Kunsthalle Wien

Hysterical Mining

Museumsquartier/Karlsplatz
29/5 – 6/10 2019

11 Trisha Baga
14 Louise Drulhe
18 Veronika Eberhart
19 Sylvia Eckermann & Gerald Nestler
Judith Fegerl
22 Fabien Giraud & Raphaël Siboni
23 Katrin Hornek
26 Barbara Kapusta
Marlene Maier
27 Miao Ying
30 Pratchaya Phinthong
31 Marlies Pöschl
34 Delphine Reist
Tabita Rezaire

38 Quellen und Inspirationen

Cover: Tabita Rezaire, *Ultra Wet – Recapitulation*, 2017

Technologie gehört in jeder Gesellschaft zu den grundlegenden Feldern, in denen Geschlecht artikuliert wird: Technische Fertigkeiten und Kenntnisse werden spezifischen Geschlechtern zugeordnet und tragen so zur Ausformulierung von Maskulinität und Femininität bei.

Hysterical Mining versammelt künstlerische Positionen, die feministische Methoden anwenden, adaptieren und mit ihnen spielen, um das (sexistische) Fundament von Technologie zu hinterfragen und zu testen. Sie entschlüsseln die ideologische Grundlage eines vermeintlich objektiven, universellen Wissens und loten die Beziehung zwischen Technologie und Geschlecht neu aus.

Der zweiteilige Ausstellungstitel zielt auf die Umkehrung und (Neu-)Interpretation der Termini und ihrer Beziehung. „Hysterical" (hysterisch) verweist (ironisch) auf die (von Freud diagnostizierten) „Pathologien" der Hysterie, die Frauen vermeintlich in Zustände der Überreiztheit versetzen. Die Ausstellung stellt diese Auffassung auf den Kopf und re-interpretiert Hysterie nicht als Ausdruck der Überspanntheit, sondern als einen Modus der Selbstermächtigung; des intuitiven, emotionalen Aufspürens und (lautstarken) Adressierens von Widersprüchen und Ungerechtigkeiten. „Mining" (Förderung) wiederum ruft eine Fülle unterschiedlicher Bilder auf: detektivische Intensiv-Recherche, Bitcoin-Mining, aber auch Verfahren zur Gewinnung seltener Erden, wie sie in der Produktion digitaler Technologien unerlässlich sind. Im Kontext der Ausstellung verweist der Begriff vor allem auf die Ausgrabung verborgener Bedeutungen sowie auf die Techniken, mit denen jene freigelegt werden.

Hysterical Mining zielt darauf ab, intuitive wie heterogene Positionen von User/innen ohne fachliche Expertise und von sogenannten „digitalen Analphabet/innen" zu präsentieren. Die offenkundige Miteinbeziehung solcher Perspektiven ermöglicht Gegenposition(ierung)en zu jenen der „Expert/innen" und macht damit die vielfältigen Exklusions- und Beschränkungsmechanismen sichtbar, die insbesondere digitalen Technologien zueigen sind. Die Ausstellung berücksichtigt alltägliche Auffassungen und Praktiken, lenkt den Blick aber auch auf zukunftsweisende Innovationen.

In Bezug auf technofeministische Theorien und Spekulationen versucht die Ausstellung neue Wege im Kampf gegen Sexismus und andere Formen der Diskriminierung in postindustriellen Gesellschaften zu beschreiten. *Hysterical Mining* nimmt sich emphatisch der geschlechtsspezifizierenden, ethnisierenden und rassifizierenden Vorurteile an, die in vordergründig „neutrale" Technologien eingeschrieben und in ihnen verwurzelt sind. Die Ausstellung verhandelt Genderpolitik mit dem Ziel, tradierte Dichotomien (männlich/weiblich, Geist/Körper, Objektivität/Subjektivität, Mensch/Maschine, Ratio/Fiktion), die aus vergangenen wie gegenwärtigen Wissenskonstruktionen resultieren und der Aufrechterhaltung ökonomischer Interessen dienen, zu widerlegen.

Den Künstler/innen geht es dabei nicht allein um die gesellschaftspolitischen Dimensionen der vorgestellten Themen. Eine solche Auflösung von Grenzen durch Fiktion und Imagination schafft einen performativen, spekulativen Raum zwischen Disziplin, Körper, Geschlecht, Spezies und Ökologie. Ihre Werke appellieren an Form, Gestalt und Beschaffenheit oder verweisen auf konzeptuelle sowie minimalistische künstlerische Positionen, um ihrem aktiven politischen Engagement eine Gestalt zu geben. *Hysterical Mining* veranschaulicht in diesem Sinne die transformative Rolle neuer Bild- und Vorstellungswelten und betont Vielfalt, Intersektionalität, Fantasie, Ent-Identifizierung und Freundschaft. Übersetzt in technofeministische Alltagspraktiken manifestiert sich darin auch der Kampf für eine gerechtere Welt in Bezug auf unsere technowissenschaftliche Kultur.

Anne Faucheret
Vanessa Joan Müller

Eine Auswahl an Zitaten aus inspirierenden Büchern und Artikeln über Technologie, Feminismus und Post-Human:

The aesthetic response corresponds with "female" behaviour. The same terminology can be applied to either: subjective, intuitive, introverted, wishful, dreamy or fantastic, concerned with the subconscious (the id), emotional, even temperamental (hysterical). Correspondingly, the technological response is the masculine response: objective, logical, extroverted, realistic, concerned with the conscious mind (the ego), rational, mechanical, pragmatic and down-to-earth, stable. Thus the aesthetic is the cultural recreation of that half of the psychological spectrum that has been appropriated to the female, whereas the technological response is the cultural magnification of the male half. Shulamith Firestone, *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution*, 1970

Durchdringend … schmähend … kümmert sich nicht um die Zukunft der Gesellschaft …Faseleien antiquierten Feminismus … selbstsüchtige Emanze … muss mal ordentlich gebumst werden … dieses formlose Buch … natürlich fern jeder besonnenen und objektiven Diskussion … verdreht, neurotisch … ein Stückchen Wahrheit, vergraben in einer höchst neurotischen … nur begrenzt von Interesse, ich sollte … noch ein Traktat für den Abfalleimer … hat ihren BH verbrannt und gedacht, dass … keine Charaktere, keine Handlung … wirklich wichtige Veröffentlichungen werden negiert, während … hermetisch versiegelt … beschränkte Erfahrungen der Frauen … noch eine von den heulenden weiblichen Derwischen … eine nicht sehr anziehende Aggressivität … hätte voll Witz sein können, wenn die Autorin … das anmaßend Männliche defloriert … ein Mann hätte seinen rechten Arm gegeben, um … nicht einmal mädchenhaft … das Buch einer Frau … eine weitere aufdringliche Polemik, die den … ein rein männliches Wesen wie ich kann kaum … eine brillante, aber von Grund auf konfuse Studie weiblicher Hysterie, die … weiblicher Mangel an Objektivität … dieser angebliche Roman … der Versuch zu schockieren … die ermüdenden Tricks der Anti-Romanschreiber … wie oft muss denn ein armer Kritiker noch … die üblichen langweiligen Pflichthinweise auf lesbische … Verleugnung der tiefgründigen sexuellen Polarität, die … eine allzu frauliche Weigerung, den

Tatsachen ins Auge zu sehen … pseudo-maskuline Unvermitteltheit … das Niveau von Frauenzeitschriften … diejenigen, die sich mit Klötenknicker-Kate im Bett zusammenkuscheln, werden … Gegeifer … ein parteilicher, klinischer Protest gegen … bedauerlich geschlechtslos in seinem Aussehen … harte, wilde Attacke … großartiges Selbstmitleid, das keine Möglichkeit lässt … die Unfähigkeit, die weibliche Rolle zu akzeptieren, die … der erwartete Wutausbruch über die Anatomie geriet zu … ohne die Gefälligkeit und Leidenschaft, die wir zu Recht erwarten dürfen … Anatomie ist Schicksal … Schicksal ist Anatomie … scharfzüngig und komisch, aber ohne echtes Gewicht … platterdings schlecht … wir „lieben Damen", denen Russ sich zusammentun möchte, empfinden einfach nicht … kurzlebiger Unsinn, Geschosse im Krieg der Geschlechter … ein weiblicher Mangel an Erfahrung, die … Q.E.D. Quod erat demonstrandum. Es ist bewiesen worden. Joanna Russ, *Planet der Frauen*, 1975

Suddenly she thought that these men believed feeling itself a disease, something to be cut out like a rotten appendix. Cold, calculating, ambitious, believing themselves rational and superior, they chased the crouching female animal through the brain with a scalpel. From an early age she had been told that what she felt was unreal and didn't matter. Now they were about to place in her something that would rule her feelings like a thermostat. Marge Piercy, *Women on the Edge of Time*, 1976

Cyborgs sind unsere Ontologie. Sie definieren unsere Politik. Die Cyborg ist ein verdichtetes Bild unserer imaginären und materiellen Realität, den beiden miteinander verbundenen Zentren, die jede Möglichkeit historischer Transformation bestimmen. In der Tradition „westlicher" Wissenschaft und Politik, der Tradition des rassistischen und patriarchalen Kapitalismus, des Fortschritts und der Aneignung der Natur als Mittel für die Hervorbringung von Kultur, in der Tradition der Reproduktion des Selbst durch die Reflexion im Anderen, hat sich die Beziehung von Organismus und Maschine immer als Grenzkrieg dargestellt. Die umkämpften Territorien in diesem Grenzkrieg sind Produktion, Reproduktion und Imagination. Dieses Essay ist ein Plädoyer dafür, die Verwischung dieser Grenzen zu genießen und Verantwortung bei ihrer

Konstruktion zu übernehmen. Es ist zugleich ein Versuch, zu einer sozialistisch-feministischen Kultur und Theorie in postmoderner, nichtnaturalistischer Weise beizutragen. Es steht in der utopischen Tradition, die sich eine Welt ohne Gender vorstellt, die vielleicht eine Welt ohne Schöpfung, aber möglicherweise auch eine Welt ohne Ende ist. Die Inkarnation der Cyborgs vollzieht sich außerhalb der Heilsgeschichte. Donna Haraway, *Cyborg Manifesto*, 1985

Science has been denied the input of women's experience of the caring, emotionally demanding labour which has been assigned to exclusively women. According to Gillian Rose, a feminist science would need to encompass this emotional domain and thereby fuse subjective and objective ways of knowing the world. […] Rose concludes that the reunification of "hand, brain and heart" would foster a new form of science, enabling humanity to live in harmony with nature.

For if technology is imprinted with patriarchal designs, what is to be done? […] The relationship between technological and social change is fundamentally indeterminate. The designers and promoters of a technology cannot completely predict or control its final uses. There are always unintended consequences and unanticipated possibilities.

[…] Designing alternative feminist technologies is, however, far from straightforward. Just as the campaign for socially useful products in a capitalist context can only begin to specify the criteria by which to judge social use and need, so too our conceptions of a technology based on women's interests in a patriarchal society are necessarily embryonic. Feminine values are themselves distorted by the male-dominated structure of society. Rejecting essentialist notions of values as inherently masculine or feminine opens up a debate about the form that values, such as caring and nurturing, should take. […] Rather than calling for a technology based on feminine values, we need to go beyond masculinity and femininity to construct technology according to a completely different set of socially desirable values. Judy Wacjman: *Feminism Confronts Technology*, 1991

Ada Lovelace, with whom the histories of computing and women's liberation are first directly woven together, is central to this paper. Not until a century after her death, however, did women

and software make their respective and irrevocable entries on to the scene. After the military imperatives of the 1940s, neither would ever return to the simple service of man, beginning instead to organize, design and arouse themselves, and so acquiring unprecedented levels of autonomy. In later decades, both women and computers begin to escape the isolation they share in the home and office with the establishment of their own networks. These, in turn, begin to get in touch with each other in the 1990s. This convergence of woman and machine is one of the preoccupations of the cybernetic feminism. […]

Misogyny and technophobia are equally displays of man's fear of the matrix, the virtual machinery which subtends his world and lies on the other side of every patriarchal culture's veils. […] And even if man continues to see cybernetic systems as similarly confined to the reproduction of the same, this is only because the screens still allow him to ignore the extent to which he is hooked to their operations, as dependent on the matrix as he has always been. […] Cybernetic systems are fatal to his culture; they invade as a return of the repressed, but what returns is no longer the same: cybernetics transforms woman and nature, but they do not return from man's past, as his origins. Instead they come around to face him, wheeling round from his future, the virtual system to which he has always been heading. Sadie Plant, "The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics", in: *Body and Society*, Vol.1 (3-4), 1995

Keineswegs als antithetisch zum menschlichen Organismus und Wertesystem erscheinend, muss der technologische Faktor als mit dem Menschen wechselwirkend und mit ihm verwickelt betrachtet werden. Diese wechselseitige Überlappung macht es notwendig, von Technologie als materiellem und symbolischem Dispositiv zu sprechen, d.h. als einer semiotischen und gesellschaftlichen Wirkkraft [‚agent'] unter anderen.

Ein wichtiger Aspekt dieser Situation is die Allmacht der visuellen Medien. Unsere Ära hat Visualisierung zu einer ultimativen Form der Kontrolle gemacht; in den Händen der Klarheitsfetischist_innen, die CNN zu einem Verb gemacht haben: „Ich wurde heute schon geCCNT, und du?". Die kennzeichnet nicht nur das finale Stadium der Kommodifizierung des Blicks, sondern auch den Triumph des Sehens über alle anderen Sinne.

[…] Postmoderne feministische Wissensansprüche sind in Lebenserfahrungen begründet und kennzeichnen folglich radikale Formen der Wieder-Verkörperung. Aber sie müssen auch dynamisch sein – oder nomadisch – und Verschiebungen des Orts und der Mannigfaltigkeit zulassen. Rosi Braidotti, „Cyberfeminismus mit einem Unterschied“, 1996, in: *dea ex machina*, 2015

The Turing test was to set the agenda for artificial intelligence for the next three decades. In the push to achieve machines that can think, researchers performed again and again the erasure of embodiment at the heart of the Turing test. All that mattered was the formal generation and manipulation of informational patterns. Aiding this process was a definition of information, formalized by Claude Shannon and Norbert Wiener, that conceptualized information as an entity distinct from the substrates carrying it.

[…] Like all good magic tricks, the test relies on getting you to accept at an early stage assumptions that will determine how you interpret what you see later. The important intervention comes not when you try to determine which is the man, the woman, or the machine. Rather, the important intervention comes much earlier, when the test puts you into a cybernetic circuit that splices your will, desire, and perception into a distributed cognitive system in which represented bodies are joined with enacted bodies through mutating and flexible machine interfaces. As you gaze at the flickering signifiers scrolling down the computer screens, no matter what identifications you assign to the embodied entities that you cannot see, you have already become posthuman.

[…] If, as Donna Haraway, Sandra Harding, Evelyn Fox Keller, Carolyn Merchant and other feminist critics of science have argued, there is a relation between the desire for mastery, an objectivist account of science, and the imperialist project of subduing nature, then the posthuman offers resources for the construction of another kind of account. In this account, emergence replaces teleology; reflexive epistemology replaces objectivism; distributed cognition replaces autonomous will; embodiment replaces a body seen as a support for the mind; and a dynamic partnership between humans and intelligent machines replaces the manifest destiny of the liberal humanist subject to dominate and control nature. Katherine Hayles, *How We Became Post-Human. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, 1999

Human beings fear difference,” Lilith had told him once. “Oankali crave difference. Humans persecute their different ones, yet they need them to give themselves definition and status. Oankali seek difference and collect it. They need it to keep themselves from stagnation and overspecialization. If you don’t understand this, you will. You’ll probably find both tendencies surfacing in your own behavior.” And she had put her hand on his hair. “When you feel a conflict, try to go the Oankali way. Embrace difference.” Octavia E. Butler, *Lilith’s Brood*, 2000

Hubert Dreyfus’s critique of classical AI and aspects of nouvelle AI is based on his rejection of the information processing theory of mind and matter. Focusing on the opposition of knowledge and ‘know-how’, information and meaning, he rejects both computational attempts to capture complex systems. AI’s rationalist, rule-based approach to knowledge can model only that of the beginner since expertise is a function not of knowledge per se but of context sensitive know-how. […] Dreyfus characterises know-how in a way which is compatible with, though exceeded by Donna Haraway’s formulation of “situated knowledge”. There is, he maintains, no abstract context-free knowledge either in the social or physical realm, and no viable distinction between facts about, and skills within the world. Sarah Kember, *Cyberfeminism and Artificial Life*, 2002

Sie fühlt sich an etwas erinnert. Ein Spiel, das sie als Mädchen gespielt hatte. Wie seltsam, daran hat sie seit Jahren nicht gedacht. Sie hat nie jemandem davon erzählt; aus irgendeinem Grund wusste sie, dass sie das nicht durfte. Bei dem Spiel war sie eine Hexe und konnte eine Lichtkugel in ihrer formen. Ihre Brüder spielten, sie wären Raumfahrer mit Plastikstrahlenkanonen, die sie mit Sammelcoupons aus Cornflakespackungen gekauft hatten. Doch das Spiel, in das sie allein bei den Buchen am Rand des Grundstücks versunken ist, war etwas völlig anderes. Sie brauchte keine Pistole, keinen Astronautenhelm oder ein Laserschwert. Sie selbst war sich völlig genug.

Ein kribbelndes Gefühl breitet sich in Brust und Armen und Händen aus. Wie ein eingeschlafener Körperteil, der gerade wieder aufwacht. Der Schmerz ist nicht verschwunden, aber in

den Hintergrund gerückt, Irgendetwas anderes geschieht gerade. Instinktiv krallt sie ihre Hände in Jocelyns Patchworktagesdecke. Der Geruch der Buchen steigt ihr in die Nase, als befände sie sich wieder unter ihren schützenden Blätterhauben, umgeben vom Duft nach altem Holz und nassem Lehm.

Sie schickt ihr Licht bis ans Ende der Welt.

Als sie die Augen öffnet, sieht sie das Muster, das sich auf ihren Händen abzeichnet. Konzentrische Kreise, hell und dunkel, die sich auch in die Tagesdecke gebrannt haben. Und sie weiß es, sie hat die Eruption gespürt, und sie erinnert sich, dass sie es vielleicht schon immer gewusst und es schon immer gehört hat. Sie soll es in der Hand halten, sie soll darüber befehlen. Naomi Alderman, *Die Gabe*, 2016

An diesem Punkt der Geschichte halten wir einen radikalen Wandel in der Politik und im globalen sozioökonomischen System für unumgänglich, um ein neu austariertes ökologisches Gleichgewicht zu erreichen. Diese radikale Veränderung sollte mit einer Verschiebung von Handlungsfähigkeit beginnen: Wir wollen die Hauptwirkmacht hin zum weiblichen Prinzip verschieben. Dieses weibliche Prinzip verstehen wir nicht als Ausschluss von Männlichkeit, sondern als Bezugnahme auf eine Geschichte, die diese Männlichkeit auf andere Weise einbindet und mobilisiert als die traditionelle, patriarchale Mobilisierung zur Gewaltausübung: ein Schwerpunkt auf Komplementarität statt Antagonismus, auf friedlichen Lösungen statt Militarismus, auf Bemühungen um Aufbau, Fürsorge und emanzipatorische Erkundung statt Zerstörung.

[…] Dieses neue geologische Zeitalter kann als Gynozän gedacht werden. Dieser Begriff bedeutet nicht, an eine „Frauenwelt" zu denken, die männliche Virilität ausschließt, sondern an eine Welt, die diese in Richtung humanistischer und animistischer Ziele mobilisiert und nicht für unterdrückende, gewaltsame und koloniale Unternehmungen.

[…] Wir glauben zudem, dass die emanzipatorische Nutzung nachhaltiger Technologien eine ebenso wichtige Rolle in jeder zukünftigen Ökologie und im Schutz und Erhalt von „Natur" spielen muss, wie der dringend nötige Wandel unserer Haltung zur Natur und ihrem ausschließlichen Verständnis als unendliche Ressource für unseren Gebrauch.(…) Technik ist eine kulturelles Gut und muss

gemeinsam mit dem Rest von Kultur öffentlich, transparent und frei werden, der Emanzipation der Menschheit zugutekommen und dabei nicht alles um sich herum zerstören. Alexandra Pirici & Raluca Voinea, „Ein Manifest für das Gynozän – Skizze eines neuen geologischen Zeitalters", 2015

Sexism, racism and other forms of discrimination are being built into the machine-learning algorithms that underlie the technology behind many "intelligent" systems that shape how we are categorized and advertised to. Take a small example from last year: Users discovered that Google's photo app, which applies automatic labels to pictures in digital photo albums, was classifying images of black people as gorillas. Google apologized; it was unintentional.

[…]Like all technologies before it, artificial intelligence will reflect the values of its creators. So inclusivity matters – from who designs it to who sits on the company boards and which ethical perspectives are included. Otherwise, we risk constructing machine intelligence that mirrors a narrow and privileged vision of society, with its old, familiar biases and stereotypes. Kate Crawford, "Artificial Intelligence's White Guy Problem", in: *The New York Times*, June 25, 2016

Seit dem vorzeitigen Niedergang des Cyberfeminismus hat es wenig ausdrückliche, organisierte Bemühungen gegeben, Technologien für fortschrittliche geschlechter-politische Zwecke umzunutzen. XF macht auf diese Lücke aufmerksam und ruft zur strategischen Nutzung bestehender Technologien für eine Umgestaltung der Welt unter den gegebenen Umständen auf. Dies geschieht jedoch nicht ohne Vorbehalt. Die von uns angerufenen Verfahren beinhalten ernsthafte Risiken; gewiss sind sie anfällig für Ungleichgewicht, Missbrauch und Ausbeutung der Schwachen. Xenofeminismus erfordert die Herstellung erweiterter politischer Schnittstellen zwischen Technologien und ihrer den Risiken entsprechenden Nutzung, lehnt aber kategorisch die noch größere Gefahr ab, vermeintlich nichts zu riskieren. Technik ist nie inhärent fortschrittlich; ihre Anwendungen sind in einer positiven Rückkopplungsschleife des wechselseitigen Einflusses mit Kultur verschmolzen, die die lineare Sequenzierung verweigert. Dass die technowissenschaftliche Innovation durch ein andauerndes Programm der kollektiven,

epistemologischen und politischen Entwicklung bedingt sein muss, in der Frauen, queere Menschen und die Geschlechtsunkonformen eine unersetzliche Rolle spielen, erklären wir zur grundlegenden Notwendigkeit. Laboria Cuboniks, *Xenofeminismus. Eine Politik für die Entfremdung*, 2018

Ich bin nicht nur mitten drin, in der vernetzten und virtualisierten Zeit von Cyberpunk, die ich mir damals, als wir ‚Neuromancer' oder ‚Er, Sie und Es' lasen, nicht so banal vorgestellt habe, sondern ich gehöre darüber hinaus auch noch zu jener verwerflichen Gattung (dem Menschen), die alles besetzt, beschmutzt und ausradiert. Aber ich bin auch Mutter, Cyborg, Kunsttheoretikerin, Bakterien, Wasser, Pflanze, subjektiviert im „Bauch des Monsters", bin fühlendes, mich bewegendes, spürendes Wesen, ein Erdling mit und unter anderen. Ich existiere, bin offen, bin – .

Es geht um den ‚oikos', den Haushalt in seinem sowohl makro- als auch mikroskopischen Sinn, das heißt um Anschlüsse, um An- und Abkoppelungen, um Ketten und Effekte. Feministische Techno-Öko-Subjektivität ist vibrierende Assemblage von Verkettungen, ein Relais pulsierender Schaltungen und un/menschlicher Bewegungen, Kommunikationen und Empfindungen in den techno-planetarischen Schichten und Ablagerungen namens Erde.

Eine der Grundlagen feministischer und queerer Dekonstruktion ist das „Verqueeren" machtvoller Dichotomien. Feministinnen betrachten diese als die ideologische und kulturelle Grundstruktur für Ausbeutung und Unterwerfung, die auf dem „Othering" gründet, egal zunächst, ob es um Natur, Gender, Sex, Behinderung, nicht-menschliche Wesen, Maschinen, sozial und global Schwache oder andere Subalterne geht. Yvonne Volkart, „Techno-Öko-Feminismus. Unmenschliche Empfindungen in technoplanetarischen Schichten", in: *Die schönen Kriegerinnen*, Cornelia Sollfrank (Hg.), Transversal, 2018

Trisha Baga

*1985 in Venice (Florida, USA), lebt und arbeitet in New York

The Voice, 2017
Installation; Video, Farbe, Ton, 24 Min.

Courtesy die Künstlerin und Greene Naftali, New York

Hamilton Beach, 2016
Glasierte Keramik, 22 x 28 x 15 cm

Brother Making an Impressionist Painting, 2016
Glasierte Keramik, 21 x 43 x 48 cm

Dog Bowl with Boobs, 2016
Glasierte Keramik, 7 x 27 x 15 cm

Optical 88, 2016
Glasierte Keramik, 24 x 33 x 8 cm

Thelma and Louise, 2016
Glasierte Keramik, 27 x 43 x 4,5 cm

William's Wonder Bread, 2016
Glasierte Keramik, 11,5 x 40 x 16,5 cm

Microscope, 2016
Glasierte Keramik, 24 x 11,5 x 15 cm

TBT, 2016
Saatgutbild; Styroporpaneel, Guardi-Strukturgel-Faser-Mischung, Dispersionskleber, schwarze und weiße Sesamsamen, Chiasamen, blaue und schwarze Mohnsamen, Quinoa, Amaranth, 124,5 x 179,5 x 5 cm

TBT, 2016
Saatgutbild; Styroporpaneel, Guardi-Strukturgel-Faser-Mischung, Dispersionskleber, schwarze und weiße Sesamsamen, Chiasamen, Amaranth, 119 x 124 x 6 cm

Untitled, 2016
Acrylfarbe auf Lentikulardruck, 39,5 x 29,5 cm

Untitled, 2016
Acrylfarbe auf Lentikulardruck, 29,5 x 39,5 x cm

Untitled, 2016
Acrylfarbe auf Lentikulardruck, 24 x 34 cm

Untitled, 2016
Acrylfarbe auf Lentikulardruck, 24 x 34 cm

Untitled, 2016
Acrylfarbe auf Lentikulardruck, 29,5 x 39,5 cm

Untitled, 2016
Acrylfarbe auf Lentikulardruck, 24,5 x 34,5 cm

Courtesy die Künstlerin und Société, Berlin

Trisha Bagas Videoinstallation *The Voice* versetzt die Betrachter/innen in eine faszinierende und verwirrende 3D-Welt, die das Resultat einer blühenden Einbildungskraft irgendwo zwischen dynamischer Hyperrealität und virtueller Fantastik ist. Für diese hypnotisierende Mischung fiktiver und persönlicher Elemente mit Verweisen auf die zeitgenössische Lebenswelt verbindet Baga diverse Spezialeffekte und filmische Techniken aus der Popkultur, die sie gekonnt und mit spielerischer Leichtigkeit zum Einsatz bringt. Kaugummi wird ausgespuckt und scheint zeitweise auf dem „Bildschirm" oder in der visuellen Landschaft zu kleben wie ein schwebender Klumpen, um den herum sich andere visuelle Narrative und Klänge entfalten. Zeitungen tauchen wiederholt auf und breiten die Schlagzeilen zum Tagesgeschehen und Werbung aus. Vertraute Klänge wie die Erkennungsmelodie von Universal Studios und der Akkord, der beim Einschalten eines Macs erklingt, sorgen als Zwischenspiele für Spannung und Verunsicherung, während die Handlung in diverse Stränge zerfasert. In einigen Einstellungen erscheinen als Spiegelbild der Zuschauer/innen Menschen (die wie sie mit 3D-Brillen ausgerüstet sind) in einem Kinosaal oder mit Virtual-Reality-Helmen: eine Karambolage des digitalen Bewusstseins.

Hintergrundklänge wie Klick- und Tippgeräusche sowie peppige Popsongs oder ein zunehmend dramatischer Thriller-Soundtrack steigern die Neugier der Zuschauer/in und wirken zugleich desorientierend. Aus dem Off erklingen dann und wann die Stimmen der Künstlerin und ihrer Figuren, aber auch Dialoge aus Hollywoodfilmen und Englischkursmaterial, und treiben den schwer fassbaren Plot erzählerisch voran. Dieser beruht entfernt auf dem Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, kommt aber nur in Bruchstücken ins Spiel – die aufeinanderfolgenden und ineinander verwobenen Szenen bestehen aus scheinbar heterogenen Sequenzen wie Aufnahmen aus dem Atelier der Künstlerin, von Rehen, Katzen und Hunden, Konsumgütern in Einkaufszentren, dem Großen Hadronen-Speicherring, einem rollenden Tennisball,

Trisha Baga, *Hamilton Beach*, 2016, Courtesy die Künstlerin und Société, Berlin, Foto: Uli Holz, © Société, Berlin.

Popup-Mitteilungen auf Handydisplays, einem Autounfall und einem Tatort auf einer von der Polizei abgesperrten Straße. Mittels Collage, Greenscreen-Technik und Grafik verknüpft Baga Amateurfilme, Alltagsdinge, gefundenes Material und improvisierte Requisiten in einer effektvollen Gesamtkomposition. Schemenhafte Gestalten wabern rauchig durch das Bild, abstrakte Linien deuten Profilzeichnungen an und hinterlassen Spuren, während Untertitel auftauchen, so zusammenhanglos wie der Dialog-„Biolog".

Während der Film mit der Geschichte einer unsichtbaren Frau und Aufnahmen von Familienurlauben auf den Philippinen und in New York jongliert, umkreist die Erzählstruktur auch den Prozess der Mitose, der Teilung eines Zellkörpers oder Spaltung des Zellkerns in der Zellbiologie. Durch die Verschmelzung von Raum, Zeit, Geografie und Geometrie zu einer immateriellen und hysterischen Mediensprache erschließt und vermittelt *The Voice* alternative Wahrnehmungskanäle, durch die es möglich wird, einen fragmentierten Körper, ein gespaltenes Ich, zu betrachten und zu verstehen.

Zudem ist in *Hysterical Mining* eine Auswahl von Bagas eklektischen, handgefertigten Keramiken zu sehen. Der glasierte Toaster *Hamilton Beach*, der Drucker *Brother Making an Impressionist Painting* und *Microscope* stellen Werkzeuge dar, die sich durch eine „hautnahe" Taktilität, wie sie in einer Zeit glatter und harter technologischer Oberflächen selten geworden ist, auszeichnen. Zu persönlichen Motiven wie *William's Wonder Bread* und *Dog Bowl with Boobs* gesellen sich feministische Popkultur – etwa ein Bild einer Straße in einem Keramikrahmen, das über seinen Titel *Thelma and Louise* auf den gleichnamigen feministischen Film verweist. *Microscope* und *Optical 88* sind Messinstrumente, die, ihrer eigentlichen Funktion beraubt, für eine kritische Haltung stehen: Beobachtung und Wissenschaft sind immer schon durch einen Apparat geprägt und alles andere als neutral.

Auch die beiden Saatgutbilder mit dem Titel *TBT* und die Auswahl von 3D-Bildern *Untitled* verdeutlichen Bagas künstlerisch und medial vielseitige Praxis. Die Saatgutbilder sind Teil einer Erzählung von einer Zukunft, in der nur Pfauen und andere Vogelarten das Aussterben des Menschen überlebt haben. Die „Hologrammgemälde", wie die Künstlerin sie nennt, wiederum sind ausdrucksstarke Arbeiten im Stil des „bad painting" auf Lentikulardrucken von traditionellen Motiven und massenkulturellen Symbolen von Männlichkeit (Autos, Boote) und Weiblichkeit (Kätzchen, Pferde).

Vielfältige Interessen ziehen sich durch die gezeigten Arbeiten. Sie sind durch ein komplexes Gewebe von Beziehungen miteinander verbunden, das erst bei genauer Betrachtung erkennbar wird. Die akribisch wie Pixel eingesetzten Samen in *TBT* etwa fügen sich zu einer schwarzen Gestalt samt einer Hand, die einen Druck mit dem Eiffelturm aus einer Plastiktüte zieht. Es handelt sich um ein Standbild aus *The Voice*. Dort sind auch die Stimmen von *Thelma und Louise* zu hören; in einer den abstrakten Expressionismus zitierenden Geste scheinen bunte Acrylfarben auf die 3D-Darstellung geklatscht worden zu sein wie der Kaugummi im Video auf die Kameralinse. Solche Querverbindungen sind charakteristisch für Bagas künstlerische Forschungen, die die chaotische Mehrdimensionalität und Vernetztheit der zeitgenössischen Welt erkunden und diverse Materialien und Medien in skurrilen und zugleich zum Nachdenken anregenden Arbeiten verbinden.

Louise Drulhe

*1990 in Paris, lebt und arbeitet in Paris

Critical Atlas of Internet, 2015
Poster, bedruckt, 90 x 350 cm

The Two Webs, 2017
23 Bleistiftzeichnungen, 70 x 100 cm und 64 x 45 cm

Courtesy die Künstlerin

Laut Global Web Index verbrachten Menschen im Januar 2019 im weltweiten Durchschnitt täglich 6 Stunden und 42 Minuten im Internet – die Werte schwanken zwischen 10:02 Stunden auf den Philippinen, 5:01 in Österreich und 3:45 in Japan. Wir sind immer länger online, haben aber noch immer keinen wirklichen Begriff von der Gestalt des Internets, seiner Größe und Form, seiner Ausdehnung und Struktur. Die meisten von uns wissen nichts über seine Geografie oder darüber, wie sich diese zur Geografie der Erde verhält. Die Künstlerin Louise Drulhe verwendet räumliche Analysemethoden als Werkzeug, um gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Fragen zu untersuchen. In jahrelanger Arbeit hat sie ein theoretisches und visuelles Forschungsprojekt zu räumlichen Darstellungen und Kartierungen des Internets entwickelt, das die Form eines Atlas angenommen hat.

Drulhes *Critical Atlas of Internet* entfaltet 15 Verräumlichungsstudien, denen 15 Hypothesen zu einigen der Eigenschaften des Internets zugrunde liegen, die sie über einfache visuelle Elemente (Zeichnungen, Schemata, Objekte, 3D-Modelle und Videos) veranschaulicht. Die Hypothesen sind von wissenschaftlichen Theorien sowie konkreten Beobachtungen zur Struktur des Internets abgeleitet.

Ausgangspunkt für die erste Hypothese, *Internet is a Dot*, ist die Definition des Internets als Ort der „Synchorisation" (Boris Beaude), also der Herstellung eines gemeinsamen Raums für alle (sofern sie online sind). Das Internet lässt sich in diesem Sinne als Punkt im Mittelpunkt der Erdkugel verbildlichen. In dieser Form eignet es sich offenkundig für die Konzentration von Macht und Überwachung.

Online, Distance Is Not Relevant visualisiert die Bedeutungslosigkeit physischer Entfernungen im Internet, wobei die Vorstellung von Räumlichkeit erhalten bleibt. Diese räumliche Architektur wird vor allem durch das Ranking von Webseiten durch Suchmaschinen bestimmt. *A Global Object Projected at the Local Levels* widmet sich der Paradoxie, dass es zugleich ein – das – Internet und viele Internets gibt, insofern nationale Gesetzgebungen und kulturelle Normen diesen jeweils eine eigene lokale Gestalt verleihen.

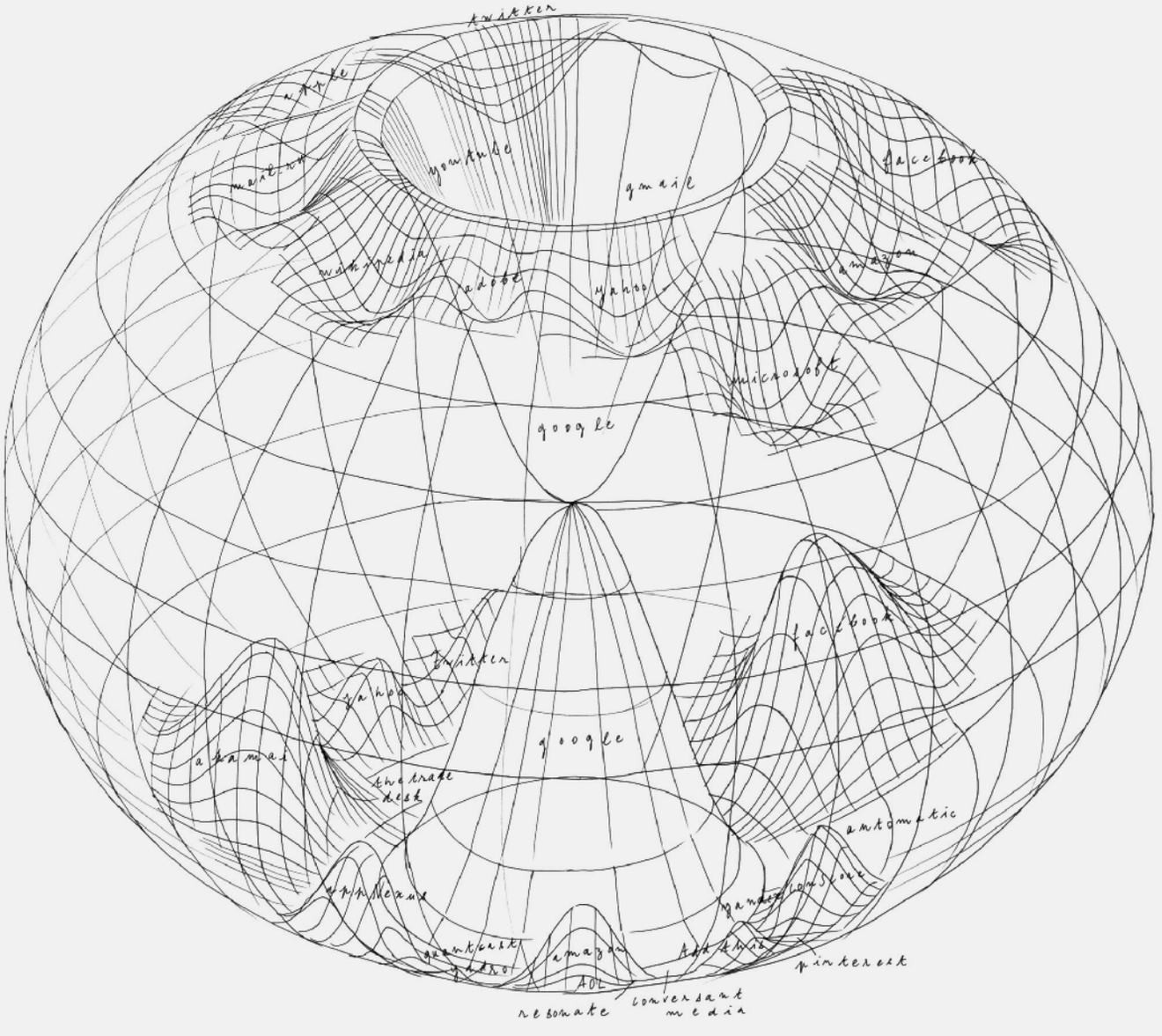
In *The Relief of Internet's Surface Is Predefined* und *Internet's Centre of Gravity* geht es um die Konzentration der Onlineaktivitäten in den Händen weniger Akteure, die zumeist auf US-Territorium beheimatet sind und daher amerikanischem Recht unterliegen. *Where Is Internet?* geht auf die physischen Lokalitäten des Internets auf der Erde und die Geografie seiner Hardware, vom Glasfaserkabel bis zum Datenzentrum, ein. *The Web Is a Framed Space* und *The Web Slope* stellen das Navigieren im Internet anhand der von Webseiten gebildeten, modularen Rahmen und Geländeformationen dar, die unsere Reisen durch das Netz beeinflussen – etwa die systemimmanente Neigung, die uns immer wieder bei denselben Diensten landen lässt, was es schwierig macht, sich zwanglos online treiben zu lassen.
A Space That Can Trace und *The Porous Surface of Internet* befassen sich mit unserem digitalen Schatten. Er steht für die Metadaten, die wir beim Browsen pausenlos generieren. „Im freien Internet sind wir nicht Kunden, sondern Produkte; wir bezahlen für Onlinedienste, indem wir zulassen, dass unsere digitale Persönlichkeit durch die Oberfläche des Internets hindurch aufgesogen wird", so Drulhe.

A Populated Space widerlegt die Vorstellung vom Netz als riesigem leerem Raum, während *Frontiers and Divided Territories* die sichtbaren und unsichtbaren Grenzen aufzeigt, die das Internet durchziehen – insbesondere durch das rapide Wachstum privater Netzwerke.

Internet Is a Dumb Network wiederum veranschaulicht die vier Prinzipien der Netzneutralität, die die Gleichbehandlung aller Informationen garantieren und festlegen, dass Netzbetreiber Daten ohne Rücksicht auf Inhalte, Ursprung und Ziel oder die Art des Übermittlungsprotokolls unverändert weiterleiten sollen. *An Architectural Collage* ruft die Struktur des Internets als Aggregat autonomer und paralleler Netzwerke in Erinnerung. *A Personalized Architecture* schließlich verdeutlicht, wie wir das Internet nach unserem eigenen Ebenbild formen.

Dem *Critical Atlas* liegt selbst eine digitale Architektur zugrunde. Drulhe programmierte die Webseite mit dem CSS-Protokoll, das über einige feste Regeln automatisch vielfältige Layouts für eine ganze Palette von Online- und analogen Formaten zu generieren erlaubt. Als Programm, das in eine Vielzahl von Präsentationsformen – vom Bildschirm über Papier bis hin zum Ausstellungsraum – implementierbar ist, ist *The Critical Atlas of Internet* in ständigem Wandel begriffen.

Die Bleistiftzeichnungen *The Two Webs* bringen eine verstörende Wirklichkeit in poetischen Bildern zur Anschauung: das Symmetrieverhältnis zwischen Web und Tracking-Web, zwischen dem Internet, das man sieht, und dem Internet, das zurückblickt. 90% aller Webseiten leiten Daten unbefugt an Dritte weiter. Manche dieser Datenlecks werden durch einen Code ermöglicht, der in kostenlosen Diensten wie Google Analytics und Facebooks „Gefällt mir"-Button versteckt ist. Diese riesigen Monopolisten sind zugleich riesige Überwachungsmaschinen. Das Wichtigste Beispiel ist Google, das beide Web-Räume beherrscht. Die Google-Dellen, die sich im Mittelpunkt des Netzes berühren, verdeutlichen seine Vormachtstellung. Alle gezeichneten Kartografien beruhen auf von der Künstlerin gesammelten realen Daten. Im Web-Teil der



Louise Drulhe, *The Two Webs*, 2017, Courtesy Voyez-Vous, Vinciane Lebrun-Verguethen

Zeichnungen bemisst die Tiefe einer Delle sich nach der Zahl der täglichen Besucher/innen, während ihre Breite von der Zahl der auf eine Seite weiterleitenden Links, also der auf sie verweisenden Seiten abhängt. Die Gegenüberstellung der Webseiten spiegelt wider, welche Seiten Besucher/innen zuvor aufgesucht haben. Im Tracking-Web-Teil der Zeichnungen entspricht die Größe einer Erhebung dem Anteil des Internets, den eine Seite überwacht.

Absolute Daten oder Zahlen sind selten in Drulhes Arbeiten zu sehen. Stattdessen zeigt sie Tendenzen und Zusammenhänge auf und lässt die gekrümmten Linien der Zeichnungen auf uns wirken. Das Zeichnen – wie auch das Vereinfachen und Schematisieren – ist für sie paradoxerweise ein Mittel, das Internet fassbar und greifbar zu machen und sich in gewisser Weise an ihm zu messen.

Veronika Eberhart

*1982 in Bad Radkersburg, lebt und arbeitet in Wien

9 is one and 10 is none, 2018
Skulptur, Readymade und Videoinstallation, Farbe, 4-Kanalsound, 22 Min.

Courtesy die Künstlerin

In einer Schlüsselszene in Goethes *Faust* deklamiert eine Figur einen Zauberspruch, der mit den Worten schließt: „Und Neun ist Eins / Und Zehn ist keins / Das ist das Hexen-Einmal-Eins!“ Die Schlusszeile verrät es: Bei der Vortragenden handelt es sich um eine „Hexe“.

„Hexe“ und „Hexenverbrennung“ werden gewöhnlich mit dem Mittelalter assoziiert. Tatsächlich erreicht die Hexenverfolgung aber erst im 16. Jahrhundert, in der frühen Neuzeit, ihren grausamen Höhepunkt. Für die Philosophin Silvia Federici markiert die Diffamierung von Frauen als „Hexen“ den Wechsel zu einer historisch neuen, modernen ökonomisch-politischen Formation: dem Kapitalismus. In ihrem Buch *Caliban und die Hexe* rekonstruiert Federici dessen gewaltvolle Entstehungsgeschichte vom Standpunkt der Frau. Sie zeichnet nach, wie Frauen in einem über zwei Jahrhunderte währenden Prozess der Verfolgung – parallel zu den großen historischen Einhegungswellen, der brutalen Aneignung von Gemeindeland, der blutigen Niederschlagung von Bauernaufständen etc. – systematisch marginalisiert und den Reproduktionserfordernissen der frühbürgerlichen Gesellschaft unterworfen wurden. „Hexe“ wurde zum Schmäh- und Hetzwort für all jene Frauen, die sich der allgemeinen Disziplinierung und Indienstnahme durch die neue Ordnung verweigerten: „die Ketzerin, die Heilerin, die ungehorsame Ehefrau, die Frau, die allein zu leben wagte.“[1] Sie alle standen für die Möglichkeit eines Lebens jenseits kapitalistisch-patriarchaler Gewalt und Ausbeutung.

9 is one and 10 is none von Veronika Eberhart ist eine Reminiszenz an die „Hexe“ als Figur des Widerstands, aber auch der Utopie. Ihre Installation besteht aus drei Elementen: einem Film, einer skulpturalen Arbeit und einem Readymade.

Der Film versammelt Ansichten einer ehemaligen Holzwerkstatt (und ihrer Umgebung) in der Südoststeiermark unweit der österreichisch-slowenischen Grenze. Die vier Akteur/innen – ihr futuristischer Look legt nahe, es handele sich um Besucher/innen aus der Zukunft – treten dem seltsam verwaisten Ort in einem Modus behutsamer Neugier und Entdeckungslust gegenüber. Was vormals der Produktion diente und nun seinem Ende entgegendämmert, wird Utensil und Bühne eines rätselhaften Tanzes, einer Beschwörung – eines *ballet mécanique*, eines Hexensabbats? Am Ende stellen drei der vier Gestalten in der Art eines Tableau vivant eine Komposition des Renaissancemalers Hans Baldung nach: *Neujahrsgruß mit drei Hexen* (1514).

Die „Drei“ liefert auch das Grundmuster für Eberharts Skulptur: ein Arrangement aus drei unterschiedlich großen, gleichschenkligen Metalldreiecken, deren Farbgebung mit den Kostümfarben der Figuren in ihrem Film korrespondiert. Mit der Dreiecksform ergreift Eberhart symbolisch gegen das starre Schema des Binären Partei, jenen Standardcode moderner Naturbeherrschung, der die Möglichkeit eines Dritten – einer Position jenseits von Kultur und Natur, Mann und Frau, Eins und Null etc. – per definitionem ausschließt.

Zur binären, kapitalistischen Logik gehört auch die Scheidung der Welt in Nützliches und Nutzloses. Letzteres landet gewöhnlich auf der Deponie oder, in Ausnahmefällen, in der Kunst. Das dritte und letzte Element in Eberharts Installation – ein Klumpen aus erstarrtem Leim, ein Relikt aus der Holzwerkstatt in ihrem Film – ist eine Verbeugung vor dem Nutzlosen und eine Erinnerung daran, dass auch Wertloses wertvoll, Ungleiches gleich sein kann, erst Recht im Hexen-Einmal-Eins.

1 Federici, Silvia, *Caliban und die Hexe: Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, New York 2017

Sylvia Eckermann & Gerald Nestler

*1964 in Brixlegg, lebt und arbeitet in Wien
*1962 in Wien, lebt und arbeitet in Wien

WHISPER. Status Code: No Entity Found, 2016/2019
Soundinstallation, 4:49 Min.
Sound: Sylvia Eckermann
Lyrics: Gerald Nestler

Courtesy der/die Künstler/in

Gerald Nestlers und Sylvia Eckermanns Arbeit *Whisper* ist der Versuch, dem schlechthin Abstrakten – dem Kapitalverhältnis – einen Sound zu geben: zyklisch an- und abschwellende Beat-Arrangements, bedrohlich wabernde Klangflächen und darüber die gerappten Selbstauskünfte eines Kapitals in Plauderlaune: „You drink me and drown / Oh you eat me and choke / For it’s you I digest / for it’s you in whom I invest / Oh baby how you nourish me!“ Ein Schwall aggressiv-selbstherrlicher Punchlines, in deren Subtext sich mantrahaft die immer gleiche Drohung wiederholt: „Live in my shelter or your world shall go bust.“

Es gibt keine Alternative! Auch die Zukunft – vormals ein Ankerpunkt utopischer Hoffnungen – ist längst kassiert. Buchstäblich: Was in *Whisper* zu uns spricht, ist eine Ökonomie, deren Wertschöpfungen auf Spekulationen gründen – Wetten auf die Zukunft mit immer fantastischerem, immer riskanterem Charakter: „At the surf of all your human desires – in your future I trust.“

So sehr das Kapital sich in *Whisper* auch als abgeklärter, realitätsgerechter Trickster geriert, es ist (und bleibt) im Herzen ein Träumer. Es träumt sich in eine Zukunft unbegrenzter Möglichkeiten des Absatzes und des Profits und übertrifft in seinem Utopismus noch die größte Sozialistin. „Some say: I’m running on empty, uncovered / And that it’s a crime. / My lifespan is but a quarter / and my value is worth a dime.“ Egal – *Whisper* ist die Protz- und Trotzlitanei eines Totgesagten; kapitalistischer Realismus als Hip-Hop-Track.

Judith Fegerl

*1977 in Wien, lebt und arbeitet in Wien

the kitchen was what she had given of herself to the world, 2019
4 Elemente, magnetischer Edelstahl, Induktionstechnik, je 60 x 60 x 90 cm

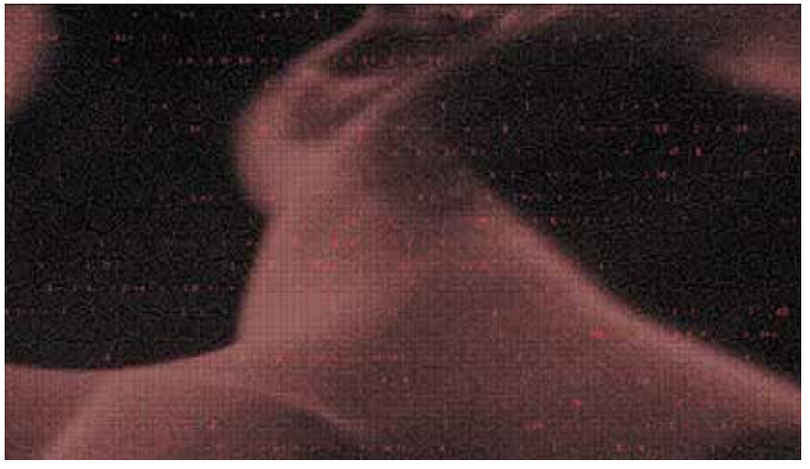
Courtesy Galerie Hubert Winter, Wien

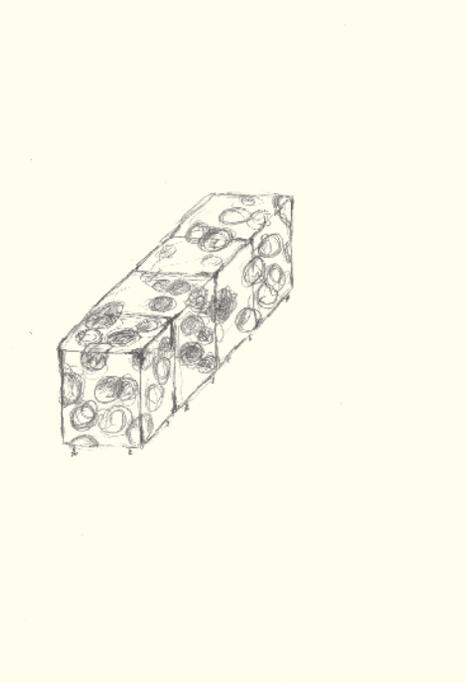
In *Player Piano* (dt. *Das höllische System*), einem Science-Fiction-Roman aus dem Jahr 1952, skizziert Kurt Vonnegut eine dystopische Zukunftsvision der USA, in der diese die Welt militärisch und industriell dominiert. Die Industrieproduktion ist nahezu automatisiert, Entscheidungen werden größtenteils von Maschinen getroffen. Fast die gesamte Bevölkerung geht keiner sinnvollen Arbeit nach, sondern konsumiert und wird in staatlichen Massenorganisationen „beschäftigt“. Es herrscht eine Zweiklassengesellschaft, selektiert nach IQ: Wenige Ingenieure haben Arbeit, bedienen die Maschinen und stützen das System. Die Frau des Protagonisten entwirft in Einklang mit ihrer Rolle als marginalisiertes Subjekt eine überaus durchdachte, hochtechnisierte Küche, die sie letztlich allerdings in jener sozialen Falle hält, in der sie sich als Frau von Anfang an befindet.

Judith Fegerls Skulpturen greifen die Form einer Küche auf, die als hocheffizientes Mobiliar das Kernstück einer jeden funktionalen Wohneinheit bildet. Quaderförmige Objekte in den standardisierten Abmessungen europäischer Küchenmodule (60 x 60 x 90 cm) aus magnetischem Edelstahl werden einer induktiven Erhitzung unterzogen, im Zuge derer sich ihre Form destabilisiert und ihre Oberfläche sich regenbogenähnlich einfärbt.

Induktionsherde erwärmen metallisches Kochgeschirr durch induktiv erzeugte Wirbelströme sowie Ummagnetisierungsverluste. Fegerl nutzt die Technik dazu, einem Material eine Signatur einzuschreiben, die metaphorisch alle mit ihm verbundenen Erinnerungen und Verhaltensmuster löscht: Durch das Erhitzen

Veronika Eberhart, *9 is 1 and 10 is none*, 2017, Filmstill, Courtesy die Künstlerin





Sylvia Eckermann & Gerald Nestler, *WHISPER. Status Code: No Entity Found*, 2016, Videostill, Courtesy der/die Künstler/in
Judith Fegerl, *the kitchen was what she had given of herself to the world*, 2019, Skizze, Courtesy die Künstlerin

verliert das Metall jede Spur seines magnetischen Gedächtnisses. An sich ist die Küche noch immer Symbol traditioneller Werte und Rollenverteilung. Insbesondere, wenn Mutterschaft ins Spiel kommt, werden Frauen zu Hausfrauen, unabhängig von ihrer bisherigen Karriere. Der High-Tech-Küche, die schon in Vonneguts Roman ein anti-emanzipatorisches Potenzial besitzt, und ihrer modernen Induktionstechnologie führt Fegerl jene Energie zu, die letztlich einen auch ideologischen Kurzschluss erzeugt: Nicht sie – als Künstlerin, Frau und Mutter – passt sich der Struktur an, sondern die Strukturen verändern sich ihren Vorgaben gemäß.

Fabien Giraud & Raphaël Siboni

Giraud *1980, lebt und arbeitet in Paris
Siboni *1981, lebt und arbeitet in Paris

1953 – The Outlawed (The Unmanned, Season 1, Episode 3), 2018
HD, Farbe, Stereosound, 14 Min.

In Koproduktion mit Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain

1922 – The Uncomputable (The Unmanned, Season 1, Episode 4), 2016
HD 16/9 Farbe, Stereosound, 28 Min.

In Koproduktion mit der Liverpool Biennial 2016 und Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain. Mit der Unterstützung von Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains

1834 – La Mémoire de Masse (The Unmanned, Season 1, Episode 5), 2015
HD, Farbe, Stereosound, 14 Min.

In Koproduktion mit der Biennale de Lyon 2015 – mit Unterstützung von CNC – DICReAM – Ministère de la Culture et de la Communication und des Fonds de soutien à la création artistique et numérique [SCAN]. Das Projekt wurde von der Förderkommission der Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, ausgewählt und unterstützt.

Courtesy die Künstler

In den drei Staffeln ihrer filmischen Serie *The Unmanned* gehen Fabien Giraud & Raphaël Siboni der Frage nach, wie Technik als Produkt menschlichen Tuns zugleich den Menschen – seine äußere Gestalt wie sein inneres Selbst – hervorbringt.

Die erste Staffel mit dem Titel *A History of Computation (2045–1542)* skizziert anhand von acht Schlüsseldaten aus der Perspektive verschiedener Maschinen eine rückwärts erzählte, fragmentarische Geschichte der Technologie der Jahre 2045 bis 1542. Im Mittelpunkt der ausschließlich von Drohnen gefilmten Folge 1, *2045 – The Death of Ray Kurzweil*, steht der bekannte Transhumanist Kurzweil, der 2045 durch das Hochladen seines eigenen menschlichen Gehirns seine Singularität erreicht. In der letzten Episode, *1542 – A Flood,* folgt man der Zeitreise einer künstlichen Intelligenz zurück zu ihrem Ursprungsort, als die ersten spanischen Kolonialherren das Silicon Valley erreichten. Der Film wurde ausschließlich von künstlicher Intelligenz bearbeitet und geschnitten. Technologie übernimmt in dem Maß, in dem ihre Autonomie und Intelligenz zunimmt, selbst die Regie und scheint, wie Marshall McLuhan bemerkte, Menschen nur noch zu benötigen, um sich zu reproduzieren. Die Technologie und ihre Wechselwirkung mit dem Menschen war nie neutral, sondern stets mit komplexen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklungen verknüpft. Diese gipfelten in schmerzhaften, gar katastrophalen Ereignissen, in denen Technik zu Zwecken der Ausbeutung, der Rationalisierung, Normierung oder Moralisierung instrumentalisiert wurde.

In der Ausstellung *Hysterical Mining* sind drei aufeinanderfolgende Episoden aus der ersten Staffel von *A History of Computation (2045–1542)* zu sehen, in denen es um institutionalisierte Homophobie im England der 1950er (*The Outlawed*), weibliche Emanzipationsbewegungen von den 1920ern bis in die 1960er (*The Uncomputable*) und Arbeiteraufstände in der Frühphase der Industrialisierung (*La Mémoire de Masse*) geht.

Folge 3, *1953 – The Outlawed,* spielt im August 1953 auf der griechischen Insel Korfu, wo der Mathematiker und Informatiker Alan Turing seinen letzten Sommer verbringt. Nach seiner Verurteilung wegen homosexueller Handlungen und Zwangsbehandlung mit Hormonen sticht er auf einem improvisierten Floß in See, um die Morphogenese von Meereslebewesen zu studieren, und treibt immer weiter auf das Meer hinaus.

Folge 4, *1922 – The Uncomputable*, erzählt eine Geschichte des Scheiterns. Der Meteorologe Lewis Fry Richardson plante eine gigantische Fabrik zur Klimaprognose, in der 64.000 „Rechnerinnen" das weltweite Wetter vorhersagen sollten. Das Projekt wurde nie verwirklicht. Im Dialog mit zwei historisch entgegengesetzten Positionen (Shulamith Firestones Ökofeminismus und Richardsons männlichem Positivismus) untersucht die Folge die Unterwerfung und Verdinglichung von Frauen durch Technologie sowie Träume, sich davon zu emanzipieren. Im zum Scheitern verurteilten Versuch, die Fabrik zu errichten, kündigt sich der Zusammenbruch der Hypothese globaler Berechenbarkeit an.

Die fünfte und letzte Folge*, 1834 – La Mémoire de Masse*, thematisiert einen der ersten Aufstände gegen Automatisierung und Mathematisierung und erinnert an die grausamen Repressalien, mit denen der Aufstand der Seidenweber in Lyon niedergeschlagen wurde. Protagonist dieser Episode ist jener Jacquard-Webstuhl, der die Arbeiter/innen in den Webereien ersetzen sollte. Jacquards programmierbarer Webstuhl ist die erste Maschine, die die Prinzipien des Binärsystems durch Lochkarten nutzte und gilt als Vorfahre aller Maschinen, die Daten verarbeiten. Im Film wechseln sich Nahaufnahmen von der Geburt eines Fohlens, eines Jacquard-Webstuhls und die vollständig computergenerierte Sequenz einer Ausschreitung ab. Der Aufstand gegen den Algorithmus verwandelt sich dabei in einen Algorithmus des Aufstands.

The Unmanned hinterfragt die oberflächliche Anthropozentrik des westlichen (philosophischen und wissenschaftlichen) Denkens und stellt die Verhältnisse zwischen Subjekt und Objekt auf den Kopf. Technologie scheint ihre eigene Geschichte zu schreiben und dabei mit den maschinellen Parametern von Vorstellungsvermögen und Quantifizierung, Einschreibung und Bearbeitung zu spielen. Ohne den Menschen gänzlich zu verdrängen, entwirft die Serie ihn als einen Akteur unter vielen anderen.

Katrin Hornek

*1983 in Österreich, lebt und arbeitet in Wien

Casting Haze, 2018–2030
HD-Video, Farbe, Ton 12 Min., Stoff, Lehm
Standort: Kunsthalle Wien Karlsplatz

Courtesy die Künstlerin

Casting Haze ist ein Langzeitprojekt, das Katrin Hornek in Zusammenarbeit mit Wissenschaftler/innen entwickelt. Dabei werden auf Grundlage von CO_2–Mineralisierungstechniken deren geografische und wirtschaftliche Aspekte, industrielle Verflechtungen und philosophische Hintergründe analysiert. Für *Hysterical Mining* verdichtet Hornek eine Momentaufnahme aus diesem Prozess in einer Multimedia-Installation, die ein Video und einen bedruckten Vorhang mit einer kollektiv gestalteten Lehmlandschaft verbindet.

Von der Atemluft, die aus unseren Lungen strömt, über die Muscheln der Tiefsee und lebende Biomasse bis hin zu Verbrennungsmotoren und dem in Wolkenkratzern verbauten Zement auf Muschelkalkbasis: Überall findet sich Kohlendioxid in unterschiedlichen Formen. Als entmaterialisiertes Produkt der Industrialisierung – gleichermaßen Heizdecke des Klimawandels und tragende Säule digitalisierter Gesellschaften – ist CO_2 auch an allen Stoffwechselprozessen beteiligt, durch die Organismen mit der Erdkruste im Austausch stehen. Forscher/innen und Firmen in aller Welt versuchen, diesen Kohlenstoffdioxidzyklus zu verändern, umzukehren und zu beschleunigen, indem sie CO_2 in einen stabilen und speicherbaren Zustand bringen und profitabel in Produktionszyklen zurückspeisen.

Hornek verbindet forschungsbasierte Analyse mit künstlerischer Spekulation, indem sie eine 14 Kilogramm schwere Skulptur aus durch luft- oder wasserbasierte Techniken hergestellten Mineralwerkstoffen plant. Das Werk mit dem Titel *Atmosphere – The Decarbonization Trophy* soll als Trophäe zur Auszeichnung der produktivsten Technik idealerweise 2030 verliehen werden. Die Skulptur wird aus gesammelten und zusammengefügten, remineralisierten 3D-Proben entstehen. Ihr Gewicht entspricht dem durchschnittlichen monatlichen CO_2-Ausstoß eines einzigen ruhenden menschlichen Körpers.

Das Promotion-Video für die zukünftige Preisverleihung wird von einem semi-transparenten, psychedelisch anmutenden Vorhang gerahmt, der Bilder von sogenannten Nummuliten zeigt – Organismen, die Kohlenstoff binden und in Mineralien einlagern. Die auf den Vorhang gedruckten Logos stammen von Firmen, die derzeit auf dem Gebiet der Bindung, Nutzung und/oder Speicherung von Kohlenstoff aktiv sind. Im Zuge der Ausstellung wird in einem

Fabien Giraud & Raphaël Siboni, *1953 – The Outlawed (The Unmanned, Season 1, Episode 3)*, 2018, Videostill
Fabien Giraud & Raphaël Siboni, *1922 – The Uncomputable (The Unmanned, Season 1, Episode 4)*, 2016, Videostill
© Fabien Giraud & Raphaël Siboni

Katrin Hornek, *Casting Haze*, 2018–2030, Videostill, Courtesy die Künstlerin

kollektiven Akt ein Boden aus Lehm gestaltet. Diese haptische Erfahrung ist Teil einer Lecture-Performance, die Teilnehmer/innen mit auf eine Reise nimmt – auf der die im Laufe der Zeit sich verändernden Beziehungen zwischen Menschen und Steinen erzählt und gefühlt werden. Das wiederum führt in eine Zeit, in der der Mensch selbst zu einer geologischen Kraft geworden ist.

Barbara Kapusta

*1983 in Lilienfeld, lebt und arbeitet in Wien

The Giant, 2018
Porzellan, Ton, Vinyl, Acrylglas, polierter und gewachster Stahl, Gummi, schwarzes Pigment, mandarinfarbenes Pigment, kirschrotes Pigment, tiefblaues Pigment, malachitgrünes Pigment, hellblaues Pigment, violettes Pigment, ockerfarbenes Pigment, transparente Glasur, Goldlüster, Kupferlüster, Platinlüster, unterschiedliche Maße

Standort: Kunsthalle Wien Museumsquartier und Kunsthalle Wien Karlsplatz

Courtesy die Künstlerin und Gianni Manhattan, Wien

Barbara Kapusta gestaltet imaginäre Formen eines zukünftigen Zusammenlebens und schafft Szenarien, in denen sich vorherrschende Formen von Gemeinschaft und Verständigung in Versammlungen verschiedenartiger Körper spiegeln.

The Giant ist eine skulpturale Installation aus Keramikobjekten, Metallprofilen, Acryltafeln und Texten. Comicartige Hände, riesenhafte Augäpfel und elastische Tentakel (oder Gliedmaßen) liegen über den Boden verstreut. Sie sind aus gefärbtem Ton oder Porzellan modelliert, bemalt und mit Gold-, Platin- oder Kupferlüster glasiert. Ein Metallstab durchquert jedes Element, strukturiert es und hält es zusammen wie eine Wirbelsäule, was ihm eine techno-organische Anmutung verleiht. Durch die Wahl der Farben wie auch die raffinierte Oberflächenbehandlung – sie wirken weich und glänzend zugleich – gewinnen die Werke eine haptische Qualität: Man möchte sie streicheln, mit ihnen in ein Zwiegespräch treten, wozu auch ihre ausladenden, gewundenen oder halb zurückgenommenen Gesten einladen.

Als Seh- oder Tastorgane bekunden die Körperteile einen Willen, die Welt um sich herum zu erfassen. Die auf den ersten Blick heterogene Konstellation von Fragmenten gibt sich nach und nach als organisiertes Ensemble zu erkennen. Wir stehen inmitten eines bruchstückhaften und zugleich ganzen Körpers: eines Körpers jenseits aller Dichotomien (Singular/Plural, männlich/weiblich, natürlich/technisch, objektiv/subjektiv, aktiv/passiv); eines Körpers, der für ein Ganzes steht und doch nicht als ein solches imaginiert werden kann oder will. Die Ansammlung ist von überdimensionierten, entweder auf schmalen Metallprofilen stehenden oder an der Wand angebrachten Sprechblasen durchsetzt, die Sätze aus einem Text der Künstlerin zeigen. Alle reden zugleich auf uns ein, sprechen Aufforderungen, Drohungen, Einladungen oder Sorge um uns aus. Manche wenden sich zu sich selbst zurück, beschreiben ihre eigene Wandelbarkeit, ihr hybrides Dasein. Sie weigern sich, einer bestimmten Art anzugehören, sich einem Maßstab zu fügen, einer Zeit zu unterwerfen. Die Lücken in den Textzeilen sind Zeichen für Oralität und untergraben jede Form autoritärer Linearität, denn sie bevorzugen die Unterbrechung, die Reflexion und das Zögern.

Unaufdringlich und spielerisch spricht *The Giant* drängende politische und gesellschaftliche Themen an und entwirft eine zukünftige Gemeinschaft, die ohne Angst vor dem Anderen ist. Es geht um Empathie und eine nicht bloß rhetorisch geäußerte, sondern gefühlte und gelebte Solidarität.

Marlene Maier

*1989 in Steyr, lebt und arbeitet in Wien

Unreal Engines, 2019
2-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, je 12:23 Min.

Courtesy die Künstlerin

In der abendländischen Philosophie ist die Lüge traditionell mit der Metapher des Schattens assoziiert. In Platons Höhlengleichnis sind es bekanntlich die Schattenspiele an der Höhlenwand, die die Blicke der Gefangenen bannen und ihre Erkenntniskräfte blockieren. Noch prominenter wird die Schattenmetapher in der Epoche der Aufklärung, die sich explizit als das Andere des Schattens, als Bewegung des Lichts definiert. Sie gibt das Schema des modernen Erkenntnisstrebens vor: Was im Dunkeln liegt, soll erhellt werden, die Tiefenschichten der menschlichen Psyche ebenso wie entlegene, „dunkle Kontinente".

Neben den berühmten Schattenfiguren der Philosophie, den Schatten, die verdunkeln, gibt es aber auch solche, die sichtbar machen. „Digital shadows" etwa sind Mitschriften unserer Aktivitäten im Internet, mithin die Form, in der wir im digitalen Raum in Erscheinung treten und für Unternehmen unterschiedlicher Couleur sichtbar – und vor allem verwertbar – werden.

In ihrer Filminstallation *Unreal Engines* spürt Marlene Maier der Dialektik des Schattens – als Metapher und Phänomen – entlang unterschiedlicher Erzählstränge nach. Wir sehen Schatten, die über eine Felswand huschen; scharfumrissene Schlagschatten auf den Terrassen einer scheinbar untergegangenen Stadt; die diskreten, kaum sichtbaren Schatten in den Unebenheiten einer Schneedecke; Schatten, die über das Fell eines Tieres gleiten. Maier entnimmt ihre Schattenimpressionen Videospielen und unterschiedlichen 3D-Anwendungen. Es sind die flüchtigen, chimärischen Schatten des Digitalen, die sie interessieren.

Das Voice-Over ist eine Textcollage aus Fragmenten aus Chatrooms und unterschiedlichen Tutorials, die Maier frei um- und weiterformuliert hat. Eine Quelle bilden Onlineforen zu sogenannten Grafik-Engines, Programmelementen zur Generierung von 3D-Welten. Schatten spielen für die Erstellung solcher Welten eine zentrale Rolle. Ob eine Animation „realistisch" anmutet, hängt wesentlich davon ab, wie die Schattenzonen eines virtuellen Körpers oder Raums modelliert, also berechnet sind.

Von der technischen Frage nach dem „perfekten computergenerierten Schatten" gelangt Maier zu einer philosophischen: Wenn Realität nur ein Effekt ist – evoziert durch den planvollen Wechsel von hell und dunkel, von Einsen und Nullen –, wie substanziell ist dann unser Ich? Sie enthält sich einer eindeutigen Antwort, gibt aber Indizien. „I'm composed of virtual shadows trying to mimic a world that has never been there in the first place", heißt es an einer Stelle lakonisch. Am Ende von *Unreal Engines*, so scheint es, bleibt vom Subjekt nicht viel mehr als eine Datenspur, ein digitaler Schatten auf der vergeblichen Suche nach sich selbst.

Miao Ying

*1985 in Shanghai, lebt und arbeitet in New York und Shanghai

Blind Spot – People, 2019
Acrylfarbe, Pigmentdruck auf Leinwand, Plastikfolie, Leinwand 170 x 135 cm, gesamt ca. 210 x 200 cm

Blind Spot – Love, 2019
Acrylfarbe, Pigmentdruck auf Leinwand, Plastikfolie, Leinwand 150 x 150 cm, gesamt ca. 230 x 190 cm

Blind Spot – Politics, 2019
Acrylfarbe, Pigmentdruck auf Leinwand, 3-teilig: 150 x 150 cm, 165 x 50 cm, 33 x 60 cm, gesamt 165 x 260 cm

Courtesy Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien

Die Volksrepublik China gilt als führend im Ausbau von Informations- und Kommunikationstechnologien, in denen soziale Medien, privater Konsum und staatliche Überwachung eng miteinander verzahnt sind. 2006 ging der US-amerikanische Konzern Google trotz internationaler Proteste mit einer chinesischen Version seiner Suchmaschine – samt der lokalen Vorgaben zur Filterung und Zensur der Ergebnisse – auf den Markt. Bereits 2010 verließ Google allerdings das Land wieder. Seitdem hat die chinesische Suchmaschine Baidu erfolgreich übernommen und hält, auch dank eines besseren Verständnisses der lokalen User/innen, mit geschätzten 73 Prozent Marktanteil de facto ein Monopol.

Im Jahr 2007 fand Miao Ying 2.000 jener zensierten Begriffe heraus, die für google.cn gesperrt waren, indem sie sich selbst in eine menschliche Suchmaschine verwandelte: Drei Monate lang gab sie täglich zehn Stunden sämtliche Einträge des 1.869-seitigen Mandarin-Wörterbuches in Googles Suchmaske ein. Der Algorithmus, der bestimmte Wörter offenbar zensierte, ließ sich durch diese monotone manuelle Arbeit punktuell überlisten. Immer, wenn ein Suchergebnis am Seitenende den Hinweis „according to local laws, some search results are not showing" enthielt, eliminierte die Künstlerin das entsprechende Wort mit weißem Klebeband im Wörterbuch. Suchte Miao zu viele „sensible" Wörter innerhalb zu kurzer Zeit,

Barbara Kapusta, *The Giants*, 2018, Installationsansicht Gianni Manhattan, 2018, Foto: Simon Veres

Marlene Maier, *Unreal Engines*, 2019, Videostill, Courtesy die Künstlerin
Miao Ying, *Blind Spot - Politics*, 2019, Courtesy Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien, Foto © Markus Wörgötter

wurde sie von google.cn blockiert, und die Seite ließ sich nicht neu laden.

In den 2019 entstandenen Werken der Serie *Blind Spot* werden ausgewählte Wörter dieser Recherche über entsprechende Begriffsdefinitionen in Englisch und Mandarin als Druck auf Leinwand vorgestellt und durch visuelle Darstellungen ergänzt. Die nüchterne, an die Ästhetik der Konzeptkunst erinnernde Werkform stellt Wörter in den Mittelpunkt, die als verdächtig gelten und zu Inhalten leiten, die der Staat offenbar als Gefahr ansieht. „Politik", „Volk" und „Liebe" zählen zu den zensierten Begriffen. Auch eine bestimmte Süßspeise wurde inkriminiert, was aber auch eine Fehlfunktion des Algorithmus – so es denn einer ist, der als Zensor tätig wird – sein könnte.

In *Blind Spot* materialisiert sich ein Stück chinesischer Technikgeschichte, das einen Übergangsmoment in Hinblick auf Zensurstrategien abbildet. 2007 begannen soziale Medien, in China an Beliebtheit zu gewinnen. 2010, als auch Google sich nach zunehmenden Hackerangriffen und intensivierter Zensur aus dem Land verabschiedete, waren Social-Media-Plattformen wie Facebook für chinesische Nutzer/innen bereits nicht mehr zugänglich. Miao's Recherche für *Blind Spot* markiert damit auch einen Zeitpunkt, an dem Zensur nicht mehr länger nur vom Staat ausging, sondern einem wechselseitigen Modell wich, bei dem auch die User/innen sich selbst und andere präventiv zu zensieren begannen, um Sanktionen zu vermeiden. Die Plastikfolien, die sie partiell über ihre Leinwände mit den lexikalischen Einträgen spannt, bezeichnet die Künstlerin lakonisch als „Kondome".

Pratchaya Phinthong

*1974, Ubon Ratchathani (Thailand), lebt und arbeitet in Bangkok

2017, 2009
Wandzeichnung eines im Internet gefundenen Textes aus verblassender Tinte, Ø 241 cm

Standort: Kunsthalle Wien Karlsplatz

Sammlung FRAC Lorraine, Metz

Courtesy der Künstler und gb agency, Paris

CERN, die Europäische Organisation für Kernforschung, ist eine Einrichtung im schweizerischen Kanton Genf. Am CERN wird physikalische Grundlagenforschung betrieben, unter anderem erkundet man mittels eines riesigen Teilchenbeschleunigers den Aufbau der Materie. Auch hofft man eine Spur der Dunklen Materie zu finden. Um CERN ranken sich eine Menge Verschwörungs- und Weltuntergangstheorien – in Dan Browns Thriller *Illuminati* soll Antimaterie aus dem CERN den Vatikan sprengen. Das Internet liefert ein ideales Biotop für solche Theorien, denn es wächst exponentiell, ohne je etwas vollständig zu löschen, erzeugt algorithmisch Nahverhältnisse, wo die Logik keine solchen erkennen mag, und popularisiert ideologisch attraktive Suchergebnisse in unzähligen Echokammern.

Pratchaya Phinthongs *2017* reproduziert einen in einem Blog gefundenen Text, in dem ein Experiment mit dem Teilchenbeschleuniger Paranoia und eschatologische Ängste freisetzt. Der in einer perfekten Kreisform direkt auf die Wand geschriebene Text eines anonymen Verfassers erzählt von geheimen Forschungen im CERN (ein angeblich von den Amerikanern kontrolliertes Institut), die auf eine Teleportation eines ausgewählten Teils der Menschheit zum Mars abzielen, bevor die Erde im Jahr 2017 mit einem anderen Planeten kollidieren wird. Der dystopische Charakter der Zukunftsvision (die heute bereits Vergangenheit ist) könnte apokalyptischen Science-Fiction-Szenarien ähneln, wäre da nicht die überraschende Wendung – dass nämlich Buddha seine Anhänger, unter ihnen den Autor, retten werde und der Weltuntergang zumindest für diese Gruppe abgewendet wäre.

2017 besteht aus säurehaltiger Tinte, die verblasst, bis sie irgendwann unsichtbar wird. Wann das passiert, lässt sich nicht exakt vorhersagen. Die dunkle Prophezeiung wird einfach sukzessive schwächer, schließlich unlesbar. Das bedeutet jedoch nicht ihr vollständiges Verschwinden, denn die Tinte ist immer noch als Auftrag auf der Wand vorhanden; sie hat sich lediglich unserer unmittelbaren Wahrnehmung entzogen. Was im Internet dauerhaft präsent bleibt und Stoff für immer neue Spekulationen gibt, wird in der materiellen Form von Phinthongs Werk zur vergänglichen Voraussage einer Zukunft, die es nie gegeben hat.

Sein kalkuliertes Verschwinden macht *2017* zu einer Geste im Sinne der Konzeptkunst, die

mit der Abwesenheit eines konkreten Werkes spielt oder seinem physischem Verschwinden. Skepsis gegenüber dem marktförmigen Charakter des materiellen Kunstwerks prägt Phinthongs künstlerischer Praxis insgesamt. Der Glaube an die Substanz einer bloßen Behauptung, der die Verschwörungstheorien des Internetzeitalters befeuert, findet in *2017* auch aus dieser Perspektive eine adäquate Form, die sich als verschriftlichte spekulative Blase inszeniert.

Marlies Pöschl

*1982 in Salzburg, lebt und arbeitet in Wien und Paris

Aurore, 2018
HD-Video, Farbe, 5.1. Sound, 20 Min.
Französisch mit englischen Untertiteln

Regie, Drehbuch, Schnitt: Marlies Pöschl
Regieassistent: Lauren Oliel
DOP Paris: Victor Zébo
DOP Salzburg: David Rabeder
Dronen Operator: Daniel Ausweger
Tontechnik: Gaél Eleon
Musik: Peter Kutin
Sound Design: Florian Kindlinger
Vocal Artist: Agnes Hvizdalek
Produzentin: Marlies Pöschl

Im Rahmen von „Pixel, Bytes and Film", ORF III/BKA
In Zusammenarbeit mit Bertrand Scalabre, Hidden Mother, Paris
Mit der Unterstützung von CAC Brétigny

Zur Empathie gehört, dass die Andere, um an meiner Freude, meinem Schmerz oder meiner Enttäuschung Anteil nehmen zu können, ihrerseits wissen muss, was es heißt, sich zu freuen, Schmerz zu empfinden oder enttäuscht zu sein. Empathie erfordert Erfahrungsvermögen. Das ist banal, macht aber deutlich, warum es uns so absurd erscheint, Anteilnahme, Zuwendung und Pflege von einem Computer zu fordern: Computer machen keine Erfahrungen (erst recht keine eigenen), sondern verrechnen Daten.

Sind Empathie, Fürsorglichkeit, Anteilnahme und Pflegekompetenz programmierbar? Die Frage bildete den Ausgangspunkt für einen Workshop, den Marlies Pöschl gemeinsam mit Grundschüler/innen, Maturierenden und Senior/innen 2017 am CAC Brétigny veranstaltete. Es galt praktische Antworten zu finden. Die Teilnehmer/innen entwarfen Haushalts- und Pflegeroboter, Glücks-Umverteilungs-Maschinen zur Regulation ungleicher Zufriedenheitsniveaus, vollautomatische Personal Assistents, die die Bedürfnisse ihrer Klient/innen antizipieren (noch bevor diese selbst von ihnen wissen), und sie entwarfen: Aurore.

Aurore ist der Titel von Pöschls neuem Film, der Name eines intelligenten Pflegebetriebssystems und der Traum einer (alternden) Gesellschaft in Zeiten des Sorge-Notstands. Aurore ist präsent, aber niemals aufdringlich. Im Film bleibt sie unsichtbar, rund um die Uhr verfügbar, ist aber niemals erschöpft. Sie geht individuell auf die Bedürfnisse ihrer Klient/innen ein, ohne selbst Bedürfnisse zu artikulieren. In *Aurore* verwirklicht sich das Ideal einer Pflege, die professionell ist und dennoch zugewandt, empathisch, ohne jemals zu bevorzugen.

In einer Reihe kleiner exemplarischer Szenen erfahren wir, was *Aurore* so einzigartig macht. Der Schauplatz ist ein Senior/innenheim irgendwo am Rande von Paris. Wir sehen zwei Bewohnerinnen im Gespräch mit Aurore – der Stimme der Künstlerin, die französisch mit deutschem Akzent spricht. Angeregt antworten sie auf ihre Fragen, teilen Erinnerungen aus ihrem Leben, erzählen von ihren Erfahrungen mit dem Altern und der Einsamkeit (während Aurore sie beiläufig an die Einnahme ihrer Medizin erinnert.) Allein, ob auch Aurore Erfahrungen macht und, wenn ja, wie sie damit umgeht, bleibt im Dunkeln. Auf jeden Fall zeigt sie Interesse für Verkörperung und Affekte und scheint wissensbegierig zu sein.

Der zweite, abstrakte Teil von Pöschls Film ist eine Gemeinschaftsarbeit mit dem Komponisten Peter Kutin und der Stimmkünstlerin Agnes Hvizdalek: ein Drohnenflug durch eine psychedelische Traumlandschaft, untermalt von sirrenden Klangflächen – ein Einblick in das Innenleben einer künstlichen Intelligenz, ein Maschinen-Traum?

Aurore ist das Ergebnis einer kollektiven Reflexion, eines gemeinsamen Assoziierens und Spekulierens darüber, wie Empathie und Fürsorge in einer nicht allzu fernen Zukunft aussehen könnten, neugierig und ohne kulturpessimistische Reflexe: das Modell einer kollaborativen Science-Fiction im Dokumentarfilmformat mit einem Hauch Reklamerhetorik.

Pratchaya Phinthong, *2017*, 2009, Sammlung FRAC Lorraine, Metz, Courtesy gb agency, Paris

Marlies Pöschl, *Aurore*, 2018, Videostill, Courtesy die Künstlerin

Delphine Reist

*1970, lebt und arbeitet in Berlin

Étagère, 2007
3 Regale aus verzinktem Stahl, Acrylglas, Elektrowerkzeuge, Zeitschaltuhren, 200 x 305 x 38 cm (2x) und 200 x 230 x 38 cm

Collection Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne / Rhône-Alpes

Courtesy die Künstlerin

Étagère ist, wie der französische Titel indiziert, ein Kunstwerk in Gestalt eines Aufbewahrungsmöbels, das die Künstlerin drastisch vergrößert und nicht etwa mit Büchern oder Dekorationsgegenständen, sondern mit dutzenden Elektrowerkzeugen wie Sägen, Bohrern, einer Schleifmaschine und einer Kreissäge bestückt hat. Nähern sich Betrachter/innen den durch Plexiglasscheiben abgeschirmten Maschinen, beginnen diese sich zu bewegen und Lärm zu machen, jede in ihrem eigenen Rhythmus, die eine lauter, die andere leiser. Obwohl die Installation handfest wirkt und einen beinahe vertrauten Anblick bietet, hat sie doch etwas Unwirkliches und Verstörendes.

Delphine Reist entfernt gewöhnliche Elektrowerkzeuge und mechanische Geräte, mit denen normalerweise Menschen hantieren (ohne ihnen allerdings Aufmerksamkeit zu schenken), aus ihren üblichen Zusammenhängen von Produktion, Gebrauch oder Verbrauch. Ihre Installationen lassen uns Werkzeuge neu sehen, während die, die sie benutzen könnten, verschwunden sind. Die Geräte sind nicht nur sich selbst überlassen, sie scheinen sogar aus eigener Kraft zu neuem Leben zu erwachen. Sie machen sich nach den Gesetzen der Mechanik ans Werk, und doch wirkt es, als drehten sie frei, als verfielen sie in einen überzogenen, geradezu hysterischen Aktionismus. *Étagère* untergräbt auf ironische Weise unsere anthropozentrischen Vorstellungen und entwirft neue Formen der emotionalen Begegnung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern.

Zudem nimmt Reist eine „De-Skription" (ein von Madeleine Akrich und Bruno Latour geprägter Begriff) vor. Gegenläufig zum Prozess der „Inskription" durch Techniker/innen oder Konstrukteur/innen (damit ist unter Rückgriff auf Roland Barthes' Begriff des „Skripts" die Einschreibung von deren Verwendungs- und Interaktionsweisen sowie ihres privilegierten Nutzerprofils gemeint) entfaltet sich die „De-Skription" vom Objekt oder Ding zum Skript, indem sie die vorgebliche Neutralität seiner Produktions- und Zirkulationsprozesse entschlüsselt. Möglich wird eine solche Dekodierung durch die kleinen Veränderungen, die Reist an den von ihr angeeigneten Gegenständen vornimmt, die ihr Erscheinungsbild modifizieren und ihre Funktionalität und Leistungsfähigkeit fast völlig aufheben, um unerwartete neue Eigenschaften hervortreten zu lassen.

Tabita Rezaire

*1985 in Paris, lebt und arbeitet in Cayenne, Französisch-Guyana, hat aber noch einen Koffer in Johannesburg, Südafrika

The Song of the Spheres, 2018
Installation; Skulptur, Kupfer, senegalesische Matten, Sound, 16:16 Min.

Standort: Kunsthalle Wien Karlsplatz

Ultra Wet – Recapitulation, 2017–2018
Installation; Pyramide, überlagerte Projektionen, Spiegelfolie, Sound, 11:18 Min.

Standort: Kunsthalle Wien Museumsquartier

Produziert in Zusammenarbeit mit Kër Thiossane, Dakar, Wits Art Museum, Johannesburg, und ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe für das Projekt *Digital Imaginaries* mit finanzieller Unterstützung des TURN-Fonds der deutschen Kulturstiftung des Bundes

Courtesy die Künstlerin und Goodman Gallery, Johannesburg

Tabita Rezaires künstlerische Kosmologie ist eine Naturgewalt. Sie selbst beschreibt sich als Heilerin, als digitale Aktivistin, Künstlerin und schwarze *Femme*. In ihrer Arbeit bringt sie ein breites Spektrum künstlerischer und anderer Verfahren zum Einsatz, um direkten seelischen Kontakt mit den Betrachter/innen herzustellen und Heilung zu bewirken. In ihrer „Dimensionen überschreitenden" Herangehensweise sind Spiritualität, Körperlichkeit sowie organisches und elektronisches Leben als vernetzte Wissensformen gedacht.

Mit Blick auf das Internet als „kolonisierten Raum und neokoloniale Technologie" wendet sie sich Formen alternativen Wissens zu, um zu einem erweiterten Verständnis des Wesens und Sinns von Technologie – als Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnis zu praktischen Zwecken – zu gelangen. Rezaires Werk liegt ein Begriff der „Kosmos-Datenbank" zugrunde, in der „viele Universen – frühere, zukünftige und parallele" nebeneinander bestehen können im Sinne einer „Mega-Festplatte mit allem, was war, ist und sein wird".

Im Dialog mit feministischen und dekolonialen Anliegen artikuliert Rezaire ihre Kunst in Videos, Skulpturen, Soundarbeiten, Multimediainstallationen und Performances in Gestalt kollektiver Versöhnungsrituale. Unter Rückgriff auf vielfältige Quellen und Traditionen erkundet sie die Geschichten von Sexualität, Kolonialismus, Globalisierung und „online wie offline" wirkenden Architekturen der Macht über das Denken und Fühlen. Ihre Ergebnisse legt sie in einer Fülle textueller und visueller Verweise und Verknüpfungen dar.

Im Rahmen von *Hysterical Mining* ist an beiden Ausstellungsorten je eine Arbeit der Künstlerin zu sehen. *The Song of the Spheres* ist, so Rezaire, „eine Einladung in die Klangwelten des Himmels". Die hypnotisch-atmosphärische Klanglandschaft schwankt polyphonisch zwischen Gesang, Flüstern und Vortrag. Nachklänge der Schöpfung werden hörbar in einem Gewebe kosmologischer Erzählungen aus Afrika, Amerika und Australien, denen die Vorstellung gemeinsam ist, dass die Welt aus Tönen entstand. Dazu gesellen sich Geschichten über Astrophysik, die Wissenschaften von der Seele und die schöpferische Macht der Klänge. „Die alten Ägypter nannten Geometrie erstarrte Musik." „Klang verwandelt Materie. Klang formt unsere Wirklichkeit. Aus einer Welt der Klänge erwächst die Welt der Formen." Die kugelförmige Skulptur im Zentrum, die aus vier ineinander verschlungenen Kupferreifen besteht, stellt ein sakrales geometrisches Symbol dar. *The Song of the Spheres* nimmt die Betrachter/innen mit auf eine spirituelle und akustische Reise fernab der heutigen visuellen Reizüberflutung.

Die in der Gestalt einer Pyramide verdichteten Klänge und Bilder von *Ultra Wet – Recapitulation* fördern vielfältiges spirituelles und technologisches Wissen aus dem präkolonialen Afrika und frühen indigenen Kulturen zu Tage, um der Ideologie des Binären energiegeladene Polaritäten entgegenzusetzen. Projektionen zeigen eklektisch-bunte und queere visuelle Texturen aus fragmentierten und collagierten, sich überlagernden, schwebenden oder flackernden Bildern von Blumen, menschlichen Gestalten und weiblicher Anatomie bis hin zu grafischen Darstellungen der irdischen und himmlischen Sphären und zeugen von einer breit gefächerter, symbolgeladener Ästhetik. Indem Rezaire eine Raumzeit jenseits des Dualismus und der gewaltsamen Durchsetzung von Geschlechternormen eröffnet, lässt die Arbeit erahnen, wie „Viren sich in unseren Gehirnen, Ländern und Computern ausbreiten, um durch Angst und Schamgefühl die Kontrolle über uns zu gewinnen und so ein Zeitalter des Ungleichgewichts zu errichten, in dem gefeierte toxische Formen von Männlichkeit herrschen und Weiblichkeit als beschämend gilt. Höchste Zeit für einen Heilungsprozess, für einen Neustart aller Systeme."

Delphine Reist, *Étagère*, 2007, Collection IAC, Villeurbanne, Foto: Iange + Pult 2017

Tabita Rezaire, *Ultra Wet – Recapitulation*, 2017–2018, Installationansicht, Courtesy die Künstlerin

Quellen und Inspirationen

Zusammengestellt von den Kuratorinnen, Künstler/innen und dem Team der Kunsthalle Wien. Die Titel sind in der *Hysterical Mining Library* am Karlsplatz zu finden.

Alderman, Naomi: *The Power*, 2016
Akrich, Madeleine: *The De-scription of Technical Objects*, 1992
Alexander, Jonathan; Yescavage, Karen: *Sex and the AI. Queering Intimacies,* 2018
Anschläge VIII/2018: *Digital Gender*, 2018
Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning,* 2007
Braidotti, Rosi: *Becoming World Together: On the Crisis of Human*, 2017
Braidotti, Rosi; Bignall, Simone: *Posthuman Ecologies: Complexity and Process After Deleuze*, 2018
Brynjolfsson, Erik; McAfee, Andrew: *The Second Machine Age*, 2014
Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991
Butler, Judith: *Gender Trouble*, 1990
Butler, Octavia E.: *Parabel of the Sower,* 1993
Chun, Wendy Hui Kyong: *Control and Freedom*, 2008
Crawford, Kate: *Artificial Intelligence's White Guy Problem*, 2017
Dvorsky, George; Hughes, James: *Postgenderism: Beyond the Gender Binary*, 2008
Federici, Silvia: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation,* 2017
Fegerl, Judith: *In the Charge*, 2017
Firestone, Shulamith: *The Dialectic of Sex*, 1970
Friedan, Betty: *Der Weiblichkeitswahn oder die Selbstbefreiung der Frau*, 1970
Friedan, Betty: *The feminine mystique*, 2010
Gordon, Kim: *Is it My Body?*, 2014
Gürer, Denise: *Pioneering Woman in Computer Science*, 2002
Haraway, Donna: *A Cyborg Manifesto*, 1985
Haraway, Donna: *Monströse Versprechen: Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*, 2017
Haraway, Donna: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Experimental Futures)*, 2016
Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän,* 2018
Harrasser, Karin: *Körper 2.0*, 2013
Hayles, N. Katherine: *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, 1999
Hester, Helen; Armen Avanessian*: dea ex machina*, 2015
Hester, Helen: *Xenofeminism,* 2018
Hird, Myra J.: *Queering the Non/Human,* 2016
Holmes, Brian: *Escape the Overcode*, 2009
Hopkinson, Nalo: *Midnight Robber*, 2000
Irigaray, Luce: *In the Beginning, She Was*, 2012
J.G. Ballard: *Crash*, 1995
Kember, Sarah: *Cyberfeminism and Artificial Life*, 2002
Kitchen Politics (Hg.): *Sie nennen es Leben, wir nennen es Arbeit,* 2015
Laboria Cuboniks: *Xenofeminism: A Politics for Alienation,* 2018
Le Guin, Ursula K.: *The left hand of darkness (remembering tomorrow)*, 1987
Lessing, Doris: *The Memoirs of a Survivor*, London 1995
Lowenhaupt Tsing, Anna: *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins,* 2017
Millet, Kate: *Sexual Politics*, 1970
Millet, Kate: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, 1971
Mumford, Lewis: *Technics and Civilisation*, 1934
Nestler, Gerald: *Form Contingent Becoming to Derivative Futures*, 2018
Pasquinelli, Matteo: *Neuronale Netzwerke und das Unberechenbare: Über die Automatisierung von Intelligenz als Statische Interferenz*
Perkins Gilman, Charlotte: *Die gelbe Tapete*, 1978
Perkins Gilman, Charlotte: *Herland*, 1981
Perkins Gilman, Charlotte: *Ihrland*, 2016
Perkins Gilman, Charlotte: *The Yellow Wallpaper and Herland*, 2015
Piercy, Marge: *Er, Sie und Es*, 1999
Piercy, Marge: *He, She and It: A Novel,* 1991
Piercy, Marge: *Woman on the Edge of Time*, 1983
Plant, Sadie: *The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics*, 1995
Plant, Sadie: *Zeroes and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, 1998
Power, Nina: *Toward a Cybernetic Communism: The Technology of the Anti-Family*, 2010
Preciado, Paul B.: *Testo Junkie*, 2013
Preston, Laura; Widman, Tanja: *Postapocalyptic Self-Reflection*, 2019
Puig de la Bellacasa, María: *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, 2017
Rebecca Solnit: *Men Explain Things to Me*, 2014
Reist, Delphine: *Mitarbeiter denken positiv*, 2017
Rose, Gillian; Blunt, Alison: *Writing Women and Space: Colonial & Postcolonial Geographies*, 1994
Russ, Joanna: *Planet der Frauen*, 1979
Russ, Joanna: *The female man*, 2010
Sargent, Pamela: *The Shore of the Women*, 1988
Sollfrank, Cornelia: *Die schönen Kriegerinnen*, 2018
Stiegler, Bernard: *Relational Ecology and the Digital Pharmakon*, 2012
Tepper, Sheris: *The Gates to Women's Country*, 1989
Texte zur Kunst, Heft 84: *Feminismus!*, 2011
Texte zur Kunst, Heft 98: *Media*, 2015
Turing, A. M.: *Computing Machinery and Intelligence*, 1950
Universität für angewandte Kunst Wien: *Digitale Transformationen: Gesellschaft, Bildung und Arbeit im Umbruch*, 2018
Wacjman, Judy: *Feminism Confronts Technology*, 1991
Wespennest, Nr. 169: *Mensch und Maschine*, 2015

Community College: The Black Box Issues

Übersetzungen dessen wagen, was nur anteilig verstanden werden kann

„Die neuen Wissenschaften, die der Feminismus begehrt, sind Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen. [...] Übersetzung ist immer interpretativ, kritisch und partiell. Dies ist eine Basis für Konversation, Rationalität und Objektivität, die eine machtempfindliche und keine pluralistische ‚Konversation' ist." (Donna Haraway)

Könnte es einen empathisch feministischen Algorithmus geben? Was kann als Blackbox verstanden werden? Als System, dessen innere Vorgänge sich kritischen Blicken entziehen oder die Wahrnehmung durch zu viele Daten überfordern? Technische Geräte, unüberschaubare Netzwerke von Akteur/innen und komplexe Organisationen? Mein Smartphone, die Affektökonomie der Social Media oder die Sicht der Dinge von der Warte einer anderen Person? Welche instrumentellen oder sinnlichen Beziehungen unterhalten wir zu Blackboxes und welche sie zu uns? Welche Vorurteile, Ungleichheiten und Diskriminierungen sind, bewusst oder unbewusst, in sie einprogrammiert, und welche werden durch Feedbackschleifen innerhalb einer ungleichen Gesellschaft noch verstärkt? Können selbstlernende Systeme auch etwas verlernen? Und können wir diese Fragen beantworten, wenn die Mechanismen, die das Spiel der geregelten Verhältnisse von Input und Output am Laufen halten, nicht restlos zu verstehen sind?

Das Kunsthalle Wien Community College aktiviert die Diskurszone der Ausstellung *Hysterical Mining* mit offenen Treffen, Workshops und kollektiven Aktionen, die dazu einladen, sich gemeinsam an vielgestaltigen „Übersetzungen" der inneren Vorgänge von Blackboxes zu versuchen. Im Sinne eines „staying with the trouble" (Donna Haraway) scheuen wir uns nicht, produktive Verwirrung zu stiften und heitere Übungen für ein Leben in der Komplexität vorzuschlagen. Ziel ist es, einen gesellschaftlichen Diskurs über die Auswirkungen von Blackboxes und ihren demokratischen Regulierungsbedarf in Gang zu setzen.

Want to be entangled? Das Community College, das auf der Welle der Kollektivität surft, ist ein freier Denkraum, um neue Perspektiven zu gewinnen. Menschen aus verschiedenen Bereichen kommen zusammen, um mit künstlerischen Mitteln Methoden zu entwickeln und zu teilen, um fürsorglich zu sein, kritisch zu reflektieren und zu diskutieren, um zu experimentieren und zu handeln.

Auf Basis unterschiedlicher Wissenszugänge – künstlerisch, wissenschaftlich, lebenserfahren und/oder technikaffin – treten sie in interdisziplinären Austausch über aktuelle Diskurse, treffen sich zu Lesegruppen und Ausstellungsbesuchen, diskutieren in Auseinandersetzung mit Texten und Kunstwerken und initiierten künstlerische Forschungsprozesse. Wir sammeln Ideen und Erfahrungen und gehen offenen Fragen über unser Verhältnis zu digitalen Technologien und ihre Folgen für ein Zusammenleben in Diversität nach.

Statements von Community College Mitgliedern: Wir befassen uns mit komplexen Themen, die die Verbindung von Technologie, Gesellschaft, Kunst und Wissenschaft berühren; wir sind interdisziplinär. Wir übersetzen unseren Forschungsprozess in greifbare Interventionen, um Diskussionen mit einem breiteren Publikum auszulösen und Werkzeuge zur Reflexion bereitzustellen. Wir wollen Wege finden, uns in der Vielfalt zu verlieren; Wege finden, diese zu genießen; das Wissen und die Unwissenheit über Dinge, über die Technologie des Lebens erforschen, vielfältige Möglichkeiten in und aus der Welt der Technik (wieder) zu entdecken. Das Community College ist ein Ort, an dem du nachdenklich und reflexiv sein kannst und nicht das Gefühl hast, der/die einzige Verrückte in der Stadt zu sein!

Termine und Treffen im Juni (am 7/6 mit Cornelia Sollfrank, sowie am 12/6, 21/6, 26/6 2019), Juli, August und September (20–27/9 2019).

Details zu Programmpunkten und Teilnahmemöglichkeiten:
community.college@kunsthallewien.at

Pay as You Wish!
Jeden Sonntag bestimmen Sie den Eintrittspreis und zahlen für den Ausstellungsbesuch so viel wie Sie möchten.

PROGRAMM
Eröffnung
Di 28/5 2019, 20:30 Uhr
Kunsthalle Wien
Museumsquartier

Diskurszone Kunsthalle Wien Karlplatz
Die Diskurszone in der Kunsthalle Wien Karlsplatz wird während der Laufzeit der Ausstellung für eine Vielzahl von Veranstaltungen aktiviert: Gespräche mit Künstlerinnen, Filmprogramme, Vorträge, Workshops und Performances. Barbara Kapusta liest aus ihren Texten, Tänzerin Anne Juren wird in der Ausstellung performen, Irene Posch macht einen Workshop zu *Handcrafting the Digital*. Tabita Rezaire wird mit uns den Sternenhimmel bei Vollmond betrachten, Cornelia Sollfrank ihr Interesse für Technofeminismus in Kunst und Aktivismus teilen. Im Rahmen des Filmfests *Kaleidoskop* und einer Kooperation mit LE STUDIO Film und Bühne werden zur Ausstellung passende Filmprogramme kuratiert. Es gibt Führungen, thematische Inputs, die *Hysterical Mining Library* – und vieles, was spontan entsteht.

Das aktuelle Programm finden Sie unter: kunsthallewien.at

Führungen
Falls nicht anderes vermerkt sind alle Führungen mit gültigem Ausstellungsticket kostenlos! Die Führungen starten bzw. finden in der Kunsthalle Wien Museumsquartier statt.

Kuratorinnenführungen
Vanessa Joan Müller und Anne Faucheret führen durch die Ausstellung und besprechen die Rolle der Technologie in der Ausbildung lokaler und globaler Konfigurationen von Macht, Identitätsformen und Lebensweisen.

Do 13/6 2019, 17:30 Uhr
Mit Anne Faucheret –
im Rahmen der *MQ SommerÖffnung*

Di 2/7 2019, 18 Uhr
Mit Anne Faucheret und Vanessa Joan Müller

Di 3/9 2019, 18 Uhr
Mit Anne Faucheret und Vanessa Joan Müller

Kunsthalle Wien x MAK Museum für Angewandte Kunst
Late-Nite-Kombiführungen
Di 11/6, 9/7, 10/9 2019, 19 Uhr

Zwei Ausstellungen, eine abgestimmte Führung. Nach einem Rundgang durch die Ausstellung *Hysterical Mining* werden Sie von unseren Kunstvermittler/innen zur MAK Ausstellung *Uncanny Values. Künstliche Intelligenz & Du* begleitet. Entdecken Sie mit uns, welche Positionen zeitgenössische Künstler/innen zu den Themen künstliche Intelligenz, Technologie und Geschlechterkonstruktionen einnehmen, und diskutieren Sie mit uns die kritische Haltung der vertretenen künstlerischen Arbeiten.

Treffpunkt: Kunsthalle Wien MQ, Führung (19:00 – 20:00 Uhr), anschließende Führung im MAK (20:30 – 21:30 Uhr) Führungen inkl. Eintritte MAK und Kunsthalle Wien: € 16.-

Sonntagsführungen
Jeden Sonntag um 16 Uhr entdecken Sie bei thematischen Überblicksführungen mit unseren Kunstvermittler/innen die Ausstellung und besprechen geschlechtsspezifische Stereotypen und neue Formen von Wissen, Fähigkeiten und Körperpraktiken in Bezug auf den Einsatz wie auch die Produktion von (neuen) Technologien.

Mit: Wolfgang Brunner, Carola Fuchs, Michaela Schmidlechner und Michael Simku

So 9/6, 11/8, 22/9, 6/10 2019, 16 Uhr
Die Sprachen der Dinge

So 16/6, 30/6, 14/7, 18/8, 25/8, 8/9 2019, 16 Uhr
Technologien als feministische Perspektive

So 2/6, 23/6, 7/7, 4/8, 15/9 2019, 16 Uhr
Neue Rituale der Koexistenz

So 21/7, 28/7, 1/9, 29/9 2019, 16 Uhr
Unsichtbare Körper – Hysterische Maschinen

Art Night im MQ
Das Afterwork-Programm für Kunstliebhaber

Do 27/6, 29/8 2019,
17–20:45 Uhr

Volles Programm mit nur einem Ticket: Die exklusiven Rundgänge führen Sie durch Leopold Museum, mumok und die Ausstellung *Hysterical Mining*

Sektempfang ab 17h im MQ-Point im Haupteingang des MuseumsQuartiers.
Beginn der Führungen:
18:30 Uhr im mumok
19:15 Uhr im Leopold Museum
20 Uhr in der Kunsthalle Wien

Die ORF Lange Nacht der Museen
Sa 5/10 2019, 18 – 1 Uhr

Sa 5/10 2019, 18:30 – 20 Uhr
Das verrückte Roboter Rennen
Kinder-Workshop

Die Roboter warten auf dich, damit du ihnen die kreativste, bunteste, coolste und verrückteste Roboterrennstrecke baust. Lass dich von den künstlerischen Arbeiten der Ausstellung inspirieren und gestalte mit uns einen Parcours.

Sa 5/10 2019, 20 – 21 Uhr
Die Sprachen der Dinge
Überblicksführung

Sa 5/10 2019, 21 – 22 Uhr
s e n s e a [r] t i o n N°¹ Kunst.Hören.Sehen.
Musikperformance

Das Musikerduo Eva Prosek und Simon Öggl präsentieren in den Räumen der Ausstellung eine interdisziplinäre Live-Musikperformance.

PROJEKTE
Akademie geht in die Schule x „bildung.bewegt Mädchen“

Fr 31/5 – So 30/6 2019
F* Future
Eröffnung: Fr 31/5 2019, 15 Uhr

Welche neuen Herausforderungen bringt ein vermehrt von Technik geprägtes Leben für junge Frauen und welche künstlerischen Strategien helfen im Umgang damit? Für die Lehrveranstaltung „Die Ausstellung als Lernort“ konzipierten Studierende des Instituts für das künstlerische Lehramt der Akademie der bildenden Künste Wien mit einer Gruppe von Teilnehmerinnen der Produktionsschule „bildung.bewegt Mädchen“ ein Vermittlungsangebot für Jugendliche zur Ausstellung *Hysterical Mining*.

Die Ergebnisse dieser partizipativen Aneignung, die im Rahmen von *Akademie geht in die Schule* konzipiert wurde, werden in einer begleitenden Sonderausstellung vom 31/5 bis 30/6 im Untergeschoß der Kunsthalle Wien Museumsquartier gezeigt.

Konzept und Durchführung: Milena Georgieva, Mira Jank, Anna Koblitz, Elisabeth Lehner, Magdalena Micoloi, Paul Presich (Akademie der bildenden Künste Wien).

Mit Beiträgen von: Jessi Bauer, Luisa Chmiel, Shikofa Fayazi, Slawa Hame, Isabella Hodas, Muzhgan Khaliqi, Michelle Mladenovic, Rahmana Omerovic, Wahida Sadul, Oliwia Wronowska

Musikperformance in Kooperation mit der MUK Wien

Di 1/10 2019, 18 Uhr
s e n s e a [r] t i o n N°¹ Kunst.Hören.Sehen.

Inspiriert von den künstlerischen Arbeiten wie auch von den Inhalten und der räumlichen Struktur der Ausstellung *Hysterical Mining*, entwickelt das Musikerduo Eva Prosek und Simon Öggl eine interdisziplinäre Live-Musikperformance.

s e n s e a [r] t i o n N°¹ vermittelt und hinterfragt als multisensorisches Format die Beziehung zwischen dem Auditiven und dem Visuellen. In der individuell erlebten Wechselwirkung von Hören und Sehen entsteht der Impuls zur reflektierten Sinneswahrnehmung.

PROGRAMM FÜR KINDER
KinderUniKunst
Di 2/7, 10 – 12:30 Uhr, Mi 3/7, 10 – 13 Uhr und Do 4/7 2019, 10 – 12:30 Uhr
Denken die Dinge?
Eine Workshopreihe nur für Mädchen

Im 3-teiligen Workshop entdecken wir die Ausstellung *Hysterical Mining* und schauen uns an, was Künstler/innen zum Thema Künstliche Intelligenz und Robotern einfällt. Inspiriert davon lernen wir Programmieren und entwerfen einen Fantasieroboter. Wie sollen Roboter überhaupt aussehen? Was sollen sie können? Wie willst du mit technischen Dingen und Robotern in der Zukunft zusammenleben?

In Kooperation mit zimd (Zentrum für Interaktion, Medien & soziale Diversität) Für Mädchen von 8–12 Jahren; Anmeldung unter: www.kinderunikunst.at

wienXtra Ferienspiel
Di 9/7 – Do 11/7, Sa 13/7, Di 16/7 – Do 18/7 2019, 10 – 12 Uhr
Das verrückte Roboter Rennen
Für Kinder von 6–10 Jahren

In den Sommerferien haben auch Roboter viel Zeit: Sie warten auf dich, damit du ihnen die kreativste, bunteste, coolste und verrückteste Roboterrennstrecke baust. Lass dich von den künstlerischen Arbeiten der Ausstellung inspirieren und gestalte mit uns einen Parcours für unsere wilde Roboterbande!

Kinder: 2 €. / mit Kinderaktivcard gratis
Begleitpersonen: 4 €.
Anmeldung unter: vermittlung@kunsthallewien.at

Maria Metsalu *Mademoiselle* x © Alan Proosa

Art & Dance
ImPulsTanz im mumok – Museum
moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
und im Leopold Museum

Vienna International Dance Festival

IMPULSTANZ

11 July – 11 August 2019
impulstanz.com

WIEN KULTUR = Bundeskanzleramt | Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union | mumok | LEOPOLD MUSEUM

Collective Exhibition for a Single Body

The Private Score-

Vienna 2019

19. – 28. 6. 2019

Milan Adamčiak
Beta Brătescu
André Cadere
Cornelius Cardew
Jani Christou
Josef Dabernig
Anna Daučíková
VALIE EXPORT
Stano Filko
Marcus Geiger
Tomislav Gotovac
Ion Grigorescu
Sanja Iveković
Anna Jermolaewa
Július Koller
Jiří Kovanda
Jakob Lena Knebl
Simon Leung
Adolf Loos
Sarah Lucas
Marcello Maloberti
Vlado Martek
Dóra Maurer
Karel Miler
Ivan Moudov
Paul Neagu
Neša Paripović
Manuel Pelmuș
Petr Stembera
Nedko Solakov
Petr Stembera
Mladen Stilinović
Sven Stilinović
Ceija Stojka
Raša Todosijević
Slaven Tolj
Goran Trbuljak
Arthur Żmijewski
et al.

KONTAKT SAMMLUNG+TANZQUARTIER WIEN
WWW.KONTAKT-COLLECTION.NET+WWW.TQW.AT

Film und
Freiluft am
Karlsplatz

KALEIDOSKOP

KA LEI DOS KOP

28. Juni–
19. Juli
2019

täglich
21 Uhr

www.kaleidoskop.film

Fotograf: Romain Thiery

FESTIVAL FÜR ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER

MUSIKTHEATERTAGE WIEN

2019 KURATIERT VON GEORG STEKER

12.-21. SEPTEMBER 2019
WUK, 1090 WIEN

MYTHOS ZIVILISATION

In Kooperation mit performing arts | WUK

TICKETS: mttw.at / wuk.at / Telefon 01-401 21 0

WIEN KULTUR · BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH · ernst von siemens musikstiftung · SKE · VOR magazin

TON&BILD
MEDIENTECHNIK GMBH
WWW.TONBILD.AT

THE ART OF **PROJECTION**

Europa Zumtobel Licht Tour | Paris. Susanne Stemmer | Venedig Biennale. Marte Architekten

Ausstellung
Kunsthalle Wien GmbH

Direktorinnen
WHW – Ivet Ćurlin
Nataša Ilić
Sabina Sabolović

Kaufmännische Geschäftsführerin
Sigrid Mittersteiner

Kuratorinnen
Anne Faucheret
Vanessa Joan Müller

Ausstellungsdesign
Hektor Peljak

Ausstellungsproduktion
Martina Piber
Juliane Saupe

Leitung Technik/ Bauleitung
Johannes Diboky
Danilo Pacher

Haustechnik
Beni Ardolic
Frank Herberg (IT)
Baari Jasarov
Mathias Kada

Externe Technik
Harald Adrian
Hermann Amon
Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann
Judith Lava
Alfred Lenz

Ausstellungsaufbau
Marc-Alexandre Dumoulin
Johann Gröbner
Scott Hayes
Lazar Lyutakov
Johann Schoiswohl
Andreas Schweger
Stephen Zepke

Marketing
David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Marlene Rosenthal

Presse & Kommunikation
Stefanie Obermeir
Pia Wamsler (Praktikantin)

Fundraising & Sponsoring
Maximilian Geymüller

Eventmanagement
Gerhard Prügger

Dramaturgie
Andrea Hubin
Vanessa Joan Müller
Maximilian Steinborn
Eleanor Taylor

Vermittlung
Wolfgang Brunner
Carola Fuchs
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

Assistenz der Geschäftsführung
Andrea Cevriz

Office Management
Maria Haigermoser
Vasilen Yordanov

Buchhaltung
Mira Gasparevic
Natalie Waldherr

Besucher/innenservice
Daniel Cinkl
Osma Eltyep Ali
Kevin Manders
Christina Zowack

Herausgeber
Kunsthalle Wien GmbH

Texte
Anne Faucheret
Vanessa Joan Müller
Maximilian Steinborn
Eleanor Taylor
und die Künstler/innen

Redaktion
Vanessa Joan Müller
Maximilian Steinborn
Martin Walkner

Übersetzung
Gerrit Jackson

Art Director
Boy Vereecken

Gestaltung
Antoine Begon

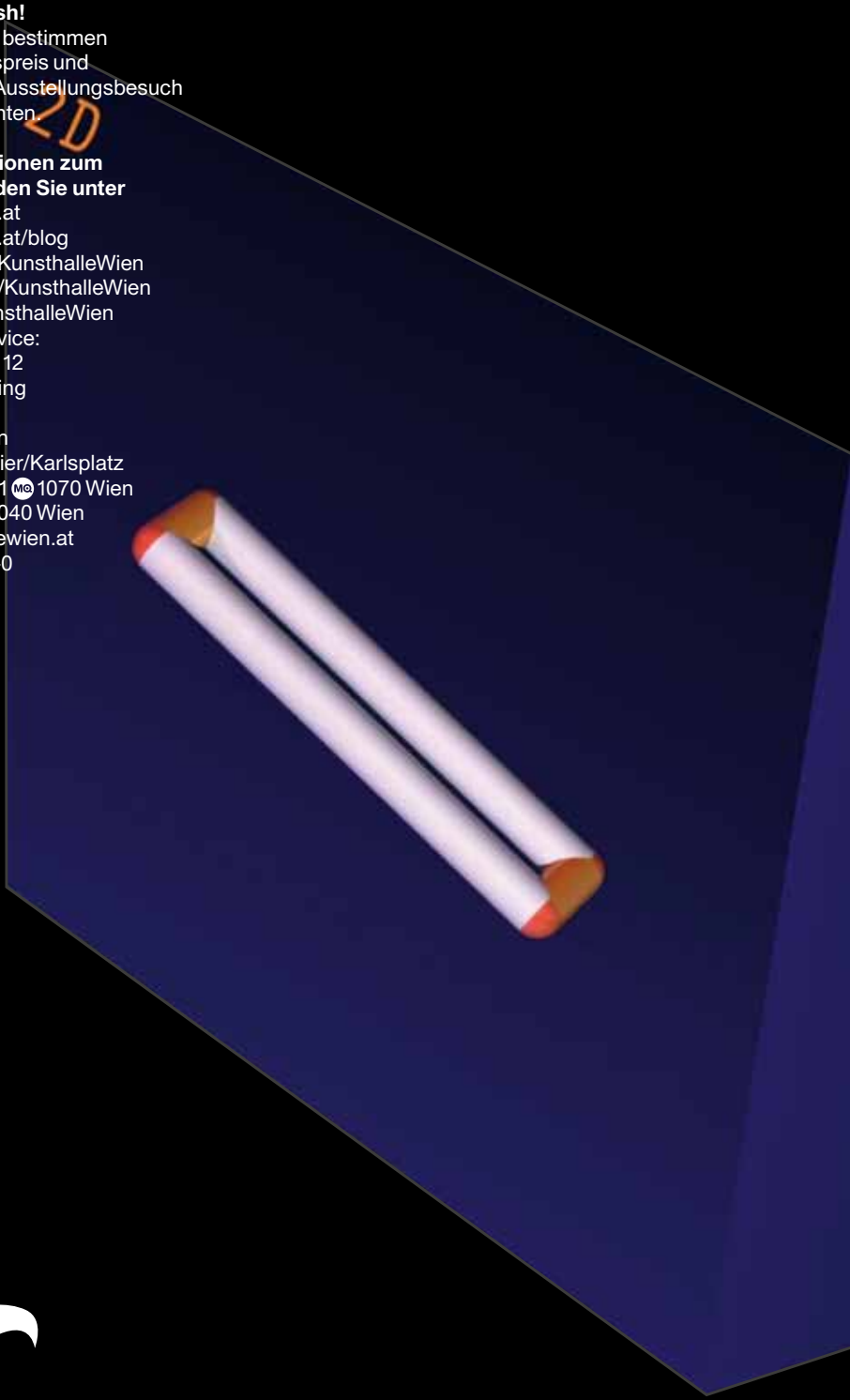
Druck
Holzhausen Druck GmbH

© 2019 Kunsthalle Wien GmbH

Die Kunsthalle Wien GmbH ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.

WIEN KULTUR
Vienna Biennale 2019
INSTITUT FRANÇAIS
schweizer kulturstiftung prohelvetia
DER STANDARD
monopol MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN
thegap
Ö1 CLUB
TON&BILD
illy
VÖSLAUER

Pay as You Wish!
Jeden Sonntag bestimmen Sie den Eintrittspreis und zahlen für den Ausstellungsbesuch so viel Sie möchten.

Mehr Informationen zum Programm finden Sie unter
kunsthallewien.at
kunsthallewien.at/blog
facebook.com/KunsthalleWien
instagram.com/KunsthalleWien
twitter.com/KunsthalleWien
Whats App Service:
+43 676 378 65 12
#HystericalMining

Kunsthalle Wien
Museumsquartier/Karlsplatz
Museumsplatz 1 Ⓜ 1070 Wien
Treitlstraße 2, 1040 Wien
www.kunsthallewien.at
+43 (0)1 521 89-0