S. XX

(5) Vgl. dazu das von Reinhard Braun und mir kuratierte zweiteilige Ausstellungsprojekt "Communitas. Die Unrepräsentierbare Gemeinschaft" und "Communitas. Unter Anderen", Camera Austria, Graz 2011/2012 sowie die Ausgabe Nr. 113 von *Camera Austria International* (Graz), 2011.

(6) Here is Information. Mobilise! Selected writings by Ian White. Ed. by Mike Sperlinger, London: Lux 2016.

(7) Judith Butler, Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2016, hier: S. 19.

(8) ebd., S. 15.

(9) Vgl. Douglas Crimp, *On the Museums's Ruins*, MIT Press: Cambridge 1993.

(10) Ian White, in: *On Performance*. Ed. by Eva Birkenstock and Joerg Franzbecker, Kunsthaus Bregenz: Bregenz 2011, S. XX.

(11) Here is Information. Mobilise!, a.a.O, hier: S. 19.

(12) J20 Art Strike, siehe: <https://j20artstrike.org>

(13) ebd.

(14) Vgl. documenta 14 / 34 Freiheitsübungen, siehe: <http://www.documenta14.de/de/public-programs/>

(15) aus: Celine Condorelli, "Reprint (2012)", in: *Mousse* 32 (Februar 2012), S. 222 - 227.

(16) Heidi Specker, in front of , Berlinische Galerie, 2016, 11.3. – 11.7.2016.

(17) Here is Information. Mobilise!, a.a.O, hier: S. 329.

(18) ebd., hier: S. 119.