



IMAGE

ZEITSCHRIFT
FÜR INTERDISZIPLINÄRE
BILDWISSENSCHAFT

THE INTERDISCIPLINARY
JOURNAL OF IMAGE SCIENCES
41, 2025/1

Herausgabe der Zeitschrift:

Prof. Dr. Goda Plaum
Prof. Dr. Lars Christian Grabbe
PD Dr. Zhuofei Wang

Herausgeberi*nnen
dieser Ausgabe:

Zhuofei Wang
Christiane Wagner

HW

Impressum

IMAGE

Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Heft 1/2025

21. Jahrgang

<https://image-journal.de>

Herausgeber*innen

Prof. Dr. Goda Plaum
Prof. Dr. Lars Christian Grabbe
PD Dr. Zhuofei Wang

Redaktion

Verantwortlich für den Inhalt
(gem. § 55 Abs. 2 RStV)
Für den Hauptteil:
Zhuofei Wang, Christiane Wagner
(v.i.S.d.P.)

Editorial Board

Jacobus Bracker, Prof. Dr. Gustav Frank,
Dr. Elisabeth Günther, Dr. Stefanie Johns,
Prof. Dr. Thomas Knieper, Dr. Swantje
Martach, Dr. Stefan Meier,
Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Reichle, Dr. Petra
Rösch, Dr. Nicolas Constantin Romanacci,
Prof. Dr. Patrick Rupert-Kruse, Dr. Martina
Sauer, Prof. Dr. Andreas Schelske, Dr. Jörg
R.J. Schirra, Prof. Dr. Stephan Schwan,
Prof. Dr. Hartmut Stöckl, Prof. Dr. Philipp
Stoellger, Dr. Inga Tappe, Prof. Christiane
Wagner und Prof. Dr. Thomas Wilke

Verlag

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft
mbH & Co. KG
Boisseréestr. 9-11
50674 Köln
Telefon: +49(0)221-9258290
Telefax: +49(0)221-92582929
E-Mail: info@halem-verlag.de

Vertreten durch:
Herbert von Halem Verlagsges. mbH
Geschäftsführer: Herbert von Halem
Registergericht: Köln
Registernummer: HRB 25647

Registereintrag:
Eingetragen im Handelsregister.
Registergericht: Köln
Registernummer: HRA 13409

Umsatzsteuer-ID:
Umsatzsteuer-Identifikationsnummer nach
§27a Umsatzsteuergesetz:
DE 172 714 183

**Kontingenz in globalen Bildpraktiken /
Contingency in Global Image Practices**

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft
Ausgabe 41(1), 2025

Inhalt

- 1 **Editorial IMAGE 41**
- 2 Zhuofei Wang / Christiane Wagner
Einleitung
Kontingenz in globalen Bildpraktiken /
Contingency in global practices
- 5 Christiane Wagner
Kontingenz des Medienbildes und Politisierung der Ästhetik
- 25 Anna Schober
Visuelle Ironie und Kontingenz:
Aneignungen von Praktiken des (politisierten) Sports im
künstlerischen Werk von Nilbar Güreş
- 48 Haiyu Yuan
**From Automatism to Bricolage: Exploring Contingency in
Surrealist Painting**
- 69 Hanne Bergius
**Dada-Montage: kontingent und komplex unter dem Einfluß
Nietzsches**
- 91 Yu Shang
**The Unpredictable Self: Algorithmic Contingency in Digital
Portraiture**
- 107 Vanessa Seves Deister de Sousa
**Teeth, soap and crystals: Reflections about the contingency
in the poetics of the Brazilian artist Tunga**

Editorial *IMAGE* 41

Sehr geehrte Leser*innen,

mit der nun vorliegenden 41. Ausgabe der *IMAGE* präsentieren wir Ihnen eine Ausgabe, die in enger Zusammenarbeit mit dem Herbert von Halem Verlag entstanden ist. Sie widmet sich der Frage, wie zeitgenössische Künstler*innen und Theoretiker*innen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten mit Kontingenz in Bildpraktiken umgehen – sei es durch Reflexion, Aneignung oder gezielte Provokation.

Erneut danken wir allen Mitwirkenden und insbesondere dem Herbert von Halem Verlag für die Unterstützung der *IMAGE*. Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre!

Die Herausgeber*innen der *IMAGE*

Goda Plaum, Lars Grabbe und Zhuofei Wang

Einleitung

Kontingenz in globalen Bildpraktiken / Contingency in global practices

Zhuofei Wang / Christiane Wagner

Kontingenz ist ein ambivalentes Konzept: Sie verweist auf Möglichkeiten jenseits des Determinierten, auf ein offenes Feld, in dem Bilder nicht nur reproduzieren, sondern auch neue visuelle Wirklichkeiten erschaffen. Sie ist ein Prinzip, das sich in der Kunst, den Medien und der Politik unterschiedlich manifestiert – von der Dada-Montage über surrealistische Automatismen bis hin zu algorithmischen Bildprozessen der Gegenwart. *IMAGE 41* widmet sich dem Thema *Kontingenz in globalen Bildpraktiken* und untersucht, wie das Unvorhersehbare, das Zufällige und das nicht vollständig Berechenbare die Produktion, Wahrnehmung und Bedeutung von Bildern prägen. Sie zielt darauf ab, zu beleuchten, wie Künstler*innen und Theoretiker*innen mit Kontingenz arbeiten, sie reflektieren und herausfordern. Die sechs ausgewählten Beiträge beleuchten, wie das Unvorhersehbare, das Zufällige und das Kontextuelle die ästhetische und politische Dimension von Bildern formen. Die visuelle Kultur ist in ständiger Bewegung, geformt durch technologische Innovationen, soziale Transformationen und politische Dynamiken.

Zeitgenössische Medienbilder, die zu einem großen Teil auf den Prinzipien digitaler Technologie basieren, beeinflussen nicht nur nahezu jeden Aspekt unserer Alltagserfahrung, sondern transformieren und rekonfigurieren im Rahmen einer ästhetischen Politisierung auch kollektive und individuelle moralische und ästhetische Werte mit ihren ideologischen Kräften. Vor dem Hintergrund globaler medialer Einflüsse bietet Christiane Wagners Beitrag "Kontingenz des Medienbildes und Politisierung der Ästhetik" einen fundierten Einblick in das komplexe Zusammenspiel von Medienbildern, ästhetischer Politisierung und gesellschaftlichen Werten. Ihre Analyse der Kontingenz von Medienbildern ist besonders in einer Zeit relevant, in der digitale Technologien die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zunehmend verschwimmen lassen. Im Zentrum steht die Reflexion über die Symbolik hinter der Darstellung und Reproduktion von Medienbildern (insbesondere politisch instrumentalisierter

Bilder) und deren Diskrepanz zum Anspruch authentischer Wirklichkeit. Indem sie die ästhetische und politische Dimension von Medienbildern in den Kontext gesellschaftlicher Wertvorstellungen stellt, analysiert Wagner den Beitrag der Kontingenz von Medienbildern, die zwischen Imagination und Fantasie, Wahrheit und Lüge oszillieren, zur Erfüllung der Erwartungen an demokratische Ideale.

Der Beitrag „Visuelle Ironie und Kontingenz: Aneignungen von Praktiken des (politisierten) Sports im künstlerischen Werk von Nilbar Güreş“ von Anna Schöber analysiert die Charakteristika der künstlerischen Arbeiten der in der Türkei und in Österreich tätigen bildenden Künstlerin Nilbar Güreş und verbindet diese Untersuchung mit grundsätzlichen Fragen zur Verwendung und Interpretation von Ironie und Parodie. Darüber hinaus reflektiert die Autorin Themenkomplexe, die den weiblichen Körper betreffen, insbesondere im Kontext von Alltagsaktivitäten und sportlicher Betätigung. Im Zuge dieser Analyse wird die Einbettung kontingenter situativer Ereignisse näher beleuchtet, wobei sowohl die beteiligten Akteur*innen als auch die Betrachter*innen in den Blick genommen werden.

Als eine Art rebellische Ideologie, deren Ursprünge im Dadaismus verankert sind, hat die surrealistische Bewegung ein breites Spektrum künstlerischer Bereiche beeinflusst, darunter Malerei, Literatur, Musik und Theater. Der Beitrag „From Automatism to Bricolage: Exploring Contingency in Surrealist Painting“ von Haiyu Yuan konzentriert sich auf den surrealistischen Ansatz in der Malerei anhand einer Reihe von künstlerischen Fallstudien. Entlang der Zeitachse der surrealistischen Entwicklung untersucht er die auf Kontingenz basierenden Methoden der Bildorganisation und -aneignung in der surrealistischen Malereipraxis seit dem frühen 20. Jahrhundert und analysiert die Interaktion dieser Methoden mit einer Vielzahl von technologischen Medien, Materialien und Räumen sowie deren Auswirkungen auf die Transformation zeitgenössischer visueller Kunstformen, insbesondere der figurativen Malerei.

In „Dada-Montage: kontingent und komplex unter dem Einfluss Nietzsches“ beschreibt Hanne Bergius, wie die Dadaist*innen in einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche mit radikaler Skepsis auf die Welt reagierten. Ihre Collagen und Montagen waren nicht nur ästhetische Experimente, sondern auch Ausdruck eines tiefgehenden Misstrauens gegenüber etablierten Strukturen. Durch den Einfluss Nietzsches entwickelte Dada eine Philosophie der „polar ambivalenten“ Widersprüchlichkeit, die sich in der Kunst als Widerstand gegen jede Form dogmatischer Wahrheiten manifestierte. Die dadaistische Ästhetik der Fragmentierung und des Zufalls wurde so zu einer Strategie, um die „brutale Realität“ der Moderne zu reflektieren und gleichzeitig neue kreative Freiräume zu eröffnen.

Yu Shang führt mit „Das unvorhersehbare Selbst: Algorithmische Kontingenz in der digitalen Porträtmalerei“ die Diskussion über Kontingenz in der digitalen

Ära und analysiert die Rolle algorithmischer Prozesse in der zeitgenössischen Porträtmalerei. Die Untersuchung zeigt, dass Algorithmen keine rein neutralen Werkzeuge sind, sondern durch inhärente Unvorhersehbarkeit neue ästhetische Möglichkeiten eröffnen. Digitale Selbstbilder, die durch $\kappa 1$ generiert werden, unterliegen zufälligen Fehlern, die jedoch nicht als Defekte, sondern als kreative Elemente verstanden werden können. Diese neue Art der Kontingenz stellt die traditionelle Vorstellung von künstlerischer Kontrolle infrage und führt zu einer hybriden Form visueller Ausdrucksweise, in der Mensch und Maschine in einem unvorhersehbaren kreativen Prozess verschmelzen.

Vanessa Seves Deister de Sousa beschließt die Ausgabe mit ihrem Beitrag „Zähne, Seife und Kristalle: Überlegungen zur Kontingenz in der Poesie des brasilianischen Künstlers Tunga“, in dem sie die poetische Materialität in den Werken des brasilianischen Künstlers Tunga untersucht. In seinen Skulpturen, Installationen und Performances spielt Tunga mit der Zeitlichkeit und Körperlichkeit der Materialien. Die Untersuchung der Materialität als kontingenter Prozess zeigt, wie Kunst nicht nur durch Konzepte, sondern auch durch die Eigenlogik des Materials bestimmt wird. In Tungas Werk wird die ästhetische Kontingenz zum Ausdruck einer poetischen Suche nach Formen und Bedeutungen, die sich durch ihr eigenes Werden definieren.

Die in dieser Ausgabe versammelten Diskussionen zeigen, dass Kontingenz weit mehr ist als ein zufälliges Element der Bildproduktion. Sie ist ein fundamentales Prinzip, das sich durch Kunstgeschichte, Medientheorie und zeitgenössische Bildpraktiken zieht. Die Fragen, die sich daraus ergeben, sind zentral für die aktuelle Bildwissenschaft: Wie beeinflusst Kontingenz die Art und Weise, wie wir Bilder wahrnehmen, analysieren und interpretieren? Inwiefern kann das Unvorhersehbare eine Strategie sein, um künstlerische Freiheit und gesellschaftliche Reflexion zu ermöglichen? Welche Rolle spielt Kontingenz in der Auseinandersetzung mit globaler Bildhegemonie und kulturellen Transformationen?

IMAGE 41 lädt dazu ein, sich diesen Fragen aus verschiedenen Perspektiven zu nähern. Die Beiträge dieser Ausgabe zeigen, dass Kontingenz nicht nur eine theoretische Herausforderung ist, sondern auch ein kreatives Potenzial birgt – ein Widerstand gegen starre Bedeutungen, eine Einladung zum offenen Dialog und eine Chance, neue visuelle Wirklichkeiten zu schaffen.

Kontingenz des Medienbildes und Politisierung der Ästhetik

Christiane Wagner

Abstract

Angesichts der Kontingenz der Medienbilder wird das neue Ereignis fast immer im zeitgenössischen politischen und kulturellen Kontext wahrgenommen. Erfahrungen dieser Art nehmen jedoch jeden Aspekt des täglichen Lebens ein und verwandeln ihn sogar, bevor er sich im Selbstbewusstsein des sozialen Wesens konkret verwirklicht. Die formalen und inhaltlichen Elemente der Bilder in der westlichen und internationalen Presse stellen ethische und ästhetische Werte dar, die der Ausübung der Grundfreiheiten im Sinne des Demokratieideals entsprechen. Die Politisierung der Ästhetik ist jedoch nicht nur auf die heutige Zeit beschränkt, sondern geht auf die Geschichte zurück. In dieser Analyse wird der Unterschied zwischen der Notwendigkeit wahrer Realitäten in politisch instrumentalisierten Bildern besser verstanden. Eine der größten Herausforderungen in der heutigen Kommunikations- und Informationspolitik ist die Codierung und Decodierung der Bedeutungen von realen, manipulierten oder instrumentalisierten Bildern, insbesondere in ihren politischen und ideologischen Aspekten. Dies ist vorwiegend auf die Macht ihrer globalen Medienwirkung zurückzuführen. In diesem Sinne beschreibt dieser Aufsatz die symbolische Bedeutung hinter der Darstellung und Reproduktion des Medienbildes – nicht notwendigerweise realen – mit politischer Wirkung bei der Konstruktion neuer Realitäten durch eine ikonologische Dekonstruktion, wobei das fotografische Bild mit etablierten Kunstwerken verglichen wird, um die Kontingenz der Bilder als Politisierung der Ästhetik zu belegen.

Given the contingency of media images, the new event is almost always perceived in a contemporary political and cultural context. However, experiences of this kind take over every aspect of daily life and transform it even before it

is concretely realized for the self-consciousness of the social being. The formal and substantive elements of the images in the Western and international press represent ethical and aesthetic values corresponding to exercising fundamental freedoms in the ideal of democracy. However, the politicization of aesthetics is not limited to the present day but goes back to history. This analysis better understands the difference between the need for true realities in politically instrumentalized images. One of the biggest challenges in today's communication and information politics is the encoding and decoding of the meanings of real, manipulated, or instrumentalized images, especially in their political and ideological aspects. This is mainly due to the power of their global media impact. In this sense, this essay describes the symbolic meaning behind the representation and reproduction of the media image – not necessarily real – with political impact in the construction of new realities through an iconological deconstruction, comparing the photographic image with established artworks to prove the contingency of images as a politicization of aesthetics.

1. Einleitung

Neue Formen und Inhalte entstehen als Transformationsprozesse, die Ordnungswerte und die Regeln jeder Kultur in die Konstruktion des kollektiven Imaginären und die Wahrnehmung des Einzelnen einbeziehen. Das zeitgenössische Bild wird durch die neuen Prinzipien der digitalen Technologie geformt und simuliert angesichts Szenarien und Umgebungen durch einen Sinn für Innovation in den Gestaltungen der öffentlichen Sphäre. Doch wie manifestiert sich die Kontingenz des medialen Bildes zwischen Imagination und Fantasie, zwischen Wahrheit und Falschheit, und wie entwickelt es sich im Hinblick auf die Erwartungen der Gesellschaft an das demokratische Ideal? Auf der Suche nach einer Antwort auf dieses Problem entsteht eine Hypothese: Wenn die Welt von der Produktion von Bildern abhängt, die das Ideal der Demokratie stimulieren, dann wird eine Welt, die mit der Kontingenz des Medienbildes konfrontiert ist, als zwischen wahr und falsch, in einer neutralen Situation, abhängig von notwendigen Situationen, die auf ethischen Entscheidungen und Grundrechten basieren, angenommen. Andernfalls befänden wir uns in einem Zustand der menschlichen Selbstvernichtung der wesentlichen Werte, die dem Ideal des Guten, des Schönen und des Wahren einen Sinn geben. Angesichts der Bilder in der heutigen Gesellschaft ist es notwendig, über die soziale Präsenz des Menschen durch traditionelle und innovative Darstellungen nachzudenken. Dies würde es ermöglichen, zu verstehen, was das Reale darstellt, ohne das symbolische Element zu vermindern. Denn die Bilder in der heutigen Welt stimulieren verschiedene Realitäten durch

die digitalen Technologien und folglich die Produktion des Medienbildes angesichts der Kontingenz und der Politisierung der Ästhetik.

Im Mittelpunkt dieser Studie über das Bild stehen jedoch verschiedene Konzepte und neue Formen im Kontext der heutzutage vorherrschenden Kreation und Ästhetik, um den Prozess der Kontingenz des Medienbildes zu untersuchen. Ebenso wichtig ist die Betrachtung der technischen Verfahren als Lösungen für das Risiko der medialen Illusion. Daher ist es wichtig zu wissen, was die Kontingenz des Medienbildes angesichts der Erwartungen an die Ideale der Demokratie, der Freiheit, der Suche nach dem Guten, dem Schönen und der Wahrheit und der Bekämpfung des Falschen, also der Illusionen, kennzeichnet und bedingt. Die Idee ist, dass diese Bilder, indem sie sich durch spezifische Codierungen für die Dynamik ihrer Kommunikation auszeichnen, die Wahrnehmung in Bezug auf ihre ästhetischen und kulturellen Werte konditionieren. Wahre Werte sind absolute Hinweise auf die menschliche Existenz, die den ewigen Kampf um Sieg, Gerechtigkeit und Freiheit erkunden. Sie stellen die grundlegenden Ideologien der Menschheit auf allen Ebenen in Frage. Der Begriff der Freiheit ist philosophisch; daher reflektiert die Ästhetik, eine philosophische Disziplin, die über die Schönheit in Kunstwerken nachdenkt, über die Bedeutung der Schönheit in Bezug auf Güte, Wahrheit, Sieg und Freiheit als symbolische Werte in Kunstwerken und in Bildern, die Kunstwerke reproduzieren oder auf sie anspielen.

Diese Analyse gliedert sich in drei Teile: (1) Für die Untersuchung der Kontingenz des Medienbildes und der Politisierung der Ästhetik werden die ideologischen und kulturellen Aspekte ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch eine literarische Überprüfung der soziokulturellen und ästhetischen Bedeutungen betrachtet. Anschließend wird (2) die Kontingenz in nicht notwendigerweise realen Bildern und möglichen Wirklichkeiten diskutiert. Schließlich wird (3) ein aktueller Fall von Medienbildern mit einer Analyse des kontingenten Bildes und seiner politischen Instrumentalisierung vorgestellt. Unter Bezugnahme auf die Medien, die Gestaltung des zeitgenössischen Bildes und vor dem Hintergrund, dass die Kommunikation ein Teilbereich der angewandten Sozialwissenschaften ist, wird die kulturelle Vielfalt als ein Konzept dieses großen Bereichs betrachtet, der ein System darstellt, in dem wir verschiedene Theorien zur Analyse von Gesellschaften in ihrer historischen Zeit finden. Während die Ästhetik ein Teilbereich der Philosophie ist, wird der Gegenstand der Analyse – das Schöne – im Kunstwerk identifiziert, was der Logik der angewandten Philosophie folgt, die sich auch auf das Medienbild bezieht, in seinem symbolischen Wert des Guten und der Wahrheit.

2. Kontingenz kultureller und ästhetischer Botschaften

In der globalen Gesellschaft ist die Produktion von Bildern einerseits eng mit dem Konsumsystem verbunden. Andererseits wird die Produktion von Bildern nicht nur durch Gebrauchs- und Tauschwerte in diesen Prozess integriert, wie die Analyse der Produktionsverhältnisse zeigt, sondern auch durch symbolische Werte, die den geschaffenen Bildern eine Bedeutung im kulturellen Universum verleihen. In diesem Sinne ermöglicht uns die klassische Analyse von Louis Althusser (2011) in seinem Werk *Sur la reproduction* nach einer wichtigen Interpretation der marxischen Theorie des Kapitals, die moderne Konstitution institutioneller Formen zu verstehen, die die Beziehungen im Sinne des gesellschaftlichen Seins auf die Gestaltung des Bildes als Ausdruck und Referenz des ideologischen Diskurses ausrichten. Diese Gestaltung impliziert aus theoretischer Sicht den Wert des Ideals der Weltbürgerschaft und des kosmopolitischen Rechts. Es geht auch um die verschiedenen historischen Formen der Interpellation und um existenzielle Formen im Allgemeinen, die durch ihre subjektiven Aspekte für die Menschheit konstitutiv sind. Für Althusser ist das System der ideologischen Vorstellungen, auf das sich der idealistische Begriff der Gesellschaft bezieht, in den Produktionsverhältnissen zu finden. Diese Dynamik der Produktionsverhältnisse ist immer in Entwicklung begriffen.

Außerdem ist das Verständnis der Bedeutung der liberalen Demokratie und der darauffolgenden industriellen Revolutionen, des Aufkommens der Globalisierung und der technologischen Revolution die Grundlage für das Erkennen der Funktionsweise und Artikulationen, die eine grenzenlose Kommunikation ermöglicht haben. Dies gilt insbesondere für die Betrachtung der Kontingenz von Medienbildern, die auf die demokratischen Werte anspielen, die das Alltagsleben in den Metropolen prägen. In diesem Sinne finden wir ein Szenario der technologischen Konvergenz, der Massenmedien und der *Kulturindustrie* in Bezug auf die Entwicklung der Fotoreportage und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft. Unter dem Begriff der *Kulturindustrie* ist es auch heute noch aktuell, die Gesellschaft und ihre Wirklichkeit im Spiegel des zeitgenössischen Bildes zu betrachten, wie es Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1947) vorgenommen haben. Daher ist es notwendig, über die strukturellen Grundlagen von Medienbildern und Medien, insbesondere der Fotoreportage, in Bezug auf ihre politischen und kulturellen Auswirkungen auf unsere Gesellschaft nachzudenken. Weiterhin dient die vorherrschende Produktionsweise von Kontingenzen im Medienbild und die Politisierung der Ästhetik dazu, die Dynamik der heutigen globalen Gesellschaft zu kontextualisieren. Dazu gehört auch die zeitgenössische Kunst als ästhetische Manifestation, und zwar durch die von Kunst- und Kulturschaffenden unter großem Einfluss der Medien getroffene Auswahl. Im Gegensatz zur modernen Kunst, die dem Staat gegenüber subversiv war, ist die zeitgenössische Kunst häufig staatlich subventioniert und unterliegt somit der Struktur der Medien.

Der Forschungsschwerpunkt der Kritischen Theorie umfasst in ihren Analysen der modernen Gesellschaft Werke, die aufgrund politisch-ideologischer Fragen, die die Gesellschaft im 20. Jahrhundert diskutierte, von großer Bedeutung waren. Denken wir an Adornos ästhetische Theorie (1970), die von den Werken Kants, Hegels und Marx beeinflusst ist und für ästhetische Reflexionen bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts maßgeblich blieb. Wie Georg Lukács hat Adorno das künstlerische Schaffen im Laufe der Geschichte neu interpretiert und so versucht, die Beziehung zwischen der modernen Kunst und der Gesellschaft, in der sie existiert, zu verstehen bezüglich Denis Huisman (2009). Doch während Lukács die moderne Kunst als Ausdruck der Dekadenz der Gesellschaft ablehnte, verteidigte Adorno sie. Je ausgefeilter die technischen und materiellen Verfahren in der modernen Kunst waren, desto mehr konnte sie das System der Technokultur umkehren und sich der Dominanz einer Massenkultur widersetzen, indem sie sich von einer Kunst unterschied, die aufgrund ihrer einfachen und ephemeren Formen in einer von den Medien dominierten Massenkultur oder *Kulturindustrie* reproduziert und oberflächlich wahrgenommen wird – dem Kitsch.

Die Erfahrung des Neuen nimmt alle Aspekte des Alltagslebens ein und transformiert diesen Alltag, noch bevor er seine konkreten Realisierungen für das Selbstbewusstsein des sozialen Wesens darstellen kann. Diese Aspekte des Alltagslebens im Wandel können angesichts der Kontingenz der Medienbilder wahrgenommen werden, wenn man sie auf den zeitgenössischen politischen und kulturellen Kontext bezieht. Die Bilder stehen oft im Zusammenhang mit der Umwandlung von seit Langem etablierten und international anerkannten Kunstwerken. In diesem Sinne wird die symbolische Bedeutung hinter der Darstellung und Reproduktion von Medienbildern, insbesondere der Fotografie in ihrer politischen Wirkung, durch Ikonologie und historische Dekonstruktion erklärt. Der Vergleich von Medienbildern mit etablierten Kunstwerken hat soziohistorische Aspekte im Zusammenhang mit der Kontingenz von Bildern als Politisierung der Ästhetik aufgezeigt, insbesondere im Hinblick auf das Bewusstsein der Staatsbürgerschaft und die Einhaltung internationaler Menschenrechtsstandards für die Ausübung der Freiheit.

Um den aktuellen Kontext und die Situation des Bildes als Kontingenz näher zu betrachten, formuliert Morton Schoolman (2020) in seinen Überlegungen eine ästhetische Erziehung angesichts der Fortschritte in der visuellen Kunst, die sich am Film herauskristallisiert haben, und in den kinematografischen Bildern, die ihre kulturelle Manifestation ankündigen und ihre politische Präsenz registrieren, in denen Fantasie, fiktive Bilder und ein feindseliger politischer Kontext mit der Trivialisierung von Gewalt vorherrschen. Um Fakten zu beweisen und die Feindseligkeit zu vermeiden, die wir in unserer täglichen Erfahrung der Gesellschaft wahrnehmen, rekonstruiert Schoolman die genealogische Geschichte als ein Bild der Versöhnung – ein visuelles Modell eines

demokratischen Ideals der Versöhnung, das er auf der Grundlage der ästhetischen Theorie Adornos analysiert. Anhand von Begegnungen mit Bildern, dem bewegten Bild, dem kinematografischen Bild, untersucht Morton deren Auswirkungen auf politisch-kulturelle Räume anhand von Beispielen, in denen Kontingenz verstanden ist. Mit einer ästhetischen Erziehung könnte die private Sphäre zu einer ästhetischen Domäne von Ideen, Sinnen und Empfindungen, Wahrnehmungen, Neigungen und Orientierungen werden, die in der Lage sind, das Verhältnis von Identität und Differenz in ein ästhetisches Verhältnis zu verwandeln, also mit Raum für Realisierungen, die nicht unbedingt wahr sind, die aber in der öffentlichen Sphäre die gleichen notwendigen Wirkungen entfalten würden. Die Analyse des Werks von Schoolman ermöglicht eine theoretische Aktualisierung der adornianischen Ästhetik in Bezug auf politische und kulturelle Aspekte.

Die Rationalität in der adornianischen Ästhetik bietet eine Möglichkeit, die negativen Auswirkungen der technischen und wissenschaftlichen Rationalität auf die soziale und wirtschaftliche Entwicklung des liberalen Marktes zu kritisieren. Daher ist die paradoxe Bedingung der Vernunft entscheidend für das Verständnis der Heteronomie in Adornos Ästhetik. Bei der Auseinandersetzung mit der Rationalität in der Kunst ging es darum, dass die Vernunft zur Verwirklichung eines Kunstwerkes eingesetzt wurde, das sich nach Adorno von anderen kulturellen Produktionen unterscheiden sollte. Es ist wichtig, in seiner Ästhetik die Reflexion über den Begriff der Mimesis sowie den Einfluss der Philosophen Immanuel Kant ([1790] 2006) und Georg W. F. Hegel ([1823] 1998), besonders den letzteren, in Bezug auf Form und Inhalt (Zeitgeist) zu erkennen. In diesem Sinne stellt Adorno fest, dass die moderne Kunst durch die Nachahmung der vorherrschenden gesellschaftlichen Realität, eines entzauberten Universums, die Distanz zwischen künstlerischem Erscheinungsbild und gesellschaftlicher Realität vergrößert. Darunter wird eine ästhetische Orientierung verstanden, in der das Kunstwerk durch seine technischen Mittel, die Meisterschaft und das Talent des Künstlers, ein Ergebnis präsentiert, in dem wir erkennen können, was unsere Realität darstellt. Demzufolge versteht Adornos Ästhetik, dass ein Kunstwerk keinen realistischen Inhalt präsentieren könnte, der darauf abzielt, die soziale Realität objektiv und direkt mit einem spezifischen Subjekt zu kritisieren, und eine politische Ideologie auszudrücken vorgibt, um eine beabsichtigte Propaganda zu maskieren. Adornos Ästhetik stellt in der Nachfolge Hegels eine wichtige philosophische und ästhetische Reflexion zum Verständnis der sozialen, politischen und ideologischen Bedeutung der modernen Kunst dar. Allerdings, wie bedeutend das Werk von Adorno auch ist, sind die zeitgenössischen Anliegen seit dem Ende des 20. Jahrhunderts durch analytische Theorien entwickelt worden, die auf der Konzeption der Kunst als Sprache einer Realität basieren. Doch nichts hindert Adorno und Horkheimer

(1947) daran, ihre Überlegungen in Untersuchungen über die Gefahr einer standardisierten Technokultur im Sinne von Nachahmung, Kopie und Reproduktion auf Kosten individueller, differenzierter und origineller Erfahrungen zu verwenden. Die Bezugnahme auf das Original, auf die Ursprünge, selbst in verallgemeinerter Form, bedeutet, sich auf die Suche nach dem wahren Sinn zu begeben, d. h. eine Logik für die Kontingenz des Bildes in seiner Beziehung zur Zeitgenossenschaft zu finden. Da Walter Benjamins Studien über die Wahrnehmung und die Rolle der Aura in Bezug auf die technische Reproduzierbarkeit bereits vor seinem 1935-1939 verfassten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ entstanden sind, können wir Beobachtungen und Analysen dessen erkennen, was sich damals in der Gesellschaft in Bezug auf das Bild veränderte und in gewisser Weise bis heute fortsetzt, die uns an der Schwelle zu dem, was Benjamin die Aura für die Werte nannte, die wir von einem Ursprung zu einer Reproduktion transportieren, zur Illusion konditionieren, indem wir Werte hinzufügen, die zu anderen Epochen, Erfahrungen und Momenten der sozialen und privaten Geschichte gehören.

Zusätzlich zu diesen Grundlagen des sozialen Systems hängt der Status des zeitgenössischen Bildes mit seinem polysemischen Charakter zusammen, d. h. mit seiner Form, der Vielfalt seiner Bedeutung in der zeitgenössischen Gesellschaft, seinem Inhalt, seiner Nützlichkeit und den technologischen Veränderungen in der Gestaltung. Die Kunst als symbolisches Objekt existiert jedoch nur für diejenigen, die über die Mittel verfügen, sie zu entschlüsseln und sich anzueignen, wie Pierre Bourdieu (1991) feststellt, der im Kontext der visuellen Kultur, dem Medienbild und der Politisierung der Ästhetik einen wichtigen Beitrag zum besseren Verständnis der Kulturen in ihrem weiten sozialwissenschaftlichen Sinne leistet. Die Grundlagen der sozialen und kulturellen Produktion und Reproduktion ermöglichen den Zugang zu den Systemen der sozialen Strukturen und damit zu den Gründen und Ursachen für das Funktionieren dieser Produktions- und Reproduktionsmechanismen, die zu Kontingenzen im Bild und der Politisierung der Ästhetik führen. Kurz gesagt, wenn man sich die Gründe ansieht, die einige der wichtigsten Beteiligungen an der Weltgeschichte geprägt haben, kann man nicht nur die Bedeutung der Errungenschaften und Werke der Intellektuellen, die sich mit ihren Überlegungen befassen, erkennen, sondern auch den Prozess der sozialen Transformation und die Mittel, mit denen Kultur und Kunst produziert werden, verstehen.

3. Unnötige Bilder und mögliche Realitäten

Die Produktion und die Faszination von Bildern weisen also immer wieder darauf hin, dass die Wirklichkeit selbst die Imagination ist. Das bedeutet, dass alles

in einem Prozess dargestellt oder produziert werden kann, der sich wahrscheinlich aus der technologischen Entwicklung ergibt und Idealen folgt, die die Realität der Dinge soziokulturell verändern. Bilder werden aus verschiedenen Kontexten und Zeiten überliefert und manifestieren sich durch unterschiedliche Interpretationen in einem transitorischen Charakter in ästhetischen Vorstellungen. In gewisser Weise sind Bilder mit dem historischen visuellen Repertoire und der kollektiven Vorstellungskraft für Interpretation und Verständnis verbunden. Nicht zufällig können wir uns vorstellen, dass der Künstler die besten Formen aus der Außenwelt auswählt und sie durch seine Wahl der Zusammensetzung so gestaltet, dass er diejenigen findet, die am besten zu seinem Inhalt passen, gemäß der hegelschen Argumentation. Doch wenn dies der Fall ist, hat dies noch nichts bewirkt, denn die Künstlerin oder der Künstler muss schöpferisch sein und in ihrer oder seiner Fantasie die wahren Formen erkennen, mit dem tiefen Sinn und der Sensibilität, die ihr oder ihm die Kraft geben, den Sinn spontan aus dem historischen Kontext, dem sie oder er angehört, auszudrücken.

Neben dem hegelianischen Denken gibt es die Ideen von Georg Lukács (1976), für den die Kunst ein *Spiegelbild der Wirklichkeit* ist. Die Kunst ergibt sich aus der Interaktion zwischen Menschen und Natur, wobei Arbeit und Gesellschaft wesentliche Elemente des Schöpfungsaktes sind. Der historische Moment ist also nicht nur im Moment des künstlerischen Schaffens wichtig, sondern auch in der ästhetischen Konzeption des Werks selbst. Lukács sieht in der Kunst die angemessenste Form des Ausdrucks und des Selbstbewusstseins des Menschen. In diesem Kontext wird Kunst als eine visuelle Gestaltung und notwendige Wahrheit betrachtet, die nicht ignoriert werden darf. Berücksichtigt man jedoch die Künste, insbesondere die bildenden Künste, im Zusammenhang mit dem historischen und politischen Kontext der unterschiedlichsten Gesellschaftssegmente, unabhängig von der sozialen Schicht, so können die gestalteten Bilder unterschiedliche Ideologien als eine für jedes soziale Segment unterschiedliche Realität darstellen. Aufgrund dieser Vielfalt und der Widerspiegelung der sozialen Realität stellen die Bilder also kontingente Wahrheiten dar, mögliche Realitäten oder auch nicht, die geleugnet werden können, wenn man bedenkt, dass sie auf unterschiedliche Weise ästhetisch politisiert werden können.

Ein weiterer Aspekt betrifft die schwierige Darstellung des demokratischen Ideals, wenn dieses Konzept in Form von Freiheiten und Rechten gedacht wird. Wie dem auch sei, die Kreativen und ihren Akteuren haben die Pflicht, mit der Gesellschaft auf bestmögliche Weise zu kommunizieren und die soziale Realität ästhetisch und symbolisch darzustellen. Diesbezüglich werden viele Darstellungen von den Medien verbreitet, wobei technische und technologische Aspekte berücksichtigt werden, insbesondere im Hinblick auf die digitale Entwicklung und die künstliche Intelligenz. Aber nicht einmal die Funktionalität,

die für Kommunikationsstrategien notwendig ist, erklärt diese Polysemie des kontingenten Bildes in seiner politischen Instrumentalisierung.

Einige Überlegungen beziehen sich auf die Praxis des Designers, die eng mit dem Kommunikationsprozess verbunden ist, und zwar in der Beziehung zwischen Sender/Empfänger/Sender, wenn der Fokus auf Medienstrategien liegt. Dieser Prozess stellt eine wechselseitige Realität zwischen Sender und Empfänger durch gelebte Erfahrungen und Ideale dar, die sich in der Kontingenz des Bildes manifestieren, als ungeplante und inhärente Folgen des Prozesses der Kreativität und der Zielsetzung der Botschaft. In diesem Sinne, Sandra Groll (2022: 57) ermöglicht die Sprache eine objektive und unabhängige Kommunikation von differenzierten oder gemeinsamen Wahrnehmungen, die ästhetische Erfahrungen von gemeinsam erlebten Situationen konditionieren und die Vergangenheit und möglicherweise die Zukunft kommunizieren. In diesem Kommunikationsprozess beschreibt Groll (2022: 57) die Möglichkeiten der Wahrheit oder Nichtwahrheit durch Sprache und Kommunikationsmittel in ihrer Praxis und stellt fest, dass:

„Wie alle Kommunikationsmedien führt auch die Sprache Unbestimmtheiten und Unsicherheiten mit sich, die dann die Ausbildung von Ordnungsstrukturen erzwingen. Sowohl die Möglichkeit, ein kommuniziertes Handlungsangebot sprachlich abzulehnen wie die Möglichkeit zur Lüge führen zu Anschlussproblemen in Kommunikation und Handlung.“

Im Allgemeinen zeigen die Theorien, dass der Prozess der Kreativität darauf abzielt, Kunst und Realität in ihren historischen, ästhetischen, sozialen und politischen Aspekten in Beziehung zu setzen. Die Korrespondenzen, die zeitgenössische Bilder umgeben, sind vorwiegend in der Sprache und in Medienmodellen verankert. Das Bild, das sich als politisch korrekt manifestiert und moralische sowie ethische Grundsätze respektiert, präsentiert vordergründig die Wohlanständigkeit, den Erfolg und die Zufriedenheit des sozialen Akteurs angesichts des Modells von Familie, Arbeit und Freizeit. Im Gegensatz dazu stellen Minoritäten, die bisher nicht in dieses politisch korrekte Bild passen, ihre Manifestationen dar, da diese Werte als eine egalitäre Realität für eine gerechtere Gesellschaft betrachtet werden müssen – auch als politisches Bild betrachtet. Wir finden also die Auswirkungen kultureller Transformationen, die den Rhythmus einer Erneuerung darstellen, einer materialisierten Dynamik, bei der nur die Differenzierung als Mittel der Innovation und der Bild- und Medienkontingenz eine Möglichkeit der Veränderung darstellt. Ein Szenario, in dem der Einzelne ideologisiert, sich im eigentlichen Sinne des Wortes vorstellen kann: Bilder und Erwartungen von Demokratisierung schaffen. Gleichzeitig mit dem Bedürfnis der Individuen nach produktiven Realisierungen wird erwartet, dass neue Formen existieren, damit das System seine Waren als Wahrheit produzieren kann. Dies ist die Bedingung des Systems selbst, Differenz zu produzieren, um

neue Forderungen zu erhalten, mit anderen Worten, die Kontinuität der Produktion durch Bedürfnisse im Ausmaß der sozialen Korrespondenzen durch die Mittel der Signifikanten zu gewährleisten.

Der Rhythmus der sozialen Korrespondenz dreht sich um die Produktion von Ideologien, durch die Bilder, die die wesentlichen Ideen übersetzen, um das Ideal von Demokratie, Freiheit und Grundrechten zu gewährleisten. Kontingente Bilder sind Formen der Sublimierung; sie sind weder wahr noch falsch, ermöglichen es aber, sich etwas vorzustellen, wie die Akteure an den ästhetischen Manifestationen in den sozialen Netzwerken sehen kann, die so weit von der alltäglichen Realität in der physischen und konkreten Welt entfernt sind. Die Konsumgesellschaft als Medium, in dem der Konkurrenzkampf mit Werbestrategien seine Kraft ausübt, produziert Bilder, durch die das gesamte städtische soziale Universum zugeschrieben wird, durch die Akkulturation traditioneller, ländlicher oder marginalisierter Gemeinschaften.

Man könnte sogar glauben, dass alle Bürger in diesen Prozess einbezogen und integriert sind, das heißt, in den Rhythmus der ideologischen Entsprechungen. Es scheint, dass es keine andere Bedingung gibt, ohne sich den Kontingenzen der Medienbilder und der politischen Instrumentalisierung zu entziehen. Die Idee der Standardisierung des Bildes würde zu der Vorstellung führen, einer präskriptiven Ästhetik, einer Überwachung und somit einer medialen Zensur des Medienbildes unterworfen zu sein, kurz gesagt, einem antidemokratischen Prozess.

In diesem Sinne analysierte Jürgen Habermas (1981) zwei Dimensionen, die in der Gesellschaft koexistieren: das System und die Lebenswelt. Das System befasst sich mit der materiellen Reproduktion, der Logik der Technologie in einem Prozess der Anpassung an die Ziele, der Aufrechterhaltung der politisch-sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen. Für die Dimension der Realität erörtert er die symbolische Reproduktion, die Sprache, indem er die Zusammensetzung von Bedeutungsnetzen analysiert, die sich auf objektive Fakten, soziale Normen oder subjektive Inhalte beziehen. Ausdrucksfähigkeit ist nach Habermas' Analysen der eigenen subjektiven Welt des Individuums und ihrer Entsprechung in der Gesellschaft die Darstellung von Erfahrung im Namen der Wahrheit, die durch einen privilegierten Zugang zu einer Erfahrung mit der Außenwelt erworben werden kann. Ausdrucksformen sind auch rational und alle Vorstellungen repräsentiert, d. h. im Sinne Althusser kann eine Ideologisierung von der Gemeinschaft akzeptiert werden, solange sie nachvollziehbar ist. Diese Ideologisierung befindet sich in einem Zustand der Bewertung und im Namen derselben Gründe, von denen sich die Konsumgesellschaft angesichts von Werturteilen leiten lässt. So entwickelt Habermas, ausgehend von der rationalen Kommunikation durch phänomenologische Analyse, ein Konzept der rationalen Praxis der Kommunikation, dass die Auflösung, die diskursive

Bewertung jeder intendierten Äußerung meint. Entscheidend für das rationale Verhalten ist der Diskurs oder die Argumentation – *Geltungsansprüche*. Habermas unterscheidet zwischen dem theoretischen Diskurs, dem praktischen Diskurs, der ästhetischen Kritik, der therapeutischen Kritik und den Erklärungsdiskursen, die die Medien reflektieren, damit das Ziel der Kommunikation, das auf einer Vernunft beruht, die in der Verbesserung des Diskurses besteht, durch Lernprozesse zugänglich und relevant gemacht werden kann.

Wahrnehmungstheorien sind jedoch Hypothesen. In einigen Situationen werden sie bestätigt, verworfen oder geändert. Im Allgemeinen sind die Handlungen des Einzelnen in der Wahrnehmung seit Langem festgelegt, und zwar durch Wahrnehmungsaktivitäten, die vor Beginn der neuen Handlung in einer bestimmten Situation erworben wurden. Der Einzelne wählt die Informationen, die er aus der Umwelt erhält, aus, ordnet sie und wandelt sie um. Diese Informationen sind Beweise oder Signale, die dazu dienen, die Hypothese zu bestätigen oder zu widerlegen. Die Wahrnehmung ist eine Interpretation; sie beinhaltet keine Garantie für Gültigkeit oder Gewissheit, sie bleibt im Bereich des Wahrscheinlichen. Wie bei jeder wahrscheinlichen Erkenntnis muss die Wahrnehmung, um bestätigt zu werden, einem Beweis unterzogen werden. Es ist klar, dass die Gestaltung des kontingenten Bildes das Problem der Wahrnehmung ist. Gleichzeitig ist dies der Prozess, durch den die Tatsache in Wissen für die Realisierung, Gestaltung und Bildung von Bildern übersetzt wird, die sich hauptsächlich auf die Beziehungen zwischen mentalen Bildern und der äußeren Realität stützen und sich den Wahrscheinlichkeiten der Illusion, zwischen wahr und falsch, als Möglichkeiten aussetzen. Tatsache ist, dass wir in diesen kontingenten Bildern Gründe für die zeitgenössische Realität mit objektiven Definitionen der Organisation der Elemente finden, die zum Prozess der Kreativität für die Realisierung gehören, die Abstraktion der Gestaltung von Bildern verdeutlichen und bessere Gründe suchen, um die Beziehung zwischen dem Individuum und seiner Umgebung zu verstehen. Gleichzeitig müssen wir den Charakter der Manifestation des Bildes durch Bildproduktionen aller Art in Betracht ziehen, auf der ständigen Suche nach Anerkennung. Die Informations- und Kommunikationstechnologien werden für die Gestaltung der Umwelt und als Ausdrucksmittel oder sogar als Quelle von Innovation und Kreativität angesehen, indem sie das Individuum von spielerischen Bildern über Bilder im Allgemeinen und dem kontingenten und medialen beeinflussen kann.

4. Politische Instrumentalisierung des kontingenten Bildes

Die Darstellungen, die in letzter Zeit in der globalen visuellen Kultur zu sehen sind, haben sich die wesentlichen Werte der *conditio humana* angeeignet, die

früher der klassischen Kunst vorbehalten waren. Viele Bilder und ihre Themen spielen auf die Meinungsfreiheit an, und im Allgemeinen sind die sozialpolitischen Bedeutungen der Bilder in der Politik enthalten. Folglich scheint sich die Kontingenz der Bilder auf die absoluten Referenzwerte der menschlichen Existenz zu konzentrieren, angesichts des ideologischen Kontextes und der Wirkung, die dieser auf die Verbreitung des Ideals der Demokratie ausübt. Auch wenn Ethik und Ästhetik infrage gestellt werden können, so hat sich doch gezeigt, dass die Verwendung klassischer Kunstwerke durch die Medien ein Mittel der Kontingenz in der Produktion von Bildern ist, und zwar im Sinne der Erzeugung von Auswirkungen in ihrer ästhetischen Wirkung. Um Einblicke in die Beziehung zwischen Kunst, Medien, Politik und den symbolischen Aspekten von Bildern zu geben, konzentriert sich diese Analyse auf die Untersuchung der Personifizierung von Sieg und Freiheit als Muster für alltägliche visuelle Erfahrungen und die tatsächlichen symbolischen Werte, die Fakten durch Bilder für die internationale Politik vermitteln könnten.

Die symbolischen Aspekte der Elemente, aus denen sich die Bilder in den Medien der demokratischen Gesellschaft zusammensetzen, sind von grundlegender Bedeutung, ebenso wie eine Überprüfung der Werte der Menschenrechte und der Politisierung des Einzelnen. Es ist jedoch wichtig, die visuelle Kultur als ästhetischen Ausdruck und die Entwicklung des Denkens und der Erkenntnis, die durch Zeichen und Symbole in der Gesellschaft und den Medien beeinflusst werden, hervorzuheben. Ein Beispiel ist die weltweite Wirkung eines von Evan Vucci von Associated Press aufgenommenen Fotos, das das Attentat auf Donald Trump bei einer Wahlkampfveranstaltung im Bundesstaat Pennsylvania am 13. Juli 2024 zeigt. Wie bei vielen anderen Bildern ist dies derzeit das zentrale Thema über die Wirkung eines Bildes und seine politische Instrumentalisierung.

So auch beim World Press Photo 2017, das mit dem Bild eines Fotos des türkischen Fotografen Burhan Ozbilici, ebenfalls von Associated Press, weltweite Wirkung erzielte, wie im Artikel von Diane Smyth (2017) zu sehen ist. Es zeigt einen bewaffneten Polizisten, der schreiend und gestikulierend auftritt, kurz nachdem er den russischen Botschafter in der Türkei in einer Kunstgalerie in Ankara tödlich erschossen hat.

Einerseits dient die Fotografie seit Langem als Aufzeichnung der Realität. Andererseits erlaubt uns die Technologie der visuellen Reproduktion auch, Bilder zu manipulieren und die Realität infrage zu stellen. Statische oder bewegte visuelle Reproduktionen erlauben es uns, die Elemente von Interesse zu manipulieren. Mehr noch, die Spezialisten für visuelle Inhalte können, wenn sie es wollen, sogar Bedeutungen manipulieren und erzeugen. Nicht zu vergessen die unbegrenzten Möglichkeiten der künstlichen Intelligenz. Jedenfalls scheint dies bei Bildern von Fotografen, die für ihre dokumentarische Arbeit bekannt sind, wie dem kürzlich ausgezeichneten Kriegsfotografen Evan Vucci, nicht der Fall

zu sein. Wir wissen es nicht. Denn wie in seinem Interview mit dem *Time Magazine*, von Kara Milstein (2024) zu sehen ist, berichtet Vucci nur von der Situation eines Fotografen, der ein einzigartiges Foto machen will. Im Ergebnis schlägt sein Foto jedoch vor, das Unsichtbare sichtbar zu machen, und zwar durch die Gestaltung des Bildes, die streng an seine Darstellung gebunden ist und die nur durch die Anordnung der einzelnen Elemente in Farbe und Form als Ganzes sichtbar wird, die dem Blick des Betrachters Rhythmus, Intensität, Flucht und Gleichgewicht präsentiert und die Botschaft durch Wahrnehmung als Effekt vermittelt. Es handelt sich um Gestaltungstechniken, zu denen das Wissen der Theorien hinzukommt, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind, darunter die Gestaltpsychologie. Diese Gestaltungen sind jedoch nicht nur das Ergebnis des technischen Könnens des Fotografen oder des richtigen Augenblicks für die Aufnahme des Bildes. Vor allem muss die Wirkung auf das Publikum berücksichtigt werden. Es geht nicht nur darum, den Geschmack des Zielpublikums zu verstehen, an das sich das Bild richten würde, sondern vielmehr darum, wie die kollektive Vorstellungskraft dieses Bild in seiner sehr wirkungsvollen Gestaltung interpretieren würde und welche Auswirkungen diese Rezeption auf den soziopolitischen Kontext hat, in dem das Bild steht. Zu diesem Zweck hat Evan Vucci vielleicht sein Wissen über die Bildgestaltung und deren Wirkung genutzt, das sich auf das im Laufe der Geschichte etablierte Repertoire stützt, vor allem wenn es um die Themen Sieg und Freiheit geht, die den Bildern des Krieges, aber auch dem politischen Kontext innewohnen. In gewisser Weise könnte man jede Ähnlichkeit in den Gestaltungen als Zufall betrachten! Tatsache ist jedoch, dass das visuelle Repertoire fast aller Menschen, d. h. die kollektive Vorstellungskraft, bei der Darstellung von Sieg und Freiheit immer noch denselben kompositorischen Bezugspunkten folgt, und zwar seit den ersten figurativen Manifestationen dieser für den Menschen so wichtigen Errungenschaften: Freiheit und Sieg. Unabhängig davon, auf welcher Seite des Kampfes man steht! Es ist eine Herausforderung, die wahre Bedeutung dieses Bildes zu finden und sich dem Einfluss der Machtverhältnisse zu widersetzen, die sich aus der Herrschaft und der Ungerechtigkeit der globalisierten Strukturen ergeben. Wie Bourdieu feststellte: „Legitimate works thus exercise violence which protects them from the violence which would be needed if we were to perceive the expressive interest which they express only in forms which deny it“ (1991: 139).

Die Kunst war bereits immer auf Wissen, Lernen und die Fähigkeit angewiesen, das, was in der Umwelt wahrgenommen wird, spontan oder absichtlich zu übertragen und auszudrücken. Kunst ist die Wiedergabe (Mimesis) von Gleichgewicht, Reflexion, Verständnis, Geduld, Glück, Freude, Liebe, Mitgefühl, Schönheit, Güte, Ungleichgewicht, Irrationalität, Schmerz, Unglück, Verzweiflung und Grauen. Ob gut oder böse, wir nehmen diese Gefühle im sichtbaren Universum wahr und verbinden sie mit unseren persönlichen

Erfahrungen. Die Ergebnisse dieser Verflechtung mit künstlerischen Ausdrucksformen verleihen kreativen Produktionen und ihren symbolischen Werten eine größere Herrschaft über unsere Umwelt. Bourdieu (1991: 139-140) sagt, dass „specifically symbolic violence can only be exercised by the person who exercises it, and endured by the person who endures it, in a form which results in its misrecognition as such“. Politische Bilder – seien es Fotografien, Kunstwerke, Illustrationen oder Propagandaplakate – fungieren im Allgemeinen als Instrumente, die emotionale Reaktionen und Botschaften für die Gesellschaft hervorrufen, wie im Fall von Eugène Delacroix’ klassischem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk*, das die Julirevolution von 1830 in Frankreich darstellt.

Die Grundlagen der sozialen und kulturellen Produktion und Reproduktion ermöglichen den Zugang zu Systemen sozialer Strukturen und decken so die Motive und Ursachen auf, die für das Funktionieren der Mechanismen der Bildproduktion und -reproduktion relevant sind. Da Bilder im Kontext der soziokulturellen Reproduktion Grenzen überschreiten, ist es notwendig, in eine wechselseitige Korrespondenz mit dem Verhältnis von Sozialstruktur, Habitus und Praxis zu treten. Der Begriff des Habitus und der Praxis ist ein generierendes – und vereinheitlichendes – Prinzip der Reproduktionspraktiken objektiver Strukturen in Bourdieus Sozialtheorie. Er bezieht sich auf die ästhetischen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Lernprozesse sowie auf die Interpretationen, Urteile und Verhaltensweisen, die durch Sozialisation, Bilderzeugung und Reproduktion in das individuelle und kollektive Unbewusste vermittelt und eingepägt werden. Wie Bourdieu in *The Social Institution of Symbolic Power, Censorship and the Imposition of Form* (1991) feststellte:

„Symbolic creations, therefore, owe their most specific properties to the social conditions of their production and, more precisely, to the position of the producer in the field of production, which governs, through various forms of mediation, not only the expressive interest, and the form and the force of the censorship which is imposed on it, but also the competence which allows this interest to be satisfied within the limits of these constraints.“

So werden die Kontingenzen des Medienbildes und die Politisierung der Ästhetik gesehen, indem einerseits berücksichtigt wird, dass das Individuum Informationen bewusst auswählen und selektieren kann und andererseits, dass die Medien die Kommunikation der dominanten Realität kontrollieren und gestalten können. So können die Medien und die sozialen Netzwerke insbesondere aktuelle und wesentliche Phänomene und Möglichkeiten der Realität zwischen dem, was wahr sein könnte, vermitteln. Der Begriff der Wahrheit ist komplex, weshalb in den Sozialwissenschaften viel über den Unterschied zwischen Fakten und Meinungen geforscht wird. Die Kontingenz im Bild und die Politisierung der Ästhetik sind daher visuelle Möglichkeiten für den sozialen Kontext. Wahrheitsgemäße Werte sind absolute Hinweise auf die menschliche

Existenz, die den ewigen Kampf um Sieg, Gerechtigkeit und Freiheit darstellen. Sie stellen die grundlegenden Ideologien der Menschheit auf allen Ebenen infrage. Der Begriff der Freiheit ist ein philosophischer Begriff; daher reflektiert die Ästhetik, eine philosophische Disziplin, die über das Schöne im Kunstwerk nachdenkt, über die Bedeutung des Schönen im Zusammenhang mit dem Guten, der Wahrheit, dem Sieg und der Freiheit als symbolische Werte im Kunstwerk und in Bildern, die Kunstwerke reproduzieren oder auf sie anspielen. Daher betrachte ich Freiheit als Hauptbegriff und Sieg als Nebenbegriff, um uns in Bezug auf die mögliche Freiheit zu positionieren, d. h. als kontingente Wahrheit, indem wir sie mit den Dichotomien von Wahrheit und Wirklichkeit in Verbindung bringen, und zwar durch Bilder, die mit dem ewigen Kampf für Gerechtigkeit und Freiheit verbunden sind, um die Grundfreiheiten auf allen Ebenen der Geschichte aufrechtzuerhalten und vor allem, um unsere Entwicklung in Bezug auf den Begriff der Freiheit zu verstehen.

Eine indirekte Analogie zu Evan Vuccis Foto ist die Gestaltung visueller Elemente im Kontext der Darstellung der Begriffe Sieg und Freiheit, die in der klassischen Antike, der hellenistischen Periode, im Bild der Siegesgöttin (Nike, griechisch für Sieg), in den Darstellungen der Göttin Eleutheria (wörtlich Freiheit oder Befreiung auf Griechisch) und der römischen Göttin Libertas gezeigt wurden. In diesem Sinne sind einige Kunstwerke repräsentativ für Konzepte, die für die menschliche Existenz wesentlich sind. Die Entwicklung dieser Darstellungen durch einen Prozess des Wissens, der Reproduktion, der Übertragung und der Interpretation hat die abendländische Kultur geprägt und die Mimesis der wesentlichen Werte der Menschheit geliefert. Der Begriff Mimesis bezieht sich auf die Kunst als Nachahmung der Natur und als Darstellung der Wirklichkeit.

Die Tragödie als Hauptkonzept der Kunst, das viele Jahrhunderte lang vorherrschte, war eines der ersten formalen Beispiele der Mimesis. Von der Antike bis zum Mittelalter wird die Konzeption der Wirklichkeit und ihrer Darstellung laut Erich Auerbach (1946) durch die Odyssee und die Bibel bestimmt. Während das Reale und Alltägliche in Homers Werk häufig vorkommt, bietet die Bibel mehr Interpretationen. Die Verwendung alltäglicher Tatsachen in der Kunst ist ein Zeichen für ein höheres Zeitalter, mit symbolischen und esoterischen Merkmalen, die der mittelalterlichen Mentalität noch angemessen sind. Die jüdisch-christliche Religion und das jüdische Ethos waren stark auf das Alltagsleben und die Familie bezogen und schufen so die Voraussetzungen für die erhabene Tragödie, die den kategorischen Bruch mit der Antike im Sinne der Mimesis in ihrer literarischen Konzeption der Wirklichkeit markiert.

Die Überlegungen zur Kunst im Abendland bis zur Romantik im 19. Jahrhundert sind durch die Interpretation der Theorien des Schönen und der Mimesis dargestellt, die in der Philosophie des Aristoteles, wie sie sich in seiner Poetik

(ca. 335 v. Chr.) offenbart, eine Erneuerung und einen Bezugspunkt finden, da sie die höchste Errungenschaft der Tragödie verkörpern und im Widerspruch zu den Ideen von Platon stehen. Indem er die Mimesis vorstellte, zeigte Aristoteles seine Weigerung, die verständliche Welt von der sinnlichen Welt zu trennen, und verband das Vergnügen mit der künstlerischen Nachahmung der Natur. Für Aristoteles ist die Kunst in all ihren Formen von Nutzen – sowohl für den Einzelnen als auch für die Gesellschaft. Für Platon war der Sinn der Mimesis in der bildenden Kunst zu finden; für Aristoteles war die Mimesis eine Darstellung des Gefühls, deren Bedeutung in künstlerischen Werken der Bedeutung der Katharsis in der Tragödie entspricht. Was den Aspekt der Mimesis in der Pantomime betrifft, so erstreckten sich Aristoteles' Überlegungen auch auf die Kunst des Tanzes, die der Nachahmung von Tieren ähnelt und von ihr abstammt. In diesem Sinne geht es bei der Kunst der Mimesis um die Identifikation durch die Übertragung der Persönlichkeit. Kurz gesagt, die Theorie der Mimesis stellt etymologisch ihre Bedeutung in der griechischen Antike mit unterschiedlichen Interpretationszwecken in der lateinischen Übersetzung dar. Hinzu kommen die Werte des Mittelalters, die den Übergang von der Verwendung des Begriffs Mimesis zu *imitatio*, *imago*, dem Bild Gottes und den Assoziationen mit allen Bereichen des Sakralen signalisieren. Im 14. Jahrhundert veranschaulicht der Ausdruck *imitatio Christi* diesen Wandel hervorragend. Dieser Begriff verkörperte die Vorstellung, dass der Mensch nach dem Bilde Gottes geschaffen wurde, wobei der Begriff *imago* nicht nur den Sinn der Nachahmung, sondern auch den der Analogie beinhaltet. Aus seiner lateinischen Bedeutung entwickelten die Italiener die Theorie der *imitation*. Im 15. und 16. Jahrhundert, der Zeit der Renaissance, bezog sich die Theorie der Mimesis von Aristoteles auf die Malerei in Nachahmung der Natur. Im Gegensatz zu dieser Theorie übernahmen die Franzosen jedoch die Philosophie des Aristoteles, die Mimesis, die sich seit dem 17. Jahrhundert im europäischen Denken durchsetzte, und aus dieser französischen Konzeption entwickelten die Deutschen ab dem 18. Jahrhundert ihre Überlegungen zur Mimesis (Nachahmung, Nachmachen, Kopieren, Nachbilden).

In diesem Sinne wurden alle anerkannten Werte der menschlichen Erfahrung und Motivation nicht mehr mit der polytheistischen Kultur des antiken Griechenlands in Verbindung gebracht, sondern folglich mit biblischen Figuren, als der Sieg auf Bilder von Gottes Boten oder Engeln übertragen wurde. In den Bildern der hellenistischen Periode nahm die Gestaltung der symbolischen Bedeutung von Sieg und Freiheit politische und religiöse Themen auf. Ein Beispiel für diese Merkmale findet sich in der Gestaltung des oben erwähnten Bildes von Evan Vucci. In dieser Hinsicht können wir eine Analogie zu der Gestaltung des Triumphs von Samson von Guido Reni (1612) ziehen. Renis Gemälde behandeln hauptsächlich Themen aus biblischen Geschichten und der griechischen Mythologie. Laut dem Historiker Klaas Spronk (2014) kann der

Triumph Samsons als eine Mischung aus mythologischen Szenen betrachtet werden, die sich durch eine Konzentration auf die Proportionen des menschlichen Körpers auszeichnet. Reni fügte die visuellen Referenzen der griechischen Antike zu den symbolischen Werten der Römer hinzu, um Bilder zu schaffen, die die Erfahrung des Sieges und der Freiheit repräsentieren, die folglich auf die biblischen Figuren übertragen wurden. Als Referenz diente Reni die Apollo-Statue von Belvedere (heute im Vatikanischen Museum), die das Interesse an der anatomischen Darstellung und dem Bild des menschlichen Körpers in seinem Gleichgewicht der Proportionen unterstreicht.

Wenn es um die Darstellung der Begriffe Sieg und Freiheit geht, wird jeder Versuch einer verbalen Beschreibung ebenso komplex. Wie lassen sich Sieg und Freiheit darstellen? Viele der Bilder, die seit der klassischen Antike nach diesen Darstellungen suchen, haben eine Personifizierung von Freiheit und Sieg als weibliche Figuren geschaffen, die mit den patriotischen Themen in Verbindung stehen. Im antiken Griechenland gab es die Göttin der Freiheit, Eleutheria, bei den Römern war es Libertas. In Frankreich wird die Freiheit durch Marianne personifiziert, in England durch Britannia, und in den USA ist die Figur der Columbia das Markenzeichen der Freiheit. Die Ausgestaltung dieser Personifikationen zeigt eine ähnliche Haltung als Ausdruck der Freiheit, die durch bestimmte Symbole und Körperhaltungen gekennzeichnet ist. Ebenso werden sie mit den Merkmalen des Sieges assoziiert, die in der Gestalt der griechischen Siegesgöttin Nike und der römischen Göttin Victory zu finden sind.

Die Geschichte der Kunst und der Literatur hat gezeigt, dass es wirksame Methoden gibt, um die Gestaltung von Bildern zu beeinflussen, die die Wahrnehmung ihrer Bedeutungen und die Methoden der strukturellen oder semio-logischen Analyse erzwingen. Die Kunst als symbolische Ware existiert also nur für diejenigen, die über die Mittel verfügen, sie zu decodieren und sich anzueignen, bezüglich Bourdieu (1991). Ein Bild bleibt einer Vielzahl von Interpretationen unterworfen, insbesondere wenn es ohne Textbezug gezeigt wird, weil wir es zunächst als ästhetische Erfahrung wahrnehmen, bevor wir zum Verständnis der vollen Bedeutung des Bildes übergehen. Wenn man also davon ausgeht, dass die Definitionen auf einen bestimmten Bereich der Kognition oder des gesunden Menschenverstandes beschränkt sind, weil sie auf subjektiven Werten beruhen, so ist dies im Hinblick auf die Polysemie des Bildes von Bedeutung, vorwiegend angesichts der immensen Vielfalt der Werte für die Bildinterpretation. Wie Bourdieu (1991: 166) feststellte, sind die Instrumente des Wissens und der Kommunikation „a structuring power only because they are structured“. Er führte weiter aus, dass:

„Symbolic power is a power of constructing reality, and one which tends to establish a gnoseological order: the immediate meaning of the world (and in particular of the social world) depends on what Durkheim calls logical conformism, that is, ‘a homogeneous

conception of time, space, number and cause, one which makes it possible for different intellects to reach agreement“

Die Analyse der gegenwärtigen künstlerischen Dynamik durch Ästhetik und Ikonologie und die Kontextualisierung der Bildproduktion, der Techniken und Medien, die zur Zeit ihrer Entstehung vorherrschend waren, machen es möglich, den ideologischen Diskurs zu erkennen und eine sinnvolle Antwort auf die Frage zu finden, wie das Gefühl der Freiheit entsteht und die Achtung der Menschenrechte fördert. Das ist es, worum es bei der Revolution geht: das Alte gegen das Neue auszutauschen, mit dem Ideal des Guten, Schönen und Wahren. Das ist die Motivation und der Antrieb für Freiheit und Sieg. Aber auch so könnte jede Ähnlichkeit mit dem Foto von Evan Vucci rein zufällig sein, wenn er Trump als Personifikation von Sieg oder Freiheit darstellt! Wie auch immer, dies ist nur ein offensichtliches Detail in der Kontingenz des Medienbildes in seiner ästhetischen Politisierung in Bezug auf die demokratischen Ideale.

5. Fazit

Die klarste Dimension der Kontingenz in den Bildern der zeitgenössischen Gesellschaft ist die Möglichkeit sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Veränderungen durch technologische Transformationen, die in eine Konzeption der Demokratie mit ihren eigenen Merkmalen und Bedürfnissen eingreifen, die jedoch je nach Kultur, Gesellschaft und Wirtschaft variieren können. Die Politisierung der Ästhetik ist derzeit ein allgemeiner Prozess, der Teil der sozialen Realität ist, und zwar nicht nur für Politiker, da eine große Anzahl von sozialen Akteuren, als Sender/Empfänger/Sender in dem digitalisierten Szenario, das mit der physischen Welt koexistiert, an diesem Prozess teilnimmt. Auf diese Weise wird die Interaktivität mit der sozialen Realität in ihren kontingenten Formen durch das ephemere Medienbild gefördert.

Als Antwort auf die Frage dieser Analyse und angesichts der Dichotomie von Kontingenz in den Medienbildern und dem Ideal der Demokratie als kulturellem und politischem Einfluss im öffentlichen Raum findet die Hypothese also eine teilweise Bestätigung, wenn man die Möglichkeit einer ästhetischen Illusion betrachtet. In diesem Sinne würde die Illusion speziell von der Perfektion eines Bildes in Bezug auf die Ideale der Demokratie abhängen, und zwar in wahren kontingenten Situationen, ohne dass sie von notwendigen Situationen abhängt, die wahrhaft auf ethischen Entscheidungen beruhen und auf den Grundrechten basieren. Somit wird die Konditionierung von Kontingenzen im Medienbild zu einer notwendigen Illusion. Daher wäre es möglich, sich die Wirklichkeit als eine aus der Abstraktion oder aus den Prozessen der Bildgestaltung heraus interpretierte vorzustellen, da die Kontingenz jedes Bildes einen neuen

Umstand mit wesentlichen Werten darstellt, die dem Ideal des Guten, des Schönen und des Wahren Bedeutung verleihen. Diese Kontingenz, gestaltet nach zeitgenössischen ästhetischen Maßstäben, mit pragmatischen Zielen in den übermittelten Botschaften, schlägt Lösungen für soziale Probleme angesichts idealisierter Werte für eine bessere Lebensqualität innerhalb demokratischer Werte vor. Diese Bilder wären auch dafür verantwortlich, die Elemente einer symbolischen Assoziation mit der kollektiven Vorstellung zu verbinden. Demzufolge ist die Illusion durch die kollektive Vorstellungskraft in der Lage, die Illusion der Realität als Kontingenz zu ermöglichen.

Literatur

- ADORNO, THEODOR: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1970
- ALTHUSSER, LOUIS: *Sur la reproduction*. Paris [Presses Universitaires de France] 2011
- ARISTOTELES (ARISTOTE): *Poétique*. Übersetzt von J. Hardy. Paris [Gallimard] 1996
- AUERBACH, ERICH: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 1946. Bern [Francke] 1994
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1939. In: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002
- BOURDIEU, PIERRE: *Language and Symbolic Power*. Cambridge [Polity Press] 1991
- LUKÁCS, GEORG: *Ästhetik*. In vier Teilen. Darmstadt [Luchterhand] 1976
- GROLL, SANDRA: *Zwischen Kontingenz und Notwendigkeit: Zur Rolle des Designs in der Gesellschaft der Gegenwart*. Bielefeld [transcript] 2022
- HABERMAS, JÜRGEN: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Vorlesung über die Philosophie der Kunst (1823)* Hamburg [Felix Meiner] 1998
- HORKHEIMER, MAX; THEODOR ADORNO: *Dialektik der Aufklärung (1947)*. Frankfurt/M. [Fischer] 1998
- HUISMAN, DENIS: Georg Lukács. In: *Dictionnaire des philosophes*. Paris [PUF] 2009, S. 1195
- KANT, IMMANUEL: *Kritik der reinen Vernunft (1781, 1787, 1790)*. Stuttgart [Reclam] 2006
- MILSTEIN, KARA: Behind the Cover: Interview with the Photographer of the Trump Image, In: *Time*, 15. Juli 2024. <https://time.com/6998896/behind-the-cover-interview-evan-vucci-trump-photograph/> (24.7.2024)
- SCHOOLMAN, MORTON: *A Democratic Enlightenment: The Reconciliation Image, Aesthetic Education, Possible Politics*. New York [Duke University Press] 2020

SMYTH, DIANE: Burhan Ozbilici wins the World Press Photo of the Year. In: *British Journal of Photography*, 13. Februar 2017. <https://www.1854.photography/2017/02/burhan-ozbilici-wins-world-press-photo/> (16.7.2024)

SPRONK, KLAAS: *The Looks of a Hero: Some Aspects of Samson in Fine Arts*. Leiden [Brill] 2014

WAGNER, CHRISTIANE: *Visualizations of Urban Space: Digital Age, Aesthetics, and Politics*. Advances in Urban Sustainability. London and New York [Routledge] 2022

Über die Autorin

Christiane Wagner (deutsch) ist Gastprofessorin an der Universität São Paulo (USP). Derzeit forscht sie am Institute of Advanced Studies der Universität von São Paulo (IEA USP) für das USP Global Cities Synthesis Center in São Paulo and Berlin und als assoziierte Wissenschaftlerin am Institute for Cultural Inquiry Berlin zu *Environmental Sustainability: Public Spaces and Collaborative Actors in a Digital Ecosystem*. Ihre Habilitation legte sie 2018 in Ästhetik und Kommunikationswissenschaft (Venia Legendi) am Institut für Bildende Kunst, UNICAMP ab – Postdoctoral Research Fellowship CAPES (2014-2018). Sie erhielt 2013 ihren Dokortitel in Ästhetik und Kunstwissenschaft von der Universität Paris I Panthéon-Sorbonne (mention très honorable/summa cum laude) mit dem Titel: “Esthétique: l’image contemporaine. L’analyse du concept de l’innovation” (Ästhetik: das zeitgenössische Bild. Analyse des Konzepts der Innovation). In ihrem Werdegang erreichte sie zudem einen weiteren Dokortitel in Design und Architektur (sehr gut mit Auszeichnung) sowie einen Master in Kommunikationswissenschaften (sehr gut mit Auszeichnung) von der Universität São Paulo. Sie erhielt 2014 die Anerkennung für ihren Dokortitel (Promotion) des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst; Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland.

Visuelle Ironie und Kontingenz:

Aneignungen von Praktiken des (politierten) Sports im künstlerischen Werk von Nilbar Güreş

Anna Schober

Abstract

In diesem Beitrag werden künstlerische Arbeiten der in der Türkei und in Österreich lebenden bildenden Künstlerin Nilbar Güreş in Hinblick auf den in ihnen erfolgenden Gebrauch der Ironie und der Parodie untersucht. In ihrem Werk, das unter anderem aus Performances, Fotografien und Zeichnungen besteht, bezieht sich die Künstlerin auf Bildtraditionen und Diskurse, die sich häufig mit dem Erscheinungsbild weiblicher Körper in der Öffentlichkeit und der Faszination für körperliche Aktivitäten, insbesondere im Sport und in alltäglichen Praktiken, auseinandersetzen. Anhand der künstlerischen Arbeiten von Nilbar Güreş wird aufgezeigt, in welcher Form Ironie und Parodie visuell dargeboten werden. Dabei kommt auch zur Sprache auf welche Weise die Künstlerin eine Formensprache entwickelt, die Bedeutung kalkuliert und rahmende Entscheidungen wie die Wahl des künstlerischen Mediums oder des Aufführungsortes trifft, aber auch, wie sie Alltägliches und Unkalkuliertes in ihre Kunst integriert. Der Aufsatz geht dementsprechend den Fragen nach, inwiefern und in welcher Weise der Einsatz von Ironie in ihrem Werk mit Kontingenz verbunden ist, d. h. wie Zufall, Absicht, Intuition und Improvisation in ihrer Kunst zusammenwirken und wie Ironie als kontingentes Wahrnehmungsereignis Polarisierungen in der Gesellschaft entgegenreten und/oder befördern kann.

This article examines the artistic works of Nilbar Güreş, a visual artist living in Turkey and Austria. The focus is on the use of irony and parody in her art, which often addresses the appearance of female bodies in public and the fascination with physical action, particularly in sports and everyday practices. The artistic work of Nilbar Güreş, which consists of performances, photographs and drawings, among other things, is used to demonstrate in what form irony and parody are displayed visually. The way in which the artist develops a formal language, calculates meaning and makes framing decisions such as the choice of artistic medium or

performance venue, but also how she integrates the everyday and the uncalculated into her art, is also discussed. Accordingly, the article explores how and in what ways the use of irony in her work is related to contingency, i.e. how chance, intention, intuition, and improvisation interact in her art, and how irony, as a contingent perceptual event, can counter and/or promote polarizations in society.

1. Einleitung

Das transmediale Werk der unter anderem in der Türkei und Österreich lebenden bildenden Künstlerin Nilbar Güreş besteht aus Performances, Skulpturen, fotografisch festgehaltenen kollektiven Darbietungen und Zeichnungen, in denen vielfach die ästhetischen Taktiken der Ironie und Parodie eingesetzt werden. In ihren Arbeiten bezieht sie sich häufig auf Bildtraditionen und Diskurse, die den weiblichen Körper und wie dieser in der Öffentlichkeit präsent ist, re-inszenieren und thematisieren sowie – damit verbunden – auch auf eine Faszination für körperliches Handeln, wie sie gegenwärtig im Sport und im Zuge von Körperpraktiken wie Fitness oder Yoga zu Tage tritt. Ein weiteres Thema ist das Nutzen und Aneignen von Inszenierungen des Sports in zeitgenössischer (populistischer) Politik. Anhand der künstlerischen Arbeiten von Nilbar Güreş wird untersucht, in welcher Form Ironie und Parodie visuell dargeboten werden können. Dabei kommen verschiedene Traditionen, den künstlerischen Einsatz von Ironie zu evaluieren und zu bewerten, zur Sprache: eine, in der Ironie vor allem als Taktik, das Bestehende subversiv zu unterlaufen und herauszufordern, verstanden wird sowie eine weitere, in der Darbietungen von Ironie als Mittel der Kontrolle und Überwachung, zum Beispiel in Form eines Lächerlich-Machens von Neuerungen in einer Gesellschaft, eingesetzt werden. In dem Zusammenhang geht der Text auch der Frage nach, inwiefern bzw. in welcher Weise der Gebrauch von Ironie im Werk von Nilbar Güreş an Kontingenz gebunden ist und wie Zufall, Absicht, Intuition und Improvisation in ihrer Kunst zusammenwirken. Schließlich wird die Frage gestellt, inwiefern Ironie und Parodie mit Akten der Wahrnehmung zu haben und als kontingente Ereignisse Polarisierungen in der Gesellschaft befördern und/oder herausfordern?

2. Der Gebrauch von Ironie in der Serie *Unknown Sports – Public Space*

Ein Beispiel für den Zugang von Nilbar Güreş ist die – aus Performances, inszenierten Fotoarbeiten und eigenständigen Zeichnungen und Collagen in Mixed-Media Technik bestehende – Serie *Unknown Sports. Public Space*. In dieser legt sie den Fokus darauf, wie der Körper von Frauen zum Gegenstand visueller

Darbietungen und Diskurse wird und wie dieser in Auseinandersetzungen in Bezug auf gesellschaftliche Richtungsentscheidungen, etwa in Zusammenhang mit Modernisierung, Urbanisierung oder Nationalismus, je in ganz eigener, sich historisch stark verändernder Weise dargeboten und inszeniert wird. Zu dieser Serie zählen mehrere Performances, die Güreş im Sommer 2008 in verschiedenen Stadtvierteln in Istanbul (im tendenziell eher säkularen, sozialdemokratisch dominierten und kosmopolitischen Kadıköy Bezirk, im konservativeren, streng-religiösen Fatih-Viertel, im Einkaufs- und Geschäftsviertel Besiktas sowie im strenger religiösen Bezirk Üsküdar) durchführte und mit denen sich die Künstlerin selbst mit ihrem Körper dem Blick, Urteil und zum Teil auch der Zusammenarbeit mit dem Publikum aussetzte. Zur Serie gehört aber auch eine theatrale Inszenierung in einem Turnsaal der Sportakademie in Istanbul (2009), für die Nilbar Güreş den inszenatorischen Rahmen vorgab und die sie fotografisch festhielt, die aber im Kern von Frauen aus ihrem Umfeld, die sie dazu eingeladen hatte, vor Ort gestaltet wurde. Diese performativen Arbeiten werden durch eine Reihe von eigenständigen zeichnerischen Arbeiten bzw. Collagen in Mixed-Media Technik ergänzt. In all diesen individuellen und kollektiven Performances, Fotoarbeiten und Zeichnungen werden Verhaltensweisen sowie gruppenspezifische Praktiken der körperbezogenen Selbststilisierung von Frauen und des damit verbundenen Ausagierens von Begehren und Differenz-Managements reinszeniert. Die Künstlerin greift dabei – zum Teil im Verein mit ihren Mitspielerinnen – Handlungen und Objekte aus der Welt des Sports und des Alltagslebens von Frauen auf und inszeniert deren Darbietung unter Einsatz von Taktiken der Montage, der Ironie und der Parodie in einer Weise, dass die Inszenierung des Sozialen, in das sie mit ihren Gestaltungen eingreift, selbst der kritischen Reflexion zugeführt wird. Es gibt, mit Adorno (1967: 189) gesprochen, einen „Griff der Gebilde nach der außer-ästhetischen Realität“. Dies störte den Sinn des Kunstwerks durch „eine seiner Gesetzlichkeiten entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität (... und strafte ihn) dadurch Lügen“ (ebd.).

Als Hintergrund und Motivation für diese Interventionen spricht Güreş¹⁾ widersprüchliche Rollenanforderungen an Frauen in der Türkei an, die ihrer Meinung nach der Selbstbestimmung zuwiderlaufen: Einerseits beobachtet sie eine Erwartungshaltung, in der davon ausgegangen wird, dass Frauen diszipliniert auftreten und ihre Körper bedeckt halten, andererseits, dass in Bezug auf Frauen, zum Beispiel wenn sie als Sportlerinnen eine Nation repräsentieren, plötzlich vieles erlaubt ist, etwa, dass sie ganz kurze Hosen tragen oder öffentlich Raum einnehmen. Als Ausgangspunkte für ihre performativen, choreographischen und zeichnerischen Interventionen fungieren dementsprechend „Uniformen“ für Frau-Sein, Sportlerin-Sein oder Braut-Sein, sowie alltägliche

1 In einem Interview mit der Autorin, geführt am 14.02.2020 in Wien (im Folgenden zitiert als: GÜRES, 2020).

gesellschaftlich verbreitete Praktiken und gruppenspezifische Routinen und Inszenierungsstile, die sie künstlerisch zur Wiederaufführung bzw. zur Darstellung bringt.

„Ironie“ wird von ihr dabei nicht einfach in der landläufigen Bedeutung von etwas Ungesagtem oder einem Gegenteil des Gesagten verwendet, sondern als eine Bedeutungsverschiebung verstanden, die etwas Anderes und mehr als das Gezeigte und Gesagte hervorruft. Diese Ironie macht das Dargestellte komplexer und steigert seine Ambivalenz. Sie wird „poduziert und erkennbar gemacht“, indem künstlerische Taktiken wie Wiederholung, Mimikry, ästhetische Korrelationen, Übertreibung oder Nicht-Kohärenz eingesetzt werden (vgl. HUTCHEON 1994: 12f. und 154f.).

Dabei ist der Zugang von Güreş nicht in erster Linie von einer Intention zur Subversion, im Sinne eines binären Gegensatzes zur Affirmation (GÜRES 2020) geleitet, sondern eher von einem Sich-Auseinandersetzen und einem Operieren mit Ambivalenzen, die in Zusammenhang mit alltäglichen Praktiken von Frauen auftreten. Eine zentrale ästhetische Taktik ist dabei die Wiederholung, die – in Verbindung mit Ironie und Parodie – übertreibt und übersteigert, was – so die zu überprüfende Hypothese – irritiert und dabei Tabuisiertes und gesellschaftlich Verstecktes greifbar zu machen vermag, bestehende Polarisierungen aber auch affirmiert und so weiter zirkuliert.

3. Sport, Politik und Kunst

Das enge Verhältnis von Sport und Ästhetik – im Sinne einer Lehre der Wahrnehmung und des Schönen in Kultur und Natur – stellt historisch eine jüngere Entwicklung dar. In der Antike und noch im 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert wurde der Sport als ethisch relevante Tätigkeit geschätzt – etwa im Zusammenhang mit der Charakterbildung, der Moral oder dem Schaffen eines Gemeinschaftsgefühls. (WELSCH 2004: 64f.) Mit der Kunst der Moderne und vor allem seit dem historischen Umbruch in den ausgehenden 1960er-Jahren (SCHOBER 2009: 148-187) näherten sich Kunst und Sport jedoch einander an. Eine treibende Kraft dafür waren Avantgarde-Bewegungen wie zunächst der Surrealismus und Dadaismus, später dann die Neodada-Bewegungen oder die Aktions- und Körperkunst um 1968, die je mit dem Anspruch antraten, Kunst ins Leben überführen zu wollen und dabei bereits Bruchstücke aus der Welt des Sports in die Kunst integriert hatten (SCHOBER 2009: 217).

Gleichzeitig erfuhren die Wahrnehmungen und Handlungen des Publikums sowohl in den Bereichen Sport und Politik als auch in der Wissenschaft und in

der Kunst eine Aufwertung – sie wurden diskursiv verhandelt²⁾ und auf diese Weise neu bewertet und thematisiert. Dies zeigt sich in jüngerer Zeit auch daran, dass in der medialen Inszenierung im Sport – wie auch in der Politik und in der Kunst – das Publikum und insbesondere dessen eigenständiges und affektgeladenes Verhalten häufig in die bildhafte Repräsentation hineingeholt und zu einem Teil der Inszenierung wird. Auch Nilbar Güreş bezieht das Publikum vielfach in ihre Performances ein: Sie macht das Handeln und Wahrnehmen des Publikums zum Teil ihrer Arbeit bzw. thematisiert dies in performativen Installationen – zum Beispiel jener in der Istanbul Sportakademie (2009), auf die ich weiter unten noch ausführlich eingehen werde und die kontingent sich ergebende Aufführungen von Mitspielerinnen integriert –, das Verhältnis von Aufführung und Zuschauerschaft. Zugleich nimmt sie Fotografien, auf denen Zuschauer und Zuschauerinnen – in konfrontativer oder interagierender Begegnung mit der Künstlerin – zu sehen sind, in Kataloge und andere Dokumentationen ihrer Arbeiten auf.

In der Moderne wurde Sport in vielen Ländern und insbesondere auch in der Türkei politisiert, indem er seit etwa dem 18. Jahrhundert wiederholt und von unterschiedlichen Agenten zum Instrument für den sozialen Wandel und die Konstituierung einer neuen, republikanischen Nation eingesetzt wurde. Dabei gerieten nicht nur die Körper von Jugendlichen, sondern vor allem auch die der Frauen ins Visier der für die Reformen zuständigen “Erneuerer” und “Erneuererinnen”. Sport wurde einerseits zu einem kultivierenden und zivilisatorischen Projekt, andererseits und als Reaktion darauf wird er aber auch mit Dekadenz und Degeneration in Verbindung gebracht. (SEHLIKOGLU 2021: 33f. und 45) In den letzten Jahrzehnten verstärkte sich diese Nähe und Verstrickung von Sport, Ästhetik und Politik.

Gegenwärtig werden zeitgenössische Weisen der Selbstinszenierung sowohl in der Politik als auch im Alltag der Mehrheit der Bevölkerung von einer Semantik des Sports und des Wettbewerbs beherrscht. Selbstinszenierungen sind auf einen Wettkampf hin orientiert und treten mit Praktiken der Meisterschaft und Selbstsicherung verschränkt auf. Dies impliziert, dass die seit etwa den 1990er-Jahren in großen Teilen der westlichen Welt dominante und auch in Ländern wie der Türkei stark präsente Modellierung der Subjekte auf Steigerung, inneres Wachstum und Expressivität hin ausgerichtet ist und sich darüber auch Meisterschaft und ein Anspruch auf eine Kontrolle von Öffentlichkeit artikulieren. Durchhaltevermögen, geschmeidige Routine, Kreativität und unternehmerische Initiative stehen im Vordergrund (RECKWITZ 2010: 532f.). Über körperorientiertes, personengebundenes Handeln wird eine Art

2) Als ein Beispiel kann hier die Theorie von Alltagspraktiken der Konsumenten und Konsumentinnen genannt werden, die MICHEL DE CERTEAU (1988) entwickelt hat.

Alternativerlebnis zu einer wahrgenommenen Anonymität, Intransparenz, Komplexität, Durchrationalisierung und Virtualisierung von Öffentlichkeit stilisiert. Aufsehenerregende Sportereignisse, die an künstlerische Happenings erinnern, stellen zudem eine spektakuläre Unterbrechung des Alltags dar. Die auf ihnen getätigten, körperbezogenen Handlungen signalisieren Abenteuer und Selbstermächtigung, schaffen eine physisch wahrnehmbare Distinktion und peilen eine Resonanz des Publikums an, die von sensorischer Empathie getragen ist (BETTE 2004: 93 und 108f.).

Die transmedialen künstlerischen Interventionen von Nilbar Güreş setzen an dieser Verschränkung von Sport, Ästhetik und Politik sowie an einer politischen Kultur an, die von einer Tendenz zur Körperaufwertung sowie von Prozessen der Personalisierung und gesellschaftlichen Polarisierung geprägt ist. Dabei sind es insbesondere drei gegenwärtige gesellschaftliche und ästhetische Tendenzen, zu denen sich Güreş mit dieser Serie und verwandten künstlerischen Arbeiten, etwa *Headstanding Totem* (2014), ironisch äußert:

Sie bezieht ihre Interventionen zunächst auf populistische Diskurse, die Anfang des neuen Jahrtausends in der westlichen Welt und in der Türkei (hier etwa Diskurse, die auf den Politiker Recep Tayyip Erdoğan rekurrieren) Sport in Zusammenhang mit einer Personalisierung des Politischen und der Neuausrichtung von Parteien in Richtung von „Bewegungen“ und einer damit verbundenen expliziteren Einbeziehung des Publikums verstärkt aufgegriffen haben. Dies zeigte sich in Städten wie Istanbul zum Beispiel daran, dass sich die Stadtverwaltung den Wunsch vieler Frauen, durch körperliche Betätigung urbaner und mobiler zu werden, zunutze machte, indem sie vermehrt Sportgeräte in öffentlichen Parks aufstellte. In diesen Diskursen wurden frühere Auffassungen von Sport als kultivierendes und zivilisierendes Ritual (SEHLIKOGLU 2021: 33f.) aufgegriffen, wie sie zum Beispiel in der Epoche des türkischen republikanischen Projektes (etwa 1923-1950) zum Zweck der Kontrolle und Transformation von Öffentlichkeit umgesetzt wurden. Im Unterschied zu damals wurde Sport nun jedoch nicht mehr nur für die Frauen der Eliten, sondern „für alle“, d. h. vor allem auch für Frauen aus mittleren und unteren sozialen Schichten propagiert.

Parallel dazu verbreitet sich sowohl in westlichen Ländern wie auch im Nahen Osten eine weitere Tendenz, die von neuen sozialen Medien geprägt ist, deren Kommunikationsformate verstärkt auch in einflussreiche nationale Medienkanäle wie das öffentliche Fernsehen eingehen, neben dem vermehrt auch private Sender als Anbieter auftreten. Auf all diesen Kanälen begannen Ärzte, Physiotherapeutinnen und Gesundheitsapostel diverser Ausrichtung, die Verbesserung des körperlichen (und nationalen) Wohlbefindens und Lebensstils durch Sport zu predigen. Über neue soziale Medien und die in ihnen präsenten Diskurse entstanden „Echokammern“, in denen sich Gruppen rund um zum Teil ideologisch prononciert artikulierte Ausrichtungen zusammenfinden – was eine

von Ressentiment und Empörung gekennzeichnete Polarisierung der Gesellschaft mit hervorbrachte (SCHOBER 2021).

Dazu gesellte sich als eine dritte Tendenz eine neue Sichtbarkeit von religiös und spirituell motivierten Diskursen – ebenfalls sowohl in einer zunehmend von der AKP unter Erdoğan's Führung dominierten Türkei als auch in westlichen Ländern wie Deutschland oder Österreich. Die Anwesenheit von Frauen, die in der Öffentlichkeit Sport treiben, stellte zunächst für traditionalistische islamische Sichtweisen eine Art Provokation dar, die seit den 1970er-Jahren immer wieder zu Fatwas geführt hat, mit denen versucht wurde, die körperlichen Praktiken von Frauen im Zusammenhang mit Sport in der Öffentlichkeit zu regulieren. Mit der angeführten Tendenz im Zuge derer Frauen in der Öffentlichkeit vermehrt Arenen für körperliche Betätigung aufsuchen, beteiligen sich jedoch vermehrt auch fromme Musliminnen an solchen Debatten. Körperliche Ertüchtigung wurde dabei nicht mehr allein als neoliberales Konsumverhalten kritisiert, sondern zu einem Mittel stilisiert, das körperliche Ganzheit zu erhalten und den rasanten Rhythmus des modernen Lebens zu überwinden vermag. (SEHLIKOGLU 2021: 46 und 232f.) Dieser Wandel, im Zuge dessen auf die eine oder andere Weise je eine Nähe von Sport, Ästhetik und Politik deutlich wird, brachten ein kollektives Muster der Selbstkultur, aber auch ein affektives Gedächtnis hervor, mit denen und mit den Widersprüchen, die diesen Entwicklungen innewohnen, künstlerische Arbeiten wie die Serie *Unknown Sports* von Nilbar Güreş in Auseinandersetzung treten.

Über ein Zur-Schau-Stellen des Körpers und über ein Betonen der Erotik des Körpers traten auch im Sport in den letzten Jahrzehnten die ästhetischen und symbolischen Dimensionen verstärkt in den Vordergrund. Hier wurde ähnlich wie im Theater oder in der bildenden Kunst die „dramatische Regie von Körpern“ (WELSCH 2004: 75) und das Ereignis der Aufführungen zentral. Eine Nähe von Sport und Kunst zeigt sich somit auch daran, dass im Sport wie in der Kunst die Grenzen von verschiedenen avantgardistischen Akteurinnen und Akteuren immer wieder neu gezogen werden. Ähnlich wie gewisse Artefakte oder eine Intervention erst durch Zuschreibung zu Kunst werden, so kann eine Form des körperbezogenen Spiels zum Sport deklariert werden – wobei „seit der Industrialisierung ... ständig neue Bewegungs-, Geschicklichkeits- und Spielformen entstehen, deren sportlicher Status zunächst oft restlos ungeklärt“ (ORZESSEK 2016) ist. Mit dem Titel der Serie „Unknown Sports“ weist Nilbar Güreş auf solche Grenzverschiebungen und die Möglichkeit hin, körperliche Darbietungen per Setzung als Kunst bzw. neue Sportart zu deklarieren.

4. Ironisch-parodistische Aneignungen von Praktiken körperlicher Ertüchtigung

Die Rolle von Ironie und Parodie in der Serie *Unknown Sports. Public Space* wird prominent an einer fotografisch dokumentierten Kollektiv-Performance an der Militärakademie in Istanbul (2009, Abb. 1) sowie an den ebenfalls zur Serie gehörenden eigenständigen zeichnerischen Arbeiten bzw. Collagen in Mixed-Media Technik deutlich. In Zusammenhang mit Ersterer lud Güreş Frauen verschiedener Generationen und weltanschaulich-religiöser Ausrichtungen in den Turnsaal der Militärakademie in Istanbul ein, miteinander und mit den aufgestellten Sportgeräten zu interagieren. Das Setting orientierte sich an den in der Türkei beliebten Wachspartys, bei denen Frauen sich treffen, um mittels Wachs Körperhaare zu entfernen. (GÜRES 2020) Die Künstlerin verlegte dieses private, unter Frauen durchgeführte Ritual jedoch in den Raum einer öffentlichen Sportakademie, die für gewöhnlich mit betont maskulinen Trainingspraktiken und Seilschaften unter Männern assoziiert wird.



Abb. 1: Nilbar Güreş, BALANCE BOARD, GIRL'S PARALLEL BAR and POMMEL HORSE (Performance in der Militärakademie in Istanbul) aus der Serie *Unknown Sports. Public Space*, 2009, © Nilbar Güreş, Dank an die Galerie Martin Janda in Wien.

Güreş wählte diesen Raum für die Performance aus und adaptierte ihn in Form einer großen Installation. Sie forderte Frauen, die ihr oder ihrem Umfeld weitläufig bekannt waren, auf, Alltagshandlungen und Rituale nachzustellen und sie produzierte und editierte die Fotos, die von der Aktion Zeugnis ablegen. Ihr Anspruch war dabei nicht, die Performance vorab detailliert

zu choreographieren³⁾ oder anderweitig festzulegen, sondern sie arrangierte eine offene Installation, in der die Frauen zueinander in Beziehung treten, aber auch einzeln kleine Performances präsentieren konnten. Während der Aufführung trugen die Frauen ihre mitgebrachte Kleidung und speisten ihren je eigenen – eher modern-urbanen oder traditionell-ruralen – Stil der Selbstaufführung in das Geschehen ein. Der Umstand, dass mehrere der mitwirkenden Frauen mit der Künstlerin, zum Teil vermittelt durch Dritte (weitläufige Verwandtschaft, Nachbarschaft oder Arbeitsbeziehungen) bereits in loser Verbindung standen, erleichterte die Interaktion der Frauen während der Performance. Güreş integrierte damit herkömmlich als kontingent geltende Handlungsabfolgen und körperliche Aufführungspraktiken in ein prozessual und interaktiv gestaltetes Kunstwerk, für das sie nichtsdestotrotz eine formale Rahmung definierte und das sie selbst als Fotografin dokumentierte. Kontingenz steht hier demnach einer „auktorial gesetzte(n), kalkulierte(n) und beherrschte(n)“ (MAJETSCHAK 2013: 18) Form entgegen. Kontingente Momente und Erscheinungen des Alltags werden zugleich plakativ über die Aufführungen und Interaktionen der eingeladenen Frauen in das Werk hineingenommen – durch die Anordnung der Turngeräte im Raum oder durch ihre Präsenz als Fotografin kann die Künstlerin das Verhalten ihrer Mitakteurinnen zwar anregen und lenken, jedoch nicht beherrschen.⁴⁾

Während der Performance interagierten die Frauen allein oder miteinander und mit verschiedenen Haushaltsgegenständen wie einem Kochtopf oder einem Bügelbrett, aber auch mit Bällen, Bändern und Schuhen. Die Kleidung der Frauen variierte zwischen eher unauffälliger und schriller erotischer, spektakulärer Aufmachung. Dabei vollführten sie sportliche, aber auch erotisch aufgeladene Bewegungen und brachten Fragmente von Routinen ein, über die ihre Körper im Alltag natürlich und normal erscheinen und die mit tendenziell „weiblich“ kodierte Tätigkeiten wie Sich-Pflegen, Kochen oder Putzen verbunden sind. Unkalkulierte und unkalkulierbare Handlungen, Interaktionen, Selbstaufführungsstile, Kleidungsweisen, Gestik und Mimik gingen demnach innerhalb des künstlerisch inszenierten Rahmens in das Werk ein.

Die von Güreş hergestellten Fotografien, die diese Performance dokumentieren, zeigen jüngere, modern und westlich auftretende Frauen, aber auch ältere, sportlich in Pullover und Hose oder mit Kopftuch und weitem, langem Rock gekleidet. Eine der Protagonistinnen balancierte in Alltagskleidung mit Kopftuch auf einem Turn-Pferd, während eine andere sich ihr

3 In dieser Hinsicht ähneln ihre Arbeiten jenen des brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica (SCHOBBER 2004), der ebenfalls davon ausging, dass Performen nicht mit einem Prä-formieren einhergehen soll, sondern von gleichzeitigen prozesshaften Handlungen gekennzeichnet sein soll.

4 Das Herstellen eines Kunstwerks kann unter Bezug auf JEAN-LUC NANCY (1997: 17) insgesamt als ein Anpeilen und Kalkulieren eines prinzipiell nicht-kalkulierbaren Sinns verstanden werden.

mit einer Art Stoffbinde näherte, um Haare zu entfernen. Andere Frauen machen beschwingte, tänzerische Bewegungen oder Übungen im Stand, die an Gymnastikaufgaben erinnern. Eine Frau turnte auf einem Barren, während eine andere versuchte, ihr die Achselharre zu entfernen. Das in der Türkei traditionell verbreitete rote Fruchtbarkeitsband wurde dabei zu einer Art Schaukel umfunktioniert. In einer anderen Szene inszenierte sich eine der Frauen vor einigen der restlichen Teilnehmerinnen, die auf einer Zuschauertribüne versammelt waren, indem sie auf einem mit Spitzenstoff verzierten Schwebebalken, auf dem ein Kochtopf aufgestellt war, balancierte. Sie trat in einer Art Trikot gekleidet auf, über das sie einen BH verkehrt herum angezogen trug, und hielt einen roten, hochhackigen Damenschuh in einer Hand. Mit den durch die Montage der körperlichen Verrichtungen zueinander sich ergebenden Lücken zwischen den einzelnen Darbietungen und den ungewöhnlichen ironisch-parodistischen Kombinationen von Objekten und Handlungen erwecken diese Aufführungen den Eindruck des Grotesken. Geschlechts-spezifische Selbstdarstellungspraktiken erscheinen als ein einziges großes, sich körperlich verausgabendes Theater.

Dabei sind es vor allem das ironisch-parodistische Zu- und Gegeneinander von Handlungen und die ungewöhnlichen Objektnutzungen, die Verunsicherung provozieren und dem Publikum die Welt in ihrer Ambivalenz (oder anders gewendet: in ihrer Zweischneidigkeit) vor Augen führen. Die solcherart eingesetzt Ironie soll jedoch nicht zu einem Konzept erklärt und auf diese Weise erneut kontrolliert werden. Denn sie kann auch als ein Angreifen und Lächerlich-Machen verstanden werden (HUTCHEON 1994: 14f.). Dabei existiert, wie an dieser Arbeit besonders deutlich wird, auch eine Beziehung zwischen Ironie und Parodie – die Selbstaufführungsakte können auch als Parodien, das Unzusammenhängende kann als Lächerliches wahrgenommen werden. Ironie funktioniert demnach – wie unter anderem Linda Hutcheon (2000: 54) festgehalten hat – auf einer mikrokosmischen (semantischen) Ebene genauso wie die Parodie auf einer makrokosmischen (textlichen) Ebene. Denn auch die Parodie markiert Differenz durch Überlagerung – diesmal jedoch von textlichen und nicht von semantischen Kontexten.

Über den vielfältigen Einsatz von Alltagshandlungen und -objekten sowie über die ästhetische Praxis des Reenactment in Verbindung mit Taktiken der Ironie und Parodie wird von Güreş in der Tradition kritischer Kunstpraxis der Moderne (wie dem Dadaismus oder dem Surrealismus) versucht, das Publikum dazu zu bringen, sein Augenmerk auch auf die Modalitäten der Herstellung des Sozialen und Politischen außerhalb des Turnsaals der Sportakademie in Istanbul zu legen. Die montage-förmige, wiederholt ironisierte Inszenierung verschiedener Aufführungsstile macht verschiedene Selbstkulturen vergleichbar und lesbar, auch wenn diese zugleich verwirrt werden. Die Elemente von

Wirklichkeit, die in das Kunstwerk Eingang finden – verschiedenen Handlungsabläufe, aber auch Objekte wie Wachsbinden, ein Kochtopf, verschiedene Stoffe oder das rote Fruchtbarkeitsband –, sind auf diese Weise einem neuen Sinnzusammenhang oder genauer: einem absurden Zusammenhang, der zwischen Sinn und seiner Negation schwankt, zugeschlagen, wobei der traditionelle Sinn von Kunstwerken zugleich zurückgewiesen wird (ADORNO 1967: 189f.).

Für den politisch-gesellschaftlichen Anspruch, den Güreş (2020) mit der Performance verbindet, ist zentral, dass sie Frauen unterschiedlicher religiöser Ausrichtung – zum Beispiel Kopftuchträgerinnen und säkular gekleidete Frauen – an einem Ort zusammenbrachte. Im Zu- und Gegeneinander der Körper in der Turnhalle in Istanbul wird dementsprechend auch eine Lust an der Vermischung von ansonsten im öffentlichen Leben und insbesondere in der Türkei zunehmend eher getrennt auftretenden Gruppen greifbar. Die Künstlerin peilte damit an, Entwicklungen wie sie in jüngerer Zeit in Zusammenhang mit der Sichtbarkeit von Religion und mit der Digitalisierung und dem Aufkommen neuer sozialer Medien zu beobachten sind, zu durchbrechen. In erster Linie spielt sie auf die damit einhergehende Polarisierung der Öffentlichkeit in Form von sozialen Kreisen bzw. Filterblasen (Sunstein 2017: 114f.) an, die in sich relativ homogen sind und kaum mehr Vermischung oder die Artikulation von divergierenden Weltanschauungen und Meinungen zulassen.

In den eigenständigen Zeichnungen in Mixed-Media Technik, die zur Serie *Unknown Sports. Public Space* gehören, ist dieser ironisch-parodistische Charakter noch stärker präsent. Auf Werken aus dieser Serie wie *Balance Beam* (2009, 152 x 225 cm), *Red Thread* (2009, 50 x 70 cm), *The Art of the Rolling Bin* (2010, 115 x 152 cm), *Jump* (2011, 113 x 156 cm) oder *Catch* (2010, 113 x 156 cm) sind ebenfalls ausschließlich Frauen zeichnerisch repräsentiert. Diese interagieren miteinander und mit Haushaltsgeräten wie Nähmaschinen, Kochtöpfen, Kochplatten oder Bügelbrettern, aber auch mit einem Fußball, mit elastischen Stoffbinden, Teetassen, Stoffbändern und hochhackigen Schuhen. Ihre Aufmachung geht – stärker als in den anderen Arbeiten der Serie *Unknown Sports* – weg von Alltagskleidung und hin zu schriller, spektakulär-ungewöhnlicher und erotischer Performance: Die dargestellten Frauen sind oft bis auf einen BH und ein Tuch, das um die Hüften geschlungen ist, nackt oder tragen einen farbigen Badeanzug, Strapse oder gemusterte Strümpfe. Sie kombinieren dies mit einem hochhackigen roten Schuh oder einem Handschuh, einem extravaganten Federkopfschmuck, aber auch mit bunt gemusterten Kopftüchern oder einer weiten Pluderhose. In dieser Aufmachung führen die Frauen Bewegungen aus, die zwischen sportlichen und erotisch-lasziven oszillieren – allein oder miteinander und in Interaktionen mit den Objekten.

Die Objekte, die auf den Zeichnungen repräsentiert sind, werden auf diese Weise stets fantasievoll umfunktionierte und zum Teil fetischisiert. Manchmal

verschmelzen verschiedene Dinge miteinander, sodass opak wird, worauf das Dargestellte verweist. So macht zum Beispiel in *Red Thread* (2009: Abb. 2) eine der dargestellten Frauen Balanceübungen auf einem Turnbock, der zugleich ein Bügelbrett mit bunt gemustertem Überzug ist.



Abb. 2: Nilbar Güreş, *Red Thread* aus der Serie *Unknown Sports*. Public Space, 2009, © Nilbar Güreş, Dank an die Galerie Martin Janda in Wien.

Um den Oberschenkel hat sie einen Dildo geschnallt. Ihr gegenüber ist ezine zweite Frau unter Nutzung einer als Gymnastikband umfunktionierten Trikot-schlaufe mit tänzerischen Dehnungsübungen beschäftigt. Die beiden sind über die Blicke und die körperliche Ausrichtung aufeinander bezogen, aber auch durch ein rotes Band verbunden, das ein Gymnastikband sein könnte, aber auch wieder an das rote Jungfräulichkeitsband erinnert, das in mehreren Arbeiten von Nilbar Güreş zum Einsatz kommt.

Diese zeichnerischen Arbeiten rühren in noch stärkerem Ausmaß als die Performances und Fotoarbeiten an Tabus. Der Erotik und der Sexualität, die in Zusammenhang mit dem Agieren von Frauen untereinander, etwa in homo-sozialen Räumen, für gewöhnlich ausgeblendet oder sogar tabuisiert werden, wird in ihnen in vielfältiger und plakativer Weise visuelle Präsenz verliehen. Die Frauen bewegen sich miteinander und mit den Objekten, wobei sie all die Tätigkeiten wie Kochen oder Bügeln unter anderem zu sexuellen Zwecken umfunktionieren und die dabei eingesetzten Objekte dementsprechend nutzen. Auf diese Weise wird die „empirische Wirklichkeit“ (ADORNO 1967: 191) von Frauen schockhaft parodiert – etwa, wenn diese neben dem erotischen Spektakel mit Nähmaschine und spektakulär balanciertem Teeglas auch Fußball spielen oder auf dem Bügelbrett mit einem Dildo operieren. Die liebevoll und sorgfältig gezeichneten Details, die diese Zeichnungen charakterisieren und die etwa eine in den Stöckelschuh gesteckte Blume, geblümete Strümpfe, die oberhalb des

Knies enden, eine behaarte Scham oder einen Griff an die Brüste zeigen, akzentuieren das Sexuelle, das manchmal ins Fetischhafte übergeht.

Für dieses Parodieren, Umfunktionieren, Zweckentfremden, Verschieben und Verwirren von Bedeutungen wählt die Künstlerin den Begriff *queer*. Über *Unknown Sports* hielt sie 2008 fest: „When we feed each other fancy cakes on the slippery satin sofa or want to taste the aunt’s breast milk who has freshly delivered, there is something queer to it. Also, in cleaning, in being a slave there is big potential for a sports career. We could have been high jumpers instead of mop window cleaners. Sprinters instead of shop runners, shot-putting instead of holding our siblings in our arms. There are sports and sports arenas you don’t know of. The living room holds the possibility of suddenly turning into a hippodrome, the bedroom may unexpectedly become a fighting ring“ (zitiert nach: ACHOLA/BOBADILLA/DIMIZTOVA/GÜRES/DEL SORDO 2010: 113).

Die hier angesprochene Dimension des Sexuellen und Queeren vermag die Authentizität der dargebotenen Interaktionen zu steigern. Sie vermittelt ein „Hereinbrechen des Wirklichen in eine Welt des Scheins“ (SEEL 2003: 299) und ist daraufhin kalkuliert, leiblich zu berühren und dabei „eine Wirklichkeit [zu] entfalten, die sich von der Normalität des Daseins ebenso abhebt wie andere Grenzfälle des Lebens.“ (SEEL 2003: 301)

Sowohl über die von der Künstlerin inszenatorisch gerahmten Kollektiv-Performance in der Militärakademie in Istanbul als auch über die zeichnerischen Mixed-Media-Arbeiten vermittelt sich aber auch, gesteigert durch das Absurde und Paradoxe der dargestellten körperlichen Aufmachungen und Handlungen, auch die Erfahrung eines Mangels an einem befriedigendem Selbst-, Kommunikations- und Welterleben generell. Darüber hinaus wird der Blick ironisch auf gegenwärtige Praktiken der Selbstoptimierung gelenkt und es wird die Frage aufgeworfen, welche politischen Machtapparaturen durch die im Privaten oder in informellen öffentlichen Bereichen ausgeführten Verrichtungen von Frauen in welcher Form affirmiert werden. Zugleich führt die der Arbeit der Künstlerin insgesamt eigene Ironie zu einem konfrontativen Adressieren des Publikums. Denn Ironie fordert ein Evaluieren des Publikums heraus (HUTCHEON 1994: 30f.; SCHOBER 2009: 198f.) und erweist sich dabei stets als ein sehr zweischneidiges Schwert. Ihr wohnt eine „trans-ideologischen Dualität“ (HUTCHEON 1994: 30f.) inne, die dafür verantwortlich ist, dass sich in Zusammenhang mit Ironie in besonderer Weise zeigt, wie kontingent die Rezeption eines Werkes ausfallen kann: Denn, ob eine Handlung oder eine dargebotene, über den Körper laufende Bezugnahme als ironisch wahrgenommen wird oder nicht, liegt im Auge der Betrachterin oder des Betrachters. Tritt Ironie ein, d. h. werden die auf einem Bild dargestellten Handlungen oder wird eine Performance als ironisch wahrgenommen, dann provoziert dies eine emotionale Verbindung zwischen all jenen, die eine solche Ironie verstehen. Ironie übernimmt demnach nicht allein

eine subversive, d. h. gewöhnliche Bedeutungen unterminierende Rolle, wie sie in einer vor allem seit den 1980er-Jahren des 20. Jahrhunderts erstarkten Tradition der Konzeptualisierung (künstlerischen) Protests und der Neoavantgarde (SCHOBER 2009: 196) oft vorausgesetzt wird. Sie kann genauso Komplizenschaft herbeiführen und vermag, momenthaft einen Zusammenhang herzustellen, wirkt jedoch gerade dadurch auch ausschließend und kann auf diese Weise brüskieren oder sogar beleidigen. Über Ironie stellt sich dementsprechend innerhalb des Publikums eine Differenzierung her: Wenn sie verunsichert und Bedeutungen unterminiert bezeugt sie die Zugehörigkeit zu einer, die Ironie affektiv verstehen könnenden Augenblicksgemeinschaft, einer In-Group. Wird Ironie dagegen nicht nachvollzogen oder verstanden, erzeugt sie ein Gefühl des Ausgeschlossen-Seins oder der Ratlosigkeit. Auf diese Weise polarisiert Ironie, kann aber auch als Mittel der Kontrolle, etwa von diskursiven Neuerungen in einem Gesellschaftsgefüge, fungieren (SCHOBER 2009: 189).

Auch der Verwendung von Ironie in den Arbeiten der Serie *Unknown Sports* von Nilbar Güreş wohnt eine solche differenzierende und oft auch polarisierende Wirkmacht inne. Diese Arbeiten schließen auf zwiespältige Weise an Debatten und Auseinandersetzungen in den diversen Kontexten, in denen sie rezeptiert werden, an: etwa an diejenige, in denen Frauen mittleren Alters über Medien und verschiedene städtische Agenten zu körperlicher Betätigung und zu einem Beitrag zur Aufrechterhaltung der Gesundheit der Bevölkerung – und darüber der Nation – aufgefordert werden. Korrelationen ergeben sich aber zu Darstellungen dieser Frauen in den sozialen Medien, in denen diese in ihrer Sportausübung unter dem Spitznamen „sportliche Tanten“ (SEHLIKOGLU 2021: 5) zum Objekt von Spott und Ironie werden.⁵ Die Arbeiten von Nilbar Güreş nehmen darüber hinaus in einem gegenwärtigen „öffentlichen Erscheinungsraum“ (ARENDR 1998: 31) Platz, in dem Religionen und insbesondere der Islam verstärkt öffentlich sichtbar werden und einen „Imaginationsraum“ (WUNENBURGER 2003) sowohl besetzen als auch schaffen. Dieser Imaginationsraum ist ebenfalls eng an den Körper und alltägliche Bedeutungsproduktionen gebunden. In Verbindung damit werden in den öffentlichen Sphären mancher Milieus die Ausdrucksmöglichkeiten und die Handlungsspielräume von Frauen – wieder von großen regionalen Ungleichzeitigkeiten gekennzeichnet – auf unterschiedliche Weise neu kategorisiert, bewertet, aber auch eingeschränkt (GÜRES 2020). Mit der teilweise orgiastisch anmutenden, dabei stets auch ironisch polemisierenden und burlesken Darstellung der Interaktion von Frauen unterschiedlicher weltanschaulicher Ausrichtung greift Güreş solche Tendenzen auf und versucht, ihnen einen neuen – zwischen Sinn und Nicht-Sinn

5 Ein Beispiel für eine verspottende Darstellung (veröffentlicht: 10.10.2013) von sport-treibenden Frauen in einem Park in Istanbul finden sich hier: <https://sporcusuleguner.blogspot.com/2013/10/teyze-80-yl-once-cimnasticki-miydin.html?view=snapshot> (letzter Zugriff: 10.04.2023).

changierenden – Sinn zu verleihen. Die in der Arbeit eingebrachte „queere“, nicht leicht klassifizierbare Erotik artikuliert zudem Wut bezüglich der Praktiken, die Frauen beschränken und einen „gleichfreien“ (BALIBAR 2012: 37f.) Zugang zu Erfahrungen im Privaten wie im Öffentlichen, insbesondere im Bereich der Sexualität, verunmöglichen.

5. Das kontingente Sich-Ergeben von Ironie

Um zu vertiefen, wie Ironie und Parodie im Werk von Nilbar Güreş auf kontingente Weise visuell wahrnehmbar werden, kann neben der Serie *Unknown Sports. Public Space* auch noch eine weitere Arbeit herangezogen werden: *Headstanding Totem* (2014, Abb. 3). Auch in dieser großformatigen Fotoarbeit, die mit einer im Raum davor platzierten Skulptur zu einer Installation wird, bezieht sich die Künstlerin auf gegenwärtige Erscheinungsweisen kreativer, post-moderner Selbstkultur und die damit verbundenen Praktiken der sportlichen Ertüchtigung. Güreş gibt uns auf der Fotografie zunächst zwei Körper zu sehen: einen großen, kräftigen Baum und einen weiblichen Körper, der daneben auf einem Stück Stoff, das am Boden ausgebreitet ist, einen Kopfstand macht, wie wir ihn von Yoga-Praktiken her kennen. Während der Baum massiv, fest verwurzelt und ungeschmückt vor uns steht, ist der Körper der Frau zu einem totemartigen Gebilde umgestaltet, wobei gegensätzliche Objekte und Gesten zeitgenössischer Selbstkultur in verwirrende Verbindungen zueinander gesetzt sind.



Abb.3: Nilbar Güreş, *Headstanding Totem*, 2014, © Nilbar Güreş, Dank an die Galerie Martin Janda in Wien.

Der Kopfstand und die dazugehörige trikotartige Kleidung stammen aus dem zeitgenössischen Yogamilieu. Zugleich finden auch Kleidungselemente aus

diversen sozialen Kreisen der globalisierten Welt Verwendung: um die Körpermitte ist ein aus Fransen bestehender Rock gezogen, wie er von indigenen Gruppen im brasilianischen Amazonas getragen wird, wobei in der gewählten Körperhaltung die Fransen über den Oberkörper der kopfstehenden Frau fallen. Die Füße stecken in dicken, hellen, kurdischen Socken; über beide ist ein bunt gemustertes Kopftuch gebunden, wodurch aus den Socken eine Art Gesicht wird. Ein zweiter, ausführlicher Blick auf diese Körper-Objektmontage ergibt das Bild einer stehenden verschleierte Frauenfigur, wobei – wie in verschiedenen anderen Arbeiten der Künstlerin – Augen, Nase und Mund in dem „Gesicht“ der Gestalt fehlen. Der yogapraktizierende Körper im Freien, inmitten von grünem Blätterwerk und neben dem mächtigen Stamm eines Baumes erinnert zudem an die Hippiesubkultur der 1960er-Jahre, was ein keck um einen Oberschenkel geschlungenes buntes Stoffband unterstreicht. Auf dem Foto werden demnach neben aktuellen Erscheinungsformen von Religiosität und Spiritualität im öffentlichen Raum auch längere Traditionslinien aufgerufen, wie sie sich in Yogapraktiken seit den 1960er-Jahren oder im mehrfach abgeschafften bzw. wieder-aufgenommenen Kopftuchtragen muslimischer Frauen äußern.

Diese Fotografie ist wie erwähnt mit einer weiteren gestalterischen Setzung verbunden: Denn im Ausstellungsraum ist sie mit der kleinen Skulptur *Double Headed Snake: Queer Desire is Wild* (2015) kombiniert, die auf zwei Steinen auf dem Boden davor platziert ist. Sie besteht aus einem textilen, handgefertigten, leuchtend buntem längerem Gürtel, der in der Form einer Schlange präsentiert ist. Über die Kombination von großformatiger Fotografie und kleiner Skulptur entsteht ein Raum, der Textilien, die aus verschiedensten Weltgegenden (dem globalisierter „Westen“, Indien, Türkei und Brasilien etc.) stammen, beherbergt und uns als Betrachterinnen und Betrachter stärker einschließt, als es durch die alleinige Präsentation des Fotos geschehen würde. Die bunte Schlange wird im Titel der Skulptur als Symbol der Verführung und der Sexualität erneut mit dem Begriff „queer“ sowie mit Begehren und Wildheit verbunden, was in ironischer Spannung zum „Kopfstand-Totem“, jedoch in Korrespondenz zur vitalen, grünen Szenerie des auf der Fotografie repräsentierten „Dschungels“ tritt.

Diese Inszenierung bietet uns viele wahrnehmbare Details, die sich zu lesbaren Figurationen fügen; sich jedoch zugleich wechselseitig ablenken und ironisch in Schweben setzen. Erscheinungsformen neuer und älterer Religiosität bzw. Spiritualität und das Basteln diesbezüglicher Lebensstile, die Zugehörigkeit markieren, sind als eine Art „Totem“ der Gegenwartsgesellschaft exponiert. Zugleich ist in dieser Installation vieles an Sehnsüchten in Bezug auf Körper und Sexualität artikuliert, was im Alltag computerisierter Netzwerkgesellschaften einen Mangel darzustellen scheint. Im von Symbolen und Details beladenen Körper kommt zudem eine Überforderung angesichts gegenwärtiger Sinnangebote im Bereich neuer Religiosität und Spiritualität zum

Ausdruck. Dementsprechend stellen sich angesichts dieser, von ästhetischen Entsprechungen, Nicht-Kohärenz und Ironie gleichermaßen gekennzeichneten, Arbeit eine Reihe von Fragen, die sich um die Stabilität des Selbst, das Finden vielfältiger Anschlusspunkte oder die Verdrängung von Sexualität neben oder trotz ihrer vielfältigen Beanspruchung drehen.

Dies verweist auf ein erstes, zentrales Merkmal von Ironie: Die ironische Bedeutung ist nicht einfach die Substitution einer buchstäblichen Bedeutung, sondern vielmehr ein Oszillieren zwischen zwei oder mehreren Bedeutungen. Ironie ist demnach nichts Festes, sondern etwas Fließendes und kann nicht in binären Kategorien des „Entweder-oder“ gelesen werden. Sie ist an einen aktiven Prozess des Wahrnehmens gebunden und damit kontingent. Zugleich kann Ironie nicht mit Ambivalenz oder Mehrdeutigkeit gleichgesetzt werden. Denn Ambivalenz oder Mehrdeutigkeit „does not depend on the simultaneous and edgy playing off of one meaning against another in a relational, inclusive and differential way like this; irony does“ (HUTCHEON 1994: 70).

Ob sich Ironie angesichts von Arbeiten wie jenen der Serie *Unknown Sports. Public Space* oder *Headstanding Totem* einstellt oder nicht, hängt vor allem davon ab, welchen Kollektiven die Betrachter und Betrachterinnen angehören. Denn es sind Gemeinschaften, die möglich machen, dass sich Ironie kontingent ergibt – was impliziert, dass diese vor allem in relativ geschlossenen Gruppen unmittelbar „verstanden“ wird (HUTCHEON 1994: 89f.). Dementsprechend kann als weiteres Merkmal von Ironie festgehalten werden, dass sie nicht universell zugänglich ist, sondern kontextuell und situativ entsteht. Dies ist besonders wichtig in Bezug auf eine Künstlerin wie Nilbar Güreş, die international und in einem globalisierten Kunstbetrieb arbeitet. Die ironische Bedeutung ihrer Werke ist demnach nicht einfach und nicht für alle zu erkennen, was den Arbeiten unter Umständen einen Eindruck von Undurchsichtigkeit verleiht. Innerhalb des westlichen Rezeptionskontextes können zum Beispiel Merkmale wie das wiederholte Zitieren hier „fremdländisch“ wirkender textiler Elemente eher als exotisch denn als ironisch verstanden werden.

„Markierungen“ von Ironie wie Wiederholung, Mimikry, ästhetische Entsprechungen bzw. Korrelation, Übertreibung oder Nicht-Kohärenz sind sowohl in *Headstanding Totem* als auch in den Performances und zeichnerischen Arbeiten der Serie *Unknown Sports. Public Space* präsent. Die dadurch erzeugte Opazität hebt die Arbeiten von Nilbar Güreş von anderen Kunstwerken ab, die Ironie in einer pointierteren, d. h. leichter lesbaren Art und Weise einsetzen. Als Beispiel dafür kann *The Impossible Dream* von Laila Shawa (1988)⁶¹ angeführt werden – ein populäres Kunstwerk, das beispielsweise in einem türkischen Airlines Magazin

6 <https://www.middleeastmonitor.com/20190402-the-life-and-work-of-palestinian-islamo-pop-artist-laila-shawa/> (letzter Zugriff: 4.04.2023).

abgebildet war (SEHLIKOGLU 2021: 254) und heute in mehreren Versionen als „on demand“ gedrucktes Poster angeboten wird. In ihm wird Ironie benutzt, um das Tragen des Hijabs, das sich Ende der 1980er-Jahre, als das Bild entstand, in Palästina – dem Geburtsort der Künstlerin – stärker zu verbreiten begann, ins Lächerliche zu ziehen. Das Acryl-Gemälde zeigt eine Gruppe von zehn Frauen in farbigem Hijabs, die je versuchen, eine Tüte Eiscreme zu verspeisen. Bis auf die Augenpartie und die Hände sind alle Frauen vollkommen verschleiert. Die mit einem dicken Strich schwarz umrandeten Augenlider stellen dabei ein dominantes Bildelement dar – auch wenn die Augen aller Frauen stets nach unten, Richtung Boden gewandt sind, sodass die Pupillen nicht sichtbar werden. Das Bild ist sehr bunt, wobei die Farben der Ganzkörperschleier mit denen der Eiskugeln, die in den Tüten platziert sind, korrespondieren. Auch dieses Bild ist von Korrespondenzen und einer starken Inkongruenz geprägt, was seine Ironie ausmacht. Letztere besteht darin, dass die Frauen das Eis begehend in ihren Händen halten, dieses Begehren jedoch nicht befriedigen können. Denn die Verschleierung, die auch den Mund bedeckt, verunmöglicht es ihnen, die Eiscreme zu essen. Das Bild stellt auf diese Weise – wie auch sein Titel festhält – einen Traum dar, der unmöglich ist. Sich verschleiernde Frauen sind in ihm als von ihrem Begehren abgeschnitten charakterisiert (SEHLIKOGLU 2021: 254f.). Durch Ironie wird diese Darstellung zu einer Kritik, die daran beteiligt ist, das – in der damaligen Welt nach einer ersten Welle der Entschleierung in der Nachkriegszeit – „neuartige“ Auftreten von Frauen in der Öffentlichkeit zu hinterfragen und dieses dadurch zu kontrollieren.

Diese Analyse führt zu einem dritten Merkmal von Ironie: Sie erzielt eine differenzierende und manchmal sogar eine polarisierende Wirkung. Ironie findet sich – wie Paul de Man (1969: 192) aufgezeigt hat, dort wo ein Zeichen auf etwas verweist, das sich von seiner wörtlichen Bedeutung unterscheidet, wobei seine Funktion dann darin besteht, diese Differenz zu thematisieren. Eine solche, über Ironie erzeugte Unterscheidung impliziert jedoch, dass sie mit einer emotionalen Verbindung zwischen all jenen, die der Ironie folgen können einhergeht und zugleich all jene ausschließt, die sie nicht verstehen. Auf diese Weise können über das Einsetzen von Ironie neuartige Erscheinungen oder Sichtweisen, die unter Umständen als unerwartet oder unerwünscht angesehen werden, der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Was in einem bestimmten Milieu sichtbar gemacht werden darf oder als sagbar gilt, kann über Ironie auch kontrolliert werden. Ironie kann demnach nicht nur eine herausfordernde, provozierende und problematisierende, sondern unter Umständen auch eine überwachende und konservative Wirkung erzielen. Auch Roland Barthes (1994: 49f.) und Julia Kristeva (1969) haben gezeigt, dass Parodie genutzt werden kann, um den *common sense* durch ein Verspotten von Neuerungen und ein „Reinigen“ des

Sprechens und Zeigens zu verteidigen⁷¹. Diese „konservative“ (DENTITH 2000: 26f.; vgl. SCHOBER 2009: 110) Funktion von Ironie wird in der Moderne und Postmoderne meist weniger ausgeprägt wahrgenommen, da die Tradition, mit der sie verknüpft wird, in diesen historischen Zeitabschnitten gegenüber jener, in der die subversive Wirkung von Ironie betont und manchmal zu einem Konzept erklärt wird, in der Hintergrund getreten ist. Die politische Richtung, in die ein ironisch-parodistischer Eingriff ausschlägt, kann demnach nicht vorab als entschieden angenommen werden, sondern wird immer von der je konkreten, historischen Situation des Darbietens und Wahrnehmens bestimmt sein.

Wie bereits dargelegt zeigt sich eine solche Zwiespältigkeit auch an den Arbeiten von Nilbar Güreş. Denn einerseits schließen diese an Diskurse an, im Zuge derer Frauen öffentlich ermutigt werden, sich unter Berufung auf Gesundheit, die Nation oder Spiritualität körperlich zu ertüchtigen – was in den Kunstwerken jedoch ironisiert und damit thematisiert wird. Andererseits ergeben sich auch Korrespondenzen zu verspottenden Darstellungen sport-treibender „Tanten“ auf sozialen Medien. Darüber hinaus machen die Fotografien und vor allem die Zeichnungen durch die spielerische Vielfalt an Objekten und Gesten, die auf ungewöhnliche Weise kombiniert und deren Bedeutungen wiederholt ironisch abgelenkt und dabei erotisiert werden, ein tabuisiertes Begehren zwischen Frauen visuell präsent und verwirren herkömmliche Trennungen zwischen Frauen unterschiedlicher weltanschaulicher Ausrichtung.

Ironie ist also – und dies ist eines ihrer zentralen Merkmale – ein kontingentes Ereignis. Das bedeutet, dass Künstlerinnen und Künstler Ironie zwar anpeilen, jedoch in keiner Weise festlegen können, welche Rezeptionsleistungen ihr Werk in Gang setzt. Dieses Verständnis von Ironie geht auf Friedrich Schlegel (1967: 173; SCHOBER 2009: 113) zurück, für den Ironie eine stets existente Möglichkeit der literarischen Rede darstellt. Er sieht in ihr ein Potential, das stets vorhanden ist und von keinem System kontrolliert werden kann⁸¹. Indem Schlegel auf diese Weise an der „Permanenz“ der Möglichkeit von Ironie festhält, macht er sie zum Paradenfall für eine immer mögliche, augenblickshafte Unterbrechung und Ablenkung des Verstehens im Allgemeinen und hält ihre beweglichen, überraschenden Züge offen.

Im 20. Jahrhundert knüpfte insbesondere Paul de Man (1996) an dieses Verständnis von Ironie als unkontrollierbare Unterbrechung an. Dies steht in Gegensatz zu einer Vielzahl von literarischen, künstlerischen und kulturtheoretischen Positionen, die vor allem seit den 1980er-Jahren erstarkt sind (SCHOBER 2009: 195f.) und die der Ironie in vielerlei Hinsicht die Spitze

7 Siehe BARTHES 1994: insbes. 49f.; KRISTEVA 1969.

8 Wie er in den Athenäums-Fragmenten darlegt, ist es für SCHLEGEL (1967: 173) überhaupt „gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“

abbrachen, indem sie diese zu einem Konzept erklärten – womit diese ihre Beweglichkeit und Zweischneidigkeit verlor und immer schon auf der „richtigen“ Seite dessen, was die Kunstschaffenden oder Aktivistinnen und Aktivisten intendierten, festgezurrt wurde.

Auch Nilbar Güreş Einsatz der Ironie ist von einem Willen zur Gesellschaftskritik geleitet⁹¹. Ihre künstlerischen Arbeiten sind jedoch von einem beständigen in Fluss gehaltenen Verunsichern von Bedeutung charakterisiert. Denn diese sind so angelegt, dass die im Wahrnehmen entstehenden Figurationen sich wechselseitig wiederholt ironisch ablenken, wodurch sie sich entziehen und neuen kontingent sich einstellenden Bezügen Platz machen. Angesichts dieser Werke sind wir im Publikum auf uns selbst als zentrale Instanz der Interpretation zurückgeworfen, wobei wir unter anderem auf die komplexen eigenen Verstrickungen in eine von Prozeduren des Sports geborgte wetteifernde Selbstgestaltung hingeführt werden sowie auf die fetischartige Bedeutsamkeit, die Praktiken gruppenspezifischen Lebensstils und der Selbstmodellierung heute generell zukommt. Dabei ist es in erster Linie der Körper, der gegenwartsbasiert und an eine leiblich-praktische Zeitlichkeit gebunden, in den individuellen oder kollektiven Performances wie in den Zeichnungen als Medium der Differenzierung innerhalb einer von Trennung und Polarisierung gekennzeichneten Öffentlichkeit aufgerufen wird. Ins Absurde und Groteske gewandt fungiert er als Mittel der Bezugnahme und der Abgrenzung. Zugleich bringen die von Güreş geschaffenen Bilder besonders eindrücklich die sexuelle, erotische und burleske Dimension von Interaktion, die gängiger Weise hinter den Codes von Anstand und Schicklichkeit verborgen ist, in Anschlag. Güreş wendet sich mit ihrer Kunst gegen bestimmte Erscheinungen der Gegenwart und versucht, diese über Ironie und Parodie zu unterminieren bzw. unter Kontrolle zu bringen. Zugleich ermöglichen ihre Arbeiten Akte der Anschlusskommunikation, die in verschiedene Richtungen ausschlagen können. Sie übernehmen dabei immer wieder vor allem eine Rolle: eine Welt zu provozieren, „die sehr egoistisch geworden ist“ (GÜRES 2020).

6. Fazit

Was kann abschließend in Bezug auf visuell dargebotene Ironie von diesen künstlerischen Arbeiten abgeleitet werden? Künstlerische Performances, Fotoarbeiten, Installationen oder Zeichnungen wie jene von Nilbar Güreş sind „Darbietungen“ (SEEL 2003: 258), die Formen und Konfigurationen einsetzen, die auf zeitgenössische Erscheinungen in Bereichen des Sports und der Politik

91 Dies legt die Künstlerin in einem Telefongespräch (11.04.2023) mit der Autorin dar.

verweisen. Indem sie unter anderem mit Ähnlichkeit und Korrespondenzen operieren, können sie Evidenz hervorrufen, aber auch Sinnzusammenhänge und Bezüge verunsichern und verwirren und so ein „Geschehen der Präsentation“ (SEEL 2003: 271) vor Augen führen. Hier kommt die Ironie ins Spiel: Denn ein solches Verunsichern und Verwirren geschieht zum Beispiel, indem ein ironisches Oszillieren zwischen mehreren Bedeutungen erzeugt wird – wofür, wie bereits erwähnt, nicht allein Ähnlichkeit und Korrespondenzen, sondern auch Wiederholung, Mimikry, ästhetische Entsprechungen oder Korrelation, Übertreibungen und Nicht-Kohärenz verantwortlich sind.

Ob die Ironie eines Kunstwerks wahrgenommen wird, ist kontingent und hängt von den Kontexten, der Situation sowie den Gemeinschaften ab, denen die Betrachter und Betrachterinnen zugehörig sind. Ironie ist demnach nie ein fixer, universell zugänglicher Bestandteil von Kunstwerken, sondern entsteht, wenn sie sich denn einstellt, auf relationale Art und Weise.

Parodie und Ironie rufen Figurationen und Formen in Erinnerung, um sie zu disfigurieren und etwas anderes greifbar zu machen bzw. um das Zeigbare und Sagbare innerhalb eines Milieus zu überwachen und zu kontrollieren (SCHÖBER 2009: 316). Die Richtung, die eine Rezeption annimmt, kann dabei von keiner der dabei beteiligten Instanzen im Vorhinein festgelegt werden. Vorherrschend bleibt letztlich oft das Wahrnehmen einer Fülle von Details, die sich für die Betrachterin oder den Betrachter manchmal zu plakativ und deutlich erkennbaren Figurationen fügen, manchmal aber nicht einfach zu entwirren ist – oft nur durch längeres Sich-Auseinandersetzen mit einem Werk.

Ironie wird häufig mit einer Intention der Kritik, des Aufzeigens und des Lenkens des Blicks des Publikums eingesetzt. Diese Intention kann dasjenige, das ein Werk in Gang setzt, jedoch nicht kontrollieren. Diese ästhetische Taktik erzielt auf kontingente Weise je eine differenzierende und oft auch polarisierende Wirkung. Der Einsatz des menschlichen Körpers begünstigt eine auf ein Antwortgeschehen ausgerichtete Ansprache des Publikums. Ironie bedeutet dann aber auch: körperliche Einbeziehung, körperlichen Ausschluss bzw. ein Oszillieren dazwischen.

Literatur

ACHOLA, AGNES; BOBADILLA, CARLA; DIMITROVA, PETJA; GÜRES, NILBAR; DEL SORDO, STEFANIA (Hrsg.): *Migrationskizzen: postkoloniale Verstrickungen, antirassistische Baustellen*. Wien [Löcker] 2010

ADORNO, THEODOR W.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1967

- ARENDDT, HANNAH: *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen*. München, Zürich [Piper Taschenbuch] 1998 [1977]
- BALIBAR, ÉTIENNE: *Gleichfreiheit - Politische Essays*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2012
- BARTHES, ROLAND: *S/Z*, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1987 (1970)
- BETTE, KARL-HEINRICH: *X-treme. Zur Soziologie des Abenteuer- und Risikosports*. Bielefeld [transcript] 2004
- DE CERTEAU, MICHEL: *Kunst des Handelns*. Berlin [Merve Verlag] 1988
- DENTITH, SIMON: *Parody (the new critical idiom)*. London, New York [Routledge] 2000
- DE MAN, PAUL: "The Rhetoric of Temporality." In *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Singleton, Charles. Baltimore [Johns Hopkins University Press] 1969, S. 173–210.
- DE MAN, PAUL: „The Concept of Irony“ In: WARMINSKI, ANDRZEJ (Hrsg.): *Aesthetic Ideology. Paul de Man*. Minneapolis [University of Minnesota Press] 1996, S. 163-184
- HUTCHEON, LINDA: *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London, New York [Routledge] 1994
- HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Urbana und Chicago [University of Illinois Press] 2000
- KRISTEVA, JULIA: *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris [POINTS] 1969
- MAJETSCHAK, STEFAN: Ästhetische Kontingenz und künstlerische Form. Überlegungen zu ihrem Verhältnis in Kunstwerken. In: DÖHL, FRÉDÉRIC; FEIGE, DANIEL MARTIN; HILGERS, THOMAS; MCGOVERN, FIONA (Hrsg.): *Konturen des Kunstwerks. Zur Frage von Relevanz und Kontingenz*. München [Wilhelm Fink] 2013, S. 17–30
- NANCY, JEAN-LUC: *Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Maß*. Stuttgart [Legueil] 1997
- ORZESSEK, ARNO: „Was ein Duchamp-Kunstwerk und Tauziehen gemein haben.“ In: *Deutschlandfunk Kultur*, 28.08.2016. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/glosse-ueber-die-definition-von-sport-und-kunst-was-ein-100.html> (4.04.2023)
- RECKWITZ, ANDREAS: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist [Velbrück] 2010
- SCHLEGEL, FRIEDRICH: „Athenäums-fragment nr. 53“. In: EICHNER, HANS (Hrsg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2. München, Paderborn, Wien, Zürich [Schöningh] 1967
- SCHOBBER, ANNA: *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*. München [Wilhelm Fink] 2009
- SCHOBBER, ANNA: „Hélio Oiticica's Parangolés: Body-Events, Participation in the Anti-Doxa of the Avant-Garde and Struggling Free from It.“ In: *theory@buffalo, Politics and Doxa*, Bd. 9. [Morris Publishing] 2004, S. 75–101
- SCHOBBER, ANNA: „Mediators of Public Resonance: Cinematic Reflections on the Role of Iconic Figures of the 'Everybody' in Populist Political Processes.“

- In: *Redescriptions: Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory*, 24, 2, 2021, S. 92–109
- SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- SEHLIKOGLU, SERTAÇ: *Working Out Desire: Women, Sport & Self-Making in Istanbul*. New York [Syracuse University Press] 2021
- SUNSTEIN, CASS: *#republic. Divided Democracy in the Age of Social Media*. Princeton, Oxford [Princeton University Press] 2017
- WELSCH, WOLFGANG: „Sport: Ästhetisch Betrachtet – Und Sogar Als Kunst?“
In: *Kunstforum International* 169 (März–April 2004), S. 65–81

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: GÜRES NILBAR: *BALANCE BOARD, GIRL'S PARALLEL BAR and POMMEL HORSE* (Performance in der Militäarakademie in Istanbul) aus der Serie *Unknown Sports. Public Space*, 2009, © Nilbar Güreş, Dank an die Galerie Martin Janda in Wien.
- Abb. 2: GÜRES NILBAR: *Red Thread* aus der Serie *Unknown Sports. Public Space*, 2009, © Nilbar Güreş, Dank an die Galerie Martin Janda in Wien.
- Abb. 3: GÜRES NILBAR: *Headstanding Totem*, 2014, © Nilbar Güreş, Dank an die Galerie Martin Janda in Wien.

Über die Autorin

Anna Schober is Professor of Visual Culture at Klagenfurt University. She previously worked at the Justus Liebig University Giessen, the University of Vienna, the TU Vienna and the University of Verona. She gained her habilitation at Vienna University and was a fellow at various academic institutions, for instance the International Research Centre for Cultural Studies/Vienna; the Centre for Theoretical Studies in the Humanities and Social Sciences, University of Essex, or the Jan Van Eyck Academy (Maastricht). Her research focuses on political iconology, the public life of image, the history and aesthetics of avantgarde and cinema movements, images as mediators of difference and visual media as agents of popularisation and populism. Her publications include: *Ironie, Montage, Verfremdung* (Wilhelm Fink 2009); *The Cinema Makers* (Intellect Books 2013); *Popularisation and Populism in the Visual Arts* (Routledge 2019).

From Automatism to Bricolage: Exploring Contingency in Surrealist Painting

Haiyu Yuan

Abstract

In diesem Artikel soll ein kontingenzbasierter Ansatz in der surrealistischen Malerei untersucht werden. Dieser auf Kontingenz basierende Ansatz der Bildorganisation ist nicht festgelegt, sondern hat sich im Laufe der Zeit, vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute, in der Praxis verschiedener Künstler entwickelt. Der Artikel zeichnet die auf Kontingenz basierenden Methoden der Bildorganisation und -aneignung entlang der Zeitachse der surrealistischen Entwicklung nach. Es wird auch untersucht, warum einige zeitgenössische figurative Gemälde, obwohl sie nicht mehr als surrealistisch klassifiziert werden, die auf Kontingenz basierenden Organisationsmethoden des Surrealismus weitgehend übernommen haben. Mit der Entwicklung der modernen Kunstgeschichte beschreibt der Aufsatz vor allem eine dem Surrealismus inhärente visuelle Verschiebung, die sich besonders deutlich im Übergang von der früh-surrealistischen Methode des „Automatismus“ zur pop-surrealistischen Malweise der „Bricolage“ zeigt. Diese visuelle Entwicklung hat sich ganz natürlich in die Methoden der Bildgestaltung zeitgenössischer Künstler integriert, indem sie den Zufall in die Systeme der Aneignung von Bildern auf dem Bildschirm einbezieht.

Heutzutage ist die Definition des Surrealismus extrem weit gefasst; es scheint, dass jedes Bild, das die konventionelle Realität als visuellen Anker transzendiert, als surrealistisch betrachtet werden kann. Wenn wir jedoch versuchen, dieser künstlerischen Bewegung auf den Grund zu gehen, stellen wir fest, dass der Surrealismus viel komplexer ist. In gewisser Weise ist die surrealistische Bewegung eine rebellische Ideologie, die ihre Wurzeln im Dadaismus hat und sich auf verschiedene Bereiche wie Literatur, Musik und Theater auswirkt. Der Artikel konzentriert sich jedoch auf die surrealistische Bildsprache in der Malerei, die nur einen kleinen Teil der umfassenderen Bewegung ausmacht. Das Element der Kontingenz im Surrealismus entspringt zum Teil einem rebellischen Geist, insbesondere als Widerstand gegen die großen Erzählungen des sozialen Kapitalismus. In der Malerei manifestiert sich dieses Phänomen häufig in der

Dekonstruktion, Rekonstruktion und Aneignung von Referenzbildern. Die folgende Diskussion untersucht chronologisch die Entwicklung von Kontingenz-techniken in der surrealistischen Malerei. Sie versucht auch zu untersuchen, wie diese Kontingenz, angewandt auf malerische Praktiken, mit verschiedenen technologischen Medien, Materialien und Räumen interagiert, um eine chemische Reaktion zu erzeugen. Darüber hinaus präsentiert die Studie zahlreiche Fallstudien von Künstlern als Grundlage für neue Einsichten und Erkenntnisse.

This paper seeks to explore a contingency-based approach in Surrealist painting. This approach to organizing images based on contingency is not static, but has evolved over time, from the early 20th century to the present, in the practices of various artists. This article traces the methods of organizing and appropriating images based on contingency along the timeline of Surrealist development. It also examines why some contemporary figurative paintings, while no longer categorized as Surrealist, has largely adopted Surrealism's contingency-based methods of organization. With the development of modern art history, this essay primarily describes a visual shift inherent to Surrealism, which is particularly evident in the transition from the early Surrealist method of „automatism“ to the Pop Surrealist painting method of „bricolage“. This visual progression has been naturally integrated into the image-making methods of contemporary artists, incorporating chance into the systems of appropriation of the screen image.

Nowadays, the definition of Surrealism is extremely broad; it seems that any image that transcends conventional reality as a visual anchor can be considered surrealist. However, when we try to trace this artistic movement, we find that Surrealism is much more complex. In some ways, the Surrealist movement is a rebellious ideology rooted in Dadaism that has influenced various fields such as literature, music, and theater. However, the focus of this article is on Surrealist imagery in painting, which is only a small part of the broader movement. The element of contingency in Surrealism arises in part from a rebellious spirit, particularly as a form of resistance to the grand narratives of social capitalism. In painting, this phenomenon often manifests itself in artists deconstructing, reconstructing, and appropriating reference images. The following discussion chronologically examines the development of contingency methods in Surrealist painting. It also attempts to explore how this contingency, applied to painting practices, interacts with various technological media, materials, and spaces to create a chemical reaction. Furthermore, this research presents numerous case studies of artists as a basis for new insights and knowledge.

1. Surrealism and Automatism

In 1917, the litterateur André Breton, while working as a psychiatric assistant in a military hospital, witnessed the rise of the anti-traditional Dada movement in Zurich. At the inception of the concept of Surrealism, Breton took Freud's psychoanalysis as a practical reference and probed further into it, extensively incorporating the understanding of the subconscious and dreams into the construction of symbols between subject and consciousness. In the process of using psychoanalysis as a reference, a noteworthy concept derived from Surrealism is "Automatism." Breton mentioned it in his writings, "I resolved to obtain from myself what we were trying to obtain from [patients], namely, a monologue spoken as rapidly as possible, without any intervention on the part of the critical faculties..." (BRETON 1924). This concept was initially applied to contingent creative writing, capturing the innermost noise by recording key words and images through a stream of consciousness. It was one of the core methodologies of early Surrealism, allowing imagination and contingency of consciousness to take over all expressions of creativity. It's challenging to concretely measure how much "Automatism" influenced artists in weaving illusions on their canvases, as French artist Max Morise pointed out in his 1924 article *Les Yeux enchantés* that there was no universally accepted or clear definition of Surrealism, let alone Surrealist art (MORISE 1925). Although the logic of Surrealist creation is often criticized as ambiguous, it is this cross-media approach that ties poetry, painting, sculpture, and other forms to Surrealism. Surrealist artists, through random streams of consciousness, demonstrated the shared characteristics of the movement across various artistic forms. The imperfect, incomplete, fluid, and unstable spatiotemporal states are evident in the poetry and prose created by early Surrealists. Surrealism seems to have been designed from the outset to accommodate diverse cultural and visual systems, allowing individuals to freely explore their imagination on its blueprint.

The development of Surrealist painting is well-known for its contradictions and controversies. Andre Breton had a very one-sided perception of painting as a medium of expression. In his essay *Le Surrealisme et la Peinture*, he focused more on the superficial imagery conveyed in the paintings rather than the techniques and media, describing a painting's visual composition merely as a window to view landscapes (BRETON 1965). Salvador Dalí joined the Surrealist movement in the early 1930s, identifying as a mainstream representative of the movement. However, in 1934, he was expelled from the movement by Breton and other Surrealist leaders due to political and commercial disagreements. This did not prevent Dalí from laying the groundwork for Surrealist art, especially through his painting methods. In 1932, Lacan in his doctoral thesis articulated a concept of "paranoia" and creatively linked it with Dalí's artistic creation. Lacan

suggested that paranoid patients often cannot properly distinguish between self and the external world, which may manifest as an over-perception or illusion of external threats (LACAN 1932). In Dalí's works, the faculty of paranoia expressed an almost paranoid identification of visual symbols, continuously positioning contingent imagery combinations originating from the subconscious. The way visual symbols are selected and applied to the overall atmosphere of a painting reflects how subjects and symbolic meanings are bound in a framework of cognition and choice.

What is most noteworthy is that in Dalí's contingent positioning process, image appropriation indeed occurred, and its organization did not culminate in a representation of reality but in the "dream world" claimed by Surrealists. From a methodological perspective, this can be understood as an upgraded version of "Automatism," which aided early Surrealist artists in locating and visualizing the spectral images emerging from the depths of their consciousness. In an interview, Dalí revealed that these images came from the visions he experienced in the 10 to 15 minutes before falling asleep. He believed that during this time, rationality occupied only a small part of his imagination, and the images captured at this moment were devoid of meaning or interpretation but full of mysterious allure. These early Surrealists advocate extracting instantaneous images from the depths of personal consciousness, describable as "randomness" but more accurately as "improvisation". This "improvisation" in their methodology is inward-out, whereas contemporary Artists often urgently need an external visual system related to interfaces or online experiences in their image composition. On the other hand, the interpretation of Surrealist painting often greatly involves imagery space and symbolism, meaning that the narrative path of the painting is not directly anti-storytelling but rather emphasizes interpretation and metaphor. Breton and Dalí, despite ideological opposition, both believed that through the awakening of the unconscious, people could achieve true liberation. Surrealist scholar Gloria Duran in her 1988 article stated, "Most surrealists, however, ignored Freud's negative approach to the unconscious, and used Freud as a scientific justification for rebellion against family, society, and morality in general." (DURAN 1988) This suggests that the unanimous goal of Surrealists was to construct a narrative of resistance and liberation aided by the unconscious.

2. Pop Surrealism: From Automatism to Bricolage

Continuing along the thread of Surrealism, pop surrealism quickly comes into view. Some critics like Mauro Tropeano (2010) believed that Pop surrealism originated from the "Low Brow" movement and is sometimes associated with the "Bad Painting" movement, as noted in *Lowbrow Art / Pop Surrealism*. It aims to

rebel against the traditional gallery-artwork system and the elite mainstream of the art world at that time. Influenced by the counterculture and pop art movements starting in the 1950s in America, this new aesthetic approach required a reevaluation of youth popular culture and subcultures, including comics, rock music, and Hollywood movies. The peculiar, unique, and commercially symbolic visual narratives combined Dadaism and pop art to gain a place in middle-class aesthetics, even encroaching on artists' and the public's vision and thinking to some extent. A flood of related creations initially dominated the illustration field, then expanded across painting, sculpture, and moving images. In this context, the incessant repetition and consumption of certain visual forms can be seen as a form of political correctness, where the standardization of imagery serves to uphold prevailing cultural norms and expectations, stifling originality and critical engagement. At first glance, it appears to be a mix of surrealism and pop art, but it is not as large-scale or widely recognized as early surrealism. It wasn't until 1981 that artist Kenny Scharf extensively used the term in his works. The exhibition "Pop Surrealism" at the Aldrich Museum of Contemporary Art from June to August 1998 further solidified this concept. In appearance, the pop surrealism style closely resembles contemporary figurative painting, especially in the appropriation and organization of mass images and the increasingly secular aesthetic system. However, from perspective of contingency, this represents a shift from "Automatism" to "Bricolage."

Georges Bataille criticized Surrealism for its paradoxical expectation of exposing the unconscious while reverting to recognizable illusions (BATAILLE 1948). Early Surrealists, employing "Automatism," linked their techniques to seances, "spiritual writing," and unconscious speech, striving to depict the unconscious. In his 1922 essay *The Mediums Enter*, André Breton defined "Surrealism" as "a sort of mental Automatism," aiming to translate pure inner experiences into visual resonance (BRETON 1922). Unlike spiritualists who believed these inner voices were external, Surrealists saw them as stemming from the unconscious mind. The intertwining of culture and commerce in the art world is not a recent development. It began much earlier, from the Renaissance through the late 19th century, and continued into the Avant-Garde and Pop Art movements. By the late 20th century, it became increasingly difficult to rely on unconsciousness—whether from the artist's personal vision, the artworks themselves, or external cultural forces—without incorporating ready-made images from screens, magazines, and streets. The fusion of pop's superficiality and Surrealism's disruptive anarchy released a mixture of middle-class anxiety and excitement, morphing into a paranoid and morbid sense of humor.

In contrast, Surrealists matured in a pre-modern society influenced by natural experiences. For instance, Miró's landscapes inspired by his childhood in rural Spain, while Max Ernst deconstructed impressions of his urban life and social

circles. Postmodern pop artists, despite their rebellious spirit against capitalism and a unidimensional society, struggled to maintain the straightforward experiences of their predecessors. The allure of cartoon images, captivating typography, dazzling urban colors, and complex jazz symphonies facilitated a shift from spontaneous “Automatism” to the limited choices of “Bricolage”.

In anthropological research, the concept of “Bricolage” first described as “achieving goals or objects with whatever is at hand” or “collecting human leftovers to solve problems” (LÉVI-STRAUSS 1966). Compared to the automatic derivation and natural state of the unconscious in “Automatism,” “Bricolage” is a more eclectic methodology. Iain Biggs views “Bricolage” as a *metaxy* of practice—a “space in-between” where one can operate in an “undisciplined” manner, free from institutional or disciplinary constraints, which is useful for understanding how academics or artists navigate and create in various landscapes (BIGGS, 2010). Artists first address the fundamental questions of their work—what to create, express, and how to do it. Early surrealists often reflected on and integrated their experiences and dream imagery, aiming to evoke subconscious resonance in the viewer by drawing on classic colors and compositions. In contrast, pop-surrealism artists have easier access to materials, with a vast reservoir of images, information, and cultural symbols available in media, films, comics, and magazines. Everything, including implied, metaphorical, and hybrid elements, seems readily available and widely appreciated.

Kenny Scharf’s early creative experiences highlight the significant roles of contingency, serendipity, and Bricolage-style assemblage. Before formally starting his art career, Scharf consciously drew inspiration from advertisements and television imagery, using tools, materials, and discarded items around him to customize and modify everyday objects, which he sold on New York streets. This fascination with trash and keen observation of life directly influenced his installations and paintings. For example, his “Cosmic Cavern” series is a constantly evolving space, with Scharf continually adding new materials found in trash dating back to 1980 (Fig. 1). “Besides trash, it can be anything I encounter” (SCHARF 2011). In Scharf’s paintings, the appropriation and transformation of pop symbols and images are specific and traceable, whereas his paintings, filled with chaotic, organically growing cartoon figures, reflect subconscious suggestions. In an interview, Scharf mentioned that these creatures originate from his imagination, representing a mutation of images connecting the past (*Jetsons*) and the future (*Flintstones*), with a touch of Felix the Cat. Similar to jazz performance, the artist organizes, deconstructs, and assembles existing inspirations while adhering to certain established rules of expression.

However, it is important to note that the concept of “Bricolage” is not exclusive to pop-surrealism. Artists like Robert Rauschenberg exemplify the post-avant-garde’s use of found objects from their environment. Rauschenberg’s

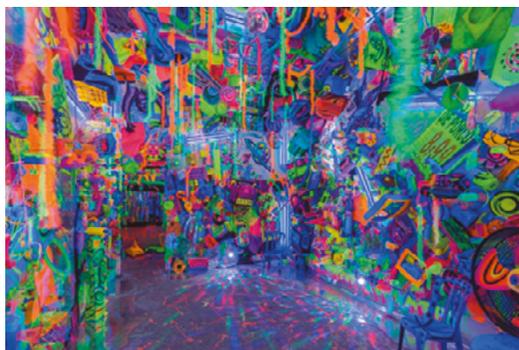


Figure 1: Kenny Scharf, *Cosmic Cavern*, installation view, Nassau County Museum of Art, Roslyn, March–July 2016 (artwork © Kenny Scharf, provided by ARTnews, 2024).

assemblages of random order significantly impacted modern art, indicating a responsibility not only to pop art, assemblage, and collage but also to minimalism and avant-garde readymade. Lévi-Strauss stated, “The bricoleur embraces uncertainty, instability, and danger, not limiting themselves to achievements but creating new relationships through mediation between objects”. While it’s challenging to determine if pop-surrealism artists establish new relationships between mediums, it’s clear they continually integrate newly perceived images into their works, even if this assembly appears random and abstract. Existing images, styles, and motivations occupy their subconscious, awaiting organized expression.

The contingency reflected in “Bricolage” differs from that in “Automatism” in that its scope may extend across an artist’s entire career, causing their work to exhibit markedly different appearances based on the experiences at different stages of their life. Philip Guston is undoubtedly a quintessential example in this regard. Guston’s early work is generally considered the most easily categorized and analysed by critics and curators, stemming from Guston’s refinement of the pictorial styles and structural forms of early Renaissance painters such as Paolo Uccello and Piero della Francesca. In these classical works he uncovered a refined summary of the image that transcended its time and combined it with what he called “cubist conceptions of space”. Guston’s second major phase is an expressionistic abstraction that was the opposite of his earlier figurative style, with the simplicity and haziness of Monet’s Impressionism in colour and the deliberate retention of brutality in his brushwork. This phase of Guston’s work was inspired by references to abstract artists such as his friends Jackson Pollock and John Cage, as well as by his own thoughts on Zen Buddhism. Later, around 1970, Philip Guston launched his controversial period of figurative cartoon painting

in art history, which for the first time conjoined an open relationship between political identity, anarchy and ordinary objects. The Ku Klux Klan images, cigarettes, shoes, easels, planks of wood, dust bins, etc., images of mundains catalyse the ironic spectacle of carnivalesque grotesquerie with subversions, distortions and clumsiness, which reflect the assemblage from eternal human conflict to the absurd. These three distinct stages each reflect the artist's choice of entirely different styles as a means of expression, inspired by the contingencies encountered in different experiences.

Interestingly, however, these seemingly different stages are, in fact, internally interconnected. Guston's engagement with cartoonish lines stems partly from the abstract calligraphy of his early expressionist work—simple, unintentional, and brimming with life—which imbues these objects with a heightened sense of value. It also partly derives from his imitation of Robert Crumb's comic imagery, which connects his work to pop culture, remnants of social structures, and fragments of reality woven into allegories (Fig. 2). Remarkably, many of these objects existed in Guston's mind long before he formally entered the art world. They include memories from his childhood, such as witnessing his shoemaker father at work, the chandelier in his studio, the discarded items outside his home, and the haunting presence of the Ku Klux Klan. The origin and appropriation of these images suggest an inside-out space of choice, akin to 'Bricolage,' yet latent within the process of 'Automatism.' Through this process, Guston transforms the subconscious into tangible figures within his work, culminating in a biographical narrative mode deeply oriented towards the artist himself. Although Guston's work clearly conveys a desire to narrate a story or at least a narrative, this intention is not immediately apparent when simply gazing at the images. It is only through an understanding of Guston's background that one can uncover the intricate relationships between the images and the underlying reality they reflect. This process also underscores the significance Guston places on the materiality of his work, highlighting how the physical medium becomes a vessel for personal and historical narratives. As he once expressed:

"I feel as if I'm shaping something with my hands. I feel as if I've wanted always to get to that state. If a blind man in a dark room had some clay, what would he make? . . . I always thought I was a very spiritual man, not interested in paint, and now I discover myself to be very physical, and very involved with matter." (GUSTON 1990)

3. Contingent Encounter Between Surrealist Painting and Technological Media

"Bricolage," as a method of appropriating the image space of the other, simultaneously implies the potential for communication and connection between



Figure 2: Philip Guston, *The Studio*, 1969, oil on canvas, 71 × 73 3/10 inches (180.3 × 186.1 cm) (artwork © Philip Guston, provided by Artsy, 2024).

various elements. Unlike the cases of artists Kenny Scharf and Philip Guston mentioned earlier, here we will discuss a contingency shift oriented towards technological media. Gerhard Richter and Luc Tuymans are undoubtedly key figures in this shift. Their paintings often convey a simulation of photographic and screen images, constantly reminding viewers that they are looking at a visual illusion appropriated from a technical medium. To trace why some contemporary younger artists like Gao Hang, Issy Wood, and Louise Giovanelli choose to directly appropriate screen images into their paintings and what this signifies, we might find clues in the creative logic of Gerhard Richter and Luc Tuymans.

Since the mid-19th century, when most artists used photography as an aid to painting, Gerhard Richter chose to break the conceptual and formal framework between painting and photography. This is particularly evident in his well-known “photo paintings.” These works mimic the visual aspects of photography, attempting to manually replicate the chemical reactions seen in photos. Richter anchored his visual contingency on mechanical reproduction, erasing brushstrokes and using projectors to transfer photos onto canvases for accurate replication. In a 1972 interview with *Die Zeit*, Richter highlighted the importance of photography in his painting process, stating, “It has no style, no composition, no judgment. It frees me from my personal experience.” (RICHTER 1972) This exclusion of subjective action positioned Richter as a key figure in conceptual painting, continuously exploring the boundaries between photography and painting. Photography, driven by technology and equipment, can maximize objectivity by eliminating personal expression, a feat nearly impossible in painting. Even

Richter's "photo paintings" cannot completely detach from personal experience. However, it is worth noting that, at first glance, Richter's paintings seem closer to a distinctive photorealistic atmosphere, yet they can still be regarded as a form of Surrealist expression. In his 1964-1965 notes, Richter explicitly declared, "I am a Surrealist." Susan Laxton, in her research on Richter, also pointed out that Richter's practice can be understood as a repeated enactment of photographic Automatism, contingency, and the relinquishment of control over the image (LAXTON 2012). This partly explains why Richter abandoned conscious decision-making in his painting practice, opting instead for methods that are driven rather than self-determined. He clearly aimed to delegate visual authority to technological media to achieve a genuine inspiration through contingency.

Benjamin's *Little History of Photography* offers a plausible explanation for Richter's approach, depicting the use of images determined by others (BENJAMIN 1927-1934). This allows the artist to avoid integrating themselves into the composition, using photographs as guides while the paintings reflect the photos. However, Richter's works cannot be defined as photo-realism due to his unique treatment of blur. Using tools like scrapers, Richter creates "precise blurriness," promoting image equality by preventing the viewer's eyes from resting on specific objects, encouraging the search for recognizable shapes. When absent, the plan fails. Thyra Knapp interprets this blurriness in Richter's paintings as fostering equality among images: "Richter's objective aesthetic choices to use gray and blur the lines lend themselves particularly well to the works discussed here as they are photo paintings; the viewer has seen and expects to see photos both in shades of gray and out of focus. Furthermore, even in today's world of digitally enhanced photography, there remains a belief that photographic images are innately objective and free of bias." (KNAPP 2012) While Peter Osborne noted, "Photo-painting acts to add a moment of cognitive reflection, of historical and representational self-consciousness, to the experience of the photographic image. It creates a space and a time for reflection upon that image which is qualitatively different from that of the photograph itself, haunted as such experience is by the trace of the object." (OSBORNE 1992)

The transition from photo painting to screen painting was natural and smooth for Richter. Functionally, there was no significant difference for him between sourcing images from photos and from screen images. Take one of his most representative works, *September* for instance. It depicts the scene after the airplane struck the Twin Towers on September 11, 2001, derived from live television broadcasts. Richter faithfully reproduced the smoke-billowing towers and used his signature squeegee to blur the image, creating what he described as, "with the garish explosion beneath the wonderful blue sky and the flying rubble." (RICHTER 2023) This surface damage on the painting corresponds to the real historical destruction depicted, drawing a rift between public memory and authentic

visual documentation (Fig 3). There seems to be no technical or visual barrier in transitioning from photo to screen image appropriation. This is not because there is no difference between photos and moving images in the painter's subjective world, but because Richter instinctively applied his photo painting experience to screen images. While this may have set a standard for medium conversion for later artists, it does not necessarily explain their motivations. Like how early Automatism evolved around 1990 due to changing cultural contexts, new generations of artists will inevitably adapt their strategies to contemporary cultural, social, and technological backgrounds.



Figure 3: Gerhard Richter, September, 2005, oil on canvas, 52 x 72 cm (artwork © Gerhard Richter, provided by the artist's official website, 2024).

Luc Tuymans, 25 years younger than Richter, grew up with television images and truly contextualized the contingency of moving images into painting. In a 1996 interview, Tuymans said, “For my generation, television is very important. There’s a huge amount of visual information which can never be experienced but can be seen, and its impact is enormous.... For an artist like Gerhard Richter, the fight of true painting against photography was very important; for me it’s much more interesting to think in terms of films, because on a psychological level, films are more decisive.” (TUYMANS 1966) However, this does not explain why Tuymans’ paintings often feature gray, low-saturation, and barren tones. Early television images had various degrees of saturation, as contemporary artist Joseph Yaeger, who also appropriates vintage screen images, often presents vivid, high-saturation colors. Tuymans’ painting style is clearly distinct and personal, differing from Richter’s emphasis on objectivity.

In the same 1996 interview, Tuymans expressed his indifference towards photographs but showed great interest in filmmaking. He believed painting and film shared similarities, particularly in how painted images could be seen as a form of editing, suggesting content beyond the canvas’s boundaries. He aimed to

evoke the passage of time through the negative space in his narrative, later referring to this as “painted time.” In a 2005 summer conversation with artist Kerry James Marshall, Tuymans discussed the contingency artists face when handling images. He mentioned that his work often explores imperfect images, viewing these imperfections to capture a different kind of perfection in the outdated medium of painting. (TUYMANS 2005) In this process, he sought out the “weak points” or “voids” in images, incorporating them into his work. Consequently, Tuymans often selected the most blurred, fragile, and neutral parts of screen images as references. Through these images, he created an imitation of the illusion left by low-quality technical images on the canvas.

This differs markedly from Richter’s intentional creation of blurred illusions with a squeegee tool, as Tuymans’ approach is highly personal and subjective (Fig. 4). In interviews, these personal marks seem rooted in his suggestion of the inaccuracy of memory. Scholar Stephen Moonie argues that these paintings reflect the manufacturing nature of images under late capitalism’s sheen, exposing the artist’s skepticism towards this technical illusion. Regardless of interpretation, these concepts significantly aid in establishing the framework of “Bricolage”. The articulable elements have been adopted and developed by various contemporary artists, making similar paintings easily accepted by markets and collectors today.

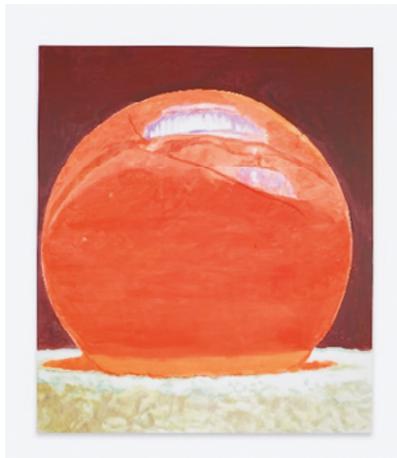


Figure 4: Luc Tuymans, Eternity, 2021, oil on canvas, 55 x 43 1/4 inches (140 x 110 cm) (art-work © Luc Tuymans, provided by David Zwirner, 2022).

4. Embracing the Contingency of Screen Images: A New Illusion in Contemporary Figurative Painting

Since Tuymans, the contingency-based organizational form of Surrealism has seamlessly integrated into the image systems of easel painting. “Bricolage” has become a subtle presence in contemporary painting practice, evident in the contingent creations of the younger generation of artists working with screen images. Unlike in Tuymans’ time, contemporary screens are digital rather than traditional television screens. One particularly relevant art critique is the article *Digital Archaeology, Sketching, and Innovation in the Screen Generation Paintings*, The author Wang Jiang refers to these artists as the “Screen Generation”, indicating a generation shaped by electronic screen experiences. He also describes them as a “fractured generation,” marked by significant visual shifts in their art—identifiable by spectrum-like color configurations and layered spatial effects. These images appear on screens, creating an alternative “reality” and “nature.”

Wang Jiang considers these paintings the new norm in contemporary art history, each with its unique narrative depth behind their screen expressions. He analyzes and evaluates the characteristics of 17 Chinese artists paintings. For instance, he notes that Gao Hang’s paintings feature “sharp, pixelated edges and many distorted details that visually impact the viewer, revealing the obscured realities beneath the surface” (Fig. 5). Regarding artist Du Jingze (Fig. 6), Wang Jiang observes that his “technique superficially simulates digital technology, but it conspires with elusive images to create a formal strategy. Its smooth texture allows the artist to transcend East-West differences, achieving a global citizen’s freedom.” Artists like Hou Jianan (Fig. 7) are noted for “depicting symbolic objects in social ‘rituals’ with a psychoanalytic tone. Today, human interactions are alienated into performances. He translates excessive material into symbolic codes, satirizing consumerism.” Wang Jiang also mentions artists such as Rao Weiyi (Fig. 8), Xia Yu (Fig. 9), and Feng Zhijia (Fig. 10), who embrace the aesthetics of “glitches” caused by algorithmic errors, asserting that “these anomalies first undermine the subject’s self-assuredness in a singular system. Just as electronic faults often stem from human-computer interactions, the exact source of light spots in paintings arises from the artist’s interplay with the creative process, revealing the fundamental randomness, instability, and unpredictability of technical systems.”



Figure 5: Gao Hang, Auto Tune, 2020, acrylic and gel on canvas, 30.5 × 22.9 × 5.1 cm (artwork © Gao Hang, 2020).



Figure 6: Du Jingze, Fruit Garden, 2020, oil on canvas, 150 × 150 cm (artwork © Du Jingze, 2020).



Figure 7: Hou Jia-Nan, Performance, 2023, acrylic on canvas, 185 × 250 cm (artwork © Hou Jia-Nan, 2023).



Figure 8: Rao Wei Yi, *Hunting*, 2023, acrylic on canvas, 180 × 150 cm (artwork © Rao Wei Yi, 2023).



Figure 9: Xia Yu, *The Long Song*, 2022, tempera on canvas, 300 × 600 cm (artwork © Xia Yu, 2022).



Figure 10: Feng Zhijia, *Window Sill*, 2021, acrylic on canvas, 160 × 120 cm (artwork © Feng Zhijia, 2021).

Although the above discussion of the “Screen Generation” primarily focuses on Chinese artists, this trend of painting based on digital screen images is global. For example, born in 1989 in Switzerland, Louisa Gagliardi is also a quintessential “Screen Generation” artist known for transporting and intricately editing online images in her creations (Fig. 11). Artforum’s article by Agata Pyzik provides a balanced review of Gagliardi’s work. Pyzik describes the Photoshop-like surreal and curated landscapes in her art, subtly questioning the overuse of screen media and the physical discomfort induced by such “screen-like” visual effects (ARANDA 2024). However, the article concludes by acknowledging Gagliardi’s disruptive exploration of self-image in late capitalism through her painting concepts. The other Artforum articles also interpret the digitalized or screen-like visual aspects of artists’ works. For example, in an article about German artist Vivian Greven (Fig. 12), it is mentioned that:

“Apple, the title of Vivian Green’s latest exhibition, evokes a neat range of associations, from the Tree of Knowledge, to William Tells arrow, to the computer brand. If the fifteen paintings here recall ancient Greek statuary in their depictions of smoothly modeled nudes, their finely glazed shapes and electric sheen also suggest the inhabitants of digital nonspace. Existing somewhere between Adonis and avatar, the figures never fully register as flesh.” (BENSCHOP, 2021)



Figure 11: Louisa Gagliardi, *Under the Surface*, exhibition view, Galerie Eva Presenhuber, Zurich, 2024 (artwork © Louisa Gagliardi, provided by Artforum, 2024).



Figure 12: Vivian Greven, Qulla I, oil and acrylic on canvas, 2020 (artwork © Vivian Greven, provided by Artforum, 2020).

American artist Louise Giovanelli is perhaps one of the most sought-after members of the current “Screen Generation” (Fig. 13), an articles attempt to dissect how the artist gradually guides the viewer’s visual experience:

“The artist invests portraits with high drama, evoking an uncanny feeling of suspense. The viewer is led to imagine what might happen next, or what might have happened before, without being able to define the vaguely troubled, emotional flavor of the moment at hand. Time and again, she presents us with the same ethereal scene, one that would otherwise disappear in the fleeting temporality of a cult movie.” (BENSCHOP 2023)

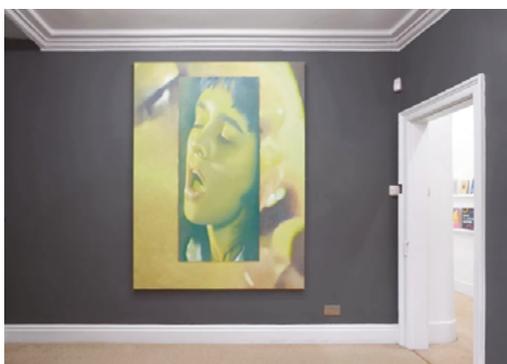


Figure 13: Louise Giovanelli, Golden Hour, exhibition view, Los Angeles County Museum of Art, May 10, 2023 - September 17, 2023 (artwork © Louise Giovanelli, provided by Artforum, 2023).

From the works of these “Screen Generation” artists, we can clearly sense their fascination with the contingent organization of digital images. This form clearly continues the Surrealist shift from Automatism to Bricolage, and coincidentally, these developments occur in the realm of easel painting rather than digital painting. These paintings suggest a two-dimensional screen space that can be infinitely artificially synthesized. It is not a technical medium but an image carrier used to simulate and organize visual productions that do not actually exist. The contingency in contemporary image organization is reflected in Flatness Juxtaposition. I believe this is a very important start point because it implies how contemporary artists perceive various image archetypes in painting. On the surface, Flatness Juxtaposition merely describes a flattened montage stitching method, similar to early forms of collage. However, the current situation is that artists tend to view image archetypes in their paintings as images themselves, based on screen media. These images are fundamentally dematerialized and not subject to real-world gravity, allowing artists to embrace the contingency of screen images and manipulate and edit them freely in their paintings. To understand this form, one must completely abandon classical spatial perspective and instead adopt a screen-based perspective. In the screen context, there is no meaningful sequence or order; images and windows coexist simultaneously. The artist operates more like a user in front of a screen, trying to call up and display the desired images on the monitor. Since images are merely images and do not require any form of understanding or recall of their materiality, nor verification of their original context or state, artists can easily focus on the composition, color coordination, and provocative visual experiences as the ultimate standards in their painting.

In contrast to the early Surrealist shift from Automatism to Bricolage, the contingency of the “Screen Generation” seems to be confined within the interface of digital screens. If a creative action originates from technological imitation and observation, it likely concludes in the same realm. As observers of contemporary screens, artists inevitably believe they understand and master everything in painting. However, in reality, they are merely treating the world as images themselves. This situation easily traps artists within the framework of screen aesthetics. At the same time, we observe that Surrealist painting, which was originally meant to resist and deconstruct capitalist imagery, has now been reintegrated into the financial value chain. This indicates that as contingency in Bricolage methods evolves toward the limitations of eclecticism, a significant challenge remains for painting to respond to the notion that “Painting Is Dead” in the contemporary environment.

Bibliography

- ALBERTI, LEON BATTISTA: *On Painting*. Trans. John R. Spencer. New Haven, CT [Yale University Press] 1966
- ARANDA, JULIETA: Louisa Gagliardi. In: *Artforum*. Galerie Eva Presenhuber, accessed June 22, 2024. Available at: <https://www.artforum.com/events/louisa-gagliardi-247149/>.
- ASHTON, DORE: *A Critical Study of Philip Guston*. Berkeley [University of California Press] 1990
- AUPING, MICHAEL: *Philip Guston: Retrospective*. London [Thames & Hudson] 2006
- BATAILLE, GEORGES: *Inner Experience*. Translated by Leslie Ann Boldt. Albany: State University of New York Press, 1988.
- BATAILLE, GEORGES: *The Surrealist Religion* [1948]. In *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, edited and translated by Michael Richardson, 72. London: Verso, 1994.
- BENJAMIN, WALTER: "Little History of Photography." In: JENNINGS, MICHAEL W.; HOWARD EILAND; GARY SMITH (Hrsg.): Walter Benjamin: *Selected Writings*, Volume 2, 1927-1934. Cambridge, MA [Belknap Press of Harvard University Press] 1999, S. 507-530
- BENSCHOP, JURRIAN: "Louise Giovanelli". In: *Artforum*. May 10, 2023 - September 17, 2023. Curated by Mark Richard Smith, Los Angeles County Museum of Art. Available at: <https://www.artforum.com/events/louise-giovanelli-251120/>.
- BENSCHOP, JURRIAN: Vivian Greven. In: *Artforum*. November 21, 2020 - May 30, 2021. Available at: <https://www.artforum.com/events/vivian-greven-248456/>.
- BRETON, ANDRÉ: *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris [Gallimard] 1965
- BRETON, ANDRÉ: The Mediums Enter. In: BRETON, ANDRÉ (Hrsg.): *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor [University of Michigan Press] 1972, S. 26
- CAVETT, DICK: *Salvador Dalí On The Meaning Behind His Art*, The Dick Cavett Show. August 22, 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=A3FAyoteMNo>.
- CRARY, JONATHAN: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA [MIT Press] 1990
- DURAN, GLORIA: Surrealism and Psychoanalysis. In: *Modern Language Studies* 18, no. 2, 1988, S. 10-11
- EPSTEIN, MIKHAIL: "The Interesting". In: *qui parle* 18, no. 1, 2009, S. 85.
- FELSENTHAL, JULIA: Jacqueline de Jong Paints It All. In: *Houldsworth Gallery* vom September 15, 2021. Available at: <https://www.houldsworth.co.uk/press/153-jacqueline-de-jong-paints-it-all/>.
- GRONLUND, MELISSA: *Contemporary Art and Digital Culture*. New York [Routledge] 2016
- HOY, MEREDITH ANNE: *From Point to Pixel: A Genealogy of Digital Aesthetics*. Lebanon, NH [Dartmouth College Press] 2017

- KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *The Rise of Cubism*. Trans. Henry Aronson. New York [Wittenborn, Schultz] 1949
- KLEIN, RICHARD; DOMINIQUE NAHAS (Hrsg.): *Pop Surrealism*. Ridgefield, CT [Aldrich Museum of Contemporary Art] 1998
- KNAPP, THYRA E.: *Gerhard Richter and the Ambiguous Aesthetics of Morality*. *Colloquia Germanica* 45, no. 1 (2012): 97.
- LACAN, JACQUES: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris [Seuil] 1975
- LACAN, JACQUES: *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York [W. W. Norton & Company] 1977
- LAXTON, SUSAN: As photography: Mechanicity, contingency, and other-determination in Gerhard Richter's overpainted snapshots. In: *Critical Inquiry*, 38(4), 2012, 776-795.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: *The Savage Mind*. London [Weidenfeld and Nicolson] 1966
- MERSA, AUDA: Surrealism Beyond Borders at Tate Modern: A Reimagining of Life Through Art. In: *The Independent*, 2022. Available at: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/surrealism-beyond-borders>.
- MORISE, MAX: "Les Yeux enchantes." *La Révolution surréaliste* 1, no. 3 (April 1925): 14.
- OSBORNE, PETER: "Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives". In: *October* 62, 1992, S. 103-113
- POLIZZOTTI, MARK: *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*. New York [Farrar, Straus and Giroux] 1995
- SPAMPINATO, FABIO: "Kenny Scharf: Bringing the Fantasy into Reality". *Italian Vogue*, 2011, S. 193-205
- STEYERL, HITO: Too Much World: Is the Internet Dead? In: ARANDA, JULIETA; BRIAN KUAN WOOD; ANTON VIDOKLE (Hrsg.): *The Internet Does Not Exist*. Berlin [Sternberg Press] 2012, S. 11-15
- TROPEANO, MARCELLO: *Lowbrow art / Pop surrealism: Le origini / La storia*. Blurb, 2020.
- TUYMANS, LUC; KERRY JAMES MARSHALL: "Luc Tuymans and Kerry James Marshall in Conversation". In: *Bomb* no. 92, Summer 2005, S. 52-61
- WANG, JIANG: "屏幕一代：绘画中的数字考古、写生与革新" [in Chinese]. *Hi艺术*, March 1, 2024. Translated by DeepL. https://cul.sohu.com/a/761252803_121124789.

Über den Autor

Haiyu Yuan holds a Practice-Based PhD in Art at the University of Edinburgh. He previously completed an MA in Painting at the Royal College of Art in London (2018-2020) and a BA in Fine Art at Jiangnan University in China (2014-2018). His work has been featured in several exhibitions including: Mad gallery digital

exhibition (Milan), Backward Reading (508 Gallery London), Backward Reading (508 Gallery London), Artworks Open2019 (Barbican), Playground V.2 (London), Snapshot (Hockney Gallery London), BP Portrait Exhibition (London), Identity: Flesh, Soul, Time (No Space Gallery/ Online), Fold Gallery: MA Painting of RCA 2020 (London), Phase Transition 2020 (Shanghai), International Young Art Festival (Hangzhou, China), Counter-part Art (Edinburgh), Artworks Open2022 (Barbican).

Dada-Montage: kontingent und komplex unter dem Einfluß Nietzsches

Hanne Bergius

Abstract⁽¹⁾

Zwischen 1916 und 1922 lösten kleine Gruppen von europäischen Dadaist*innen eine Kultur-Revolution über ihre nationalen Grenzen hinweg aus – angesichts gesellschaftlicher, politischer, medialer und industrieller Umbrüche und erschütternder Erfahrungen seit dem Ersten Weltkrieg. In diesem krisengeschüttelten Raum zwischen einer untergehenden und einer noch nicht absehbaren neuen Welt reagierte die Dada-Bewegung mit einer radikalen Skepsis, indem sie die Künste gleich Narrenschiffe aufs offene Meer der Moderne setzte – schwankend zwischen „Allem“ und „Nichts“. Kontingenz und Komplexität wurden als sich bedingende ästhetische sowie dadaosophische Kategorien der offenen Montageprozesse wahrgenommen – vom Fragment bis zum Entwurf eines „direkten negativen Gesamtkunstwerks“ (MARQUARD 1983). In Grotesk-Verfahren sollten die Dadaist*innen ihr „Spiel mit den schäbigen Überbleibseln“ (BALL) als sublimen Heroismus der Moderne allegorisieren und inszenieren. Wie Nietzsches Kunst- und Lebensphilosophie die Künstler*innen durch einen produktiven Nihilismus auf die „gesamte brutale Realität“ (HUELSENBECK) einzustellen vermochte, wird im Folgenden in der Gewinnung eines umwälzenden Verhältnisses zwischen Kunst und „Leben“ sowie zwischen Kunst und den Ingenieur- und Naturwissenschaften aufgezeigt. Eine „polar ambivalente“ Dadasophie prägte mit einer „Balancierfähigkeit in Widersprüchen“ die dionysisch-apolloinischen Interaktivitäten der dadaistischen Werke (HAUSMANN 1982).

Between 1916 and 1922, small groups of European Dadaists sparked a cultural revolt across their national borders – in the face of social, political, media and

1 Der Aufsatz steht im Zusammenhang meiner Dada-Forschungen, im speziellen meiner Berliner Dada-Forschungen. Vgl. BERGIUS 1989; dies.1999; 2000; 2003 u.a. und ist eine erweiterte Fassung von „Dadasophie ‚polar ambivalent‘ unter dem Einfluß Nietzsches“. In: SANTINI, CARLOTTA (Hrsg): *Nietzsche-Lektüren*. Im Auftrag der Friedrich Nietzsche Stiftung, Berlin [De Gruyter], voraussichtlich Anfang 2025

industrial upheavals and harrowing experiences since the First World War. In this crisis-ridden space between a declining world and an as yet unforeseeable new world, the Dada movement reacted with radical skepticism by setting the arts on the open sea of modernity like ships of fools – wavering between “everything” and “nothing”. Contingency and complexity were perceived as interdependent aesthetic and Dadasophical categories of the open montage-processes – from the fragment to the draft of a “direct negative Gesamtkunstwerk” (MARQUARD 1983). In their grotesque procedures, the Dadaists allegorized and performed their “play with the shabby leftovers”(BALL) as the sublime heroism of modernity. How Nietzsche’s philosophy of art and life enabled the Dadaists to perceive the “entire brutal reality” (HUELSENBECK) through a productive nihilism is explained in a revolting relationship between art and “life” as well as between art and the engineering and natural sciences. A “polar ambivalent” Dadasophy with an “ability to balance in contradictions” shaped the Dionysian-Apollonian interactivities of the Dadaist products (HAUSMANN 1982).

1. Ein großes Ja und ein großes Nein

Seit der Gründung vom *Cabaret Voltaire* in der Zürcher Spiegelgasse 1916 bezogen sich die Dadaist*innen^[2] auf den nietzscheanisch geprägten Typus des „Künstler-Philosophen“ als „Erkennendem und Schaffendem“.^[3] Herausgefordert vom Untergang der „tausendjährigen“ Kultur durch den Ersten Weltkrieg, die Industrialisierung und die „Massenschichtung der Bevölkerung“ deklarierte Hugo Ball 1917 in der Galerie Dada die Künstler*innen zu “Vorläufern, Propheten einer neuen Zeit [...]. Ihre Werke tönen in einer nur erst ihnen bekannten Sprache [...] Ihre Werke philosophieren, politisieren, prophezeien zugleich [...] Man versteht sie nicht, wenn man an Gott glaubt statt an das Chaos. Die Künstler in dieser Zeit wenden sich gegen sich selbst und gegen die Kunst.” (BALL 1917/ 1984: 43).

In diesem Sinne bezeichnete sich der Berliner Dadaist Raoul Hausmann 1919 als „Dadasoph“.^[4] In *Dada siegt* betonte Richard Huelsenbeck 1920 die umfassende Kenntnis der Dadaist*innen von Nietzsches Philosophie (HUELSENBECK 1920/2012: 80); dies gilt vor allem für Hugo Ball, der *Nietzsche in Basel: Eine*

2 Protagonist:innen der Dadabewegung in Zürich: Hugo Ball und Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp und Sophie Taeuber, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Suzanne Perrotet, Walter Serner, Friedrich Glauer, Francis Picabia.

3 Hugo Ball begründete in seiner Streitschrift „Nietzsche in Basel“ (1909/10) den Begriff des „Philosophen/Künstlers“, der abgeleitet ist von Nietzsches Begriff des „Künstler-Philosophen“. Vgl. NIETZSCHE: KSA 12: 89.

4 HAUSMANN, RAOUL: „PRÄSIDENT DER SONNE DES MONDES DER KLEINEN ERDE (INNENFLÄCHE) DADASOPH DADARAOUŁ DIREKTOR DES CIRCUS DADA“. Visitenkarte 1919: Abb.: BERGIUS 1989: 114.

Streitschrift (1909/10) verfasste. Durch seine Abhandlungen *Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie* (1911) und *Schöpferische Indifferenz* (1918) spielte der Philosoph Salomo Friedlaender/Mynona im Berliner Dadaismus eine besondere Rolle.

Indem die Dada-Künste die Schrecken der Zeit in ein „Narrenspiel aus dem Nichts“ umwerteten, „in das alle höheren Fragen verwickelt“ (BALL 1946: 91) waren, schickten sie nicht nur „alle metaphysische Trösterei zum Teufel“ (KSA 1: 22), sondern bezogen sich umfassend auf Nietzsches „Ja-sagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen“ (KSA 6: 160). So verband sich das dadaistische „Ja zum gigantischen Weltenunsinn“ (GROSZ 1920: o.S.) illusionslos und ernüchert mit der Devise „Hinein in den Schutt“ (GROSZ 1917/1979: 54), was nicht bedeutete „imperialistische Kriege“ zu befürworten, päßigte Otto Dix, sondern das Leben als sich selbst behauptende komplexe Vital-Kraft wahrzunehmen, in der man sich bewährte (DIX 1985: 289). So löste Dada mitten in der Gesellschaft gegen diese offene literarische und künstlerische Verfahren aus, die in deren zerbrochenen Spiegel tief zu schauen vermochten. Indem sie Gewissheiten auflösten, ‚Hässlichkeiten‘ zuließen, Relativitäten und Mehrdeutigkeiten offenbarten, gleicherweise das Unwägbar und Zufällige, das Dezentrierende und Bodenlose radikalisierten, entfesselten sie eine grundlegende Revision der bisherigen Künste. Tristan Tzara bezeichnete Dadas Revolte als „point où le oui et le non se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles“ (TZARA 1922/1975: 424).

Zerstörung als Schöpfungsakt — das verband die dadaistische Revolte mit der bedingungslosen „Härte“ von Nietzsches „Umwertung aller Werte“: „Und wenn eure Härte nicht blitzen und schneiden und zerschneiden will: wie könntet ihr einst mit mir – schaffen?“ forderte er in *Götzen-Dämmerung* (1889) (KSA 6: 161). ‚Nichts‘ sollte den Schneideprozessen der Dadaisten entgehen. Die erstarrten, manipulierten Lebens-, Denk- und Wahrnehmungsweisen ihrer Zeitgenoss*innen wurden in den Dada-Verfahren der Collagen, Fotomontagen, Assemblagen sowie der literarischen Produktionen der Grotesken und Satiren Verfremdungsstrategien unterzogen, die Nietzsche schon dem „freigewordenen Intellekt“ zuschrieb, der mit „verwegensten Kunststücken“ „jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe“ „zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend“ (KSA 1: 888). Sinnverlust wie Sinnverzicht, Sinnstörungen wie Sinnzersetzungen erfassten dergestalt die divergierenden dadaistischen Schneide-Montage-Prozesse von Wort- und Bildproduktionen ihrer Zeit. Diese Umwertungsprozesse der Künste richteten sich gegen idealistische Sublimationstheorien, eskapistische „Wolkenwanderertendenzen der sogenannten heiligen Kunst“ (GROSZ/HERZFELDE 1925: 22), expressionistische Untergangsängste wie futuristische Technischephorien und grundlegend gegen die nationalistischen Ideologien einer

„christlich-bürgerlichen Welt“ und ihre imperialistische Kriegstheologie. „Die Lächerlichkeit und Sinnlosigkeit ihres geistigen und sozialen Mechanismus“ (HAUSMANN 1920/1982: 112) sollte schonungslos aufgedeckt werden, umso mehr, da die alten nationalkonservativen Kräfte als Vorboten eines faschistischen Terrors, als „Zuhälter des Todes“ (GROSZ)⁵, im demokratischen Aufbruch der Weimarer Republik der Zwanzigerjahre weiter wirkten.

Peter Sloterdijk attestierte in *Kritik der zynischen Vernunft* 1983 den Dadaisten daher, dass sie „nach Nietzsche wieder die ersten“ gewesen seien, die die „Wiederkehr des Verdrängten von einer positiven Seite“ aufzunehmen suchten und sich bewußt geistesgegenwärtig vom Gegebenen treiben ließen (SLOTERDIJK 1982: 174). Und Walter Benjamin hob schon hervor, dass „die revolutionäre Stärke Dadas“ darin bestand, die Künste auf ihre „Authentizität“ hin zu überprüfen, da sie wieder Lebensnähe mit kleinsten Schnipseln des Alltags zuließen (BENJAMIN 1934/1991: 692). Dadaistische „Authentizität“ war jedoch kein stabiles Produkt, sondern musste erst gegen Widerstände immer wieder neu herausgefordert werden – und sei es experimentell im Tanz als Akt und Konzept.

Alle Dadaist*innen zeigten sich inspiriert von der lebensbejahenden Nietzscheanisch inspirierten Bedeutung des Tanzes als Sinnbild einer „göttlichen Leichtigkeit, Leichtfertigkeit im Schwersten, aus der auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann“ (KSA 13: 497).

Dadaistischer Tanz fand sowohl in Grotesk-, Stepp-, Masken- und Ausdrucks-Performances statt als auch in artistischen Transformationen von Wort und Bild – nicht nur um das bürgerliche Sitzfleisch als „die eigentliche Sünde wider den heiligen Geist“ (KSA 6: 281) aufs Korn zu nehmen, sondern auch um gleich Zarathustra als Tänzer und Wanderer die künstlerischen Verfahren selbst in Bewegung zu halten, immer auf der Hut, dass sich nichts festsetzte: „Nicht nur mit den Füßen tanzen zu können, sondern auch mit den Begriffen, mit den Worten...auch mit der Feder,“ forderte Nietzsche (KSA 6:110), der Mann mit den „fröhlichen Eingeweiden“ (HAUSMANN). Dadas Kunst-Produktion entsprang so der freien Bewegung, einem nomadischen Unterwegssein und prägte die Ausdrucks- und Darstellungsformen durch das Sprunghafte, das Unterbrochene, Abgebrochene, den Aufbruch, das Umherschweifen, Assoziieren, die plötzliche Nähe, die beobachtende Distanz, den Zufall, die Multiperspektivität. Nicht über Etwas schaffen, sondern selbst das Etwas im Schaffen werden, das war die artistische Intention von Dadas Erzeugnissen, die nicht beim fertigen Produkt stehen blieben.

Durch sinnentgrenzende Verfahren wurden Freiheiten mit tänzerischem Geist bis zur Absurdität, „Ohne“-Sinn (ARP) und Unsinn beschworen. „Die

5 GROSZ, GEORGE: Zuhälter des Todes 1920, Lithographie. Berlin, Berlinische Galerie. In: ders.: *Gott mit uns*. Berlin [Malik] 1920, Abb. 6

Gegenwart ist [...] nur noch assoziativ vorhanden [...] der gestaltende Geist kann mit dieser Zeit beginnen, was ihm beliebt. Sie ist in ihrer ganzen Ausdehnung Freigut, Materie” (BALL 1946: 83).

Die Berliner Dadaistin Hannah Höch verwandelte den Tanz Zarathustras in eine graziös schwerelose Allegorie im Zentrum der grotesken Mensch-Montagen mit Zitaten aus Politik, Club Dada, Massenveranstaltungen und Naturwissenschaft in *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkultur-Epoche Deutschlands* (1919/20): Die Pirouetten drehende kopflose Tänzerin – als Pritzel-Puppe verkleidet – warf den Kopf der Käthe Kollwitz gleich einem Ball in die Höhe und ‚contrebalancierte‘ auf diese Weise als „Waghalter der Welt” (FRIEDLAENDER 1915) mit artistischer Leichtigkeit jenen Geist der Schwere der sozial-politisch engagierten Anti-Kriegskünstlerin Käthe Kollwitz.⁶¹

Wie der Tanz so ermöglichte auch das Lachen Dadas eine Steigerung der Lebensbejahung, um zugleich die gegenwärtige Realität und Kultur scharf zu kritisieren. „Aristophanische Welt-Verspottung” (KSA 5:157; DADA ALMANACH 1920: 7) sowie dadaistisches „Wahlachen” (vgl. KSA 4; 366) prägten die satirischen, grotesken, parodierenden, absurden Strategien und montierenden Verfremdungsverfahren der Dada-Werke. Mit anarchischer Konfrontationslust sollte das Tragische des Kulturuntergangs lachend exekutiert werden, um das Konventionelle zu sezieren, Absurditäten zu diagnostizieren, die Grenzen der Vernunft bloßzustellen und das Unvereinbare herauszustreichen.

In diesen entregelnden Prozessen wurde die dadaistische Rezeption des hell-sichtigen Nietzsche verarbeitet, sein Konzept einer „andren Kunst” – „einer spöttischen, leichten, flüchtigen, göttlich unbehelligten, göttlich künstlichen Kunst” (KSA 3: 351). Damit sollte sich Dada von der verbreiteten bildungs-bürgerlichen Nietzsche-Überhöhung seiner Zeit absetzen. Anstatt der „komischen Selbsttäuschung als Überallesmenschen” zu verfallen, hätten die Nietzsche-Rezipienten nach Raoul Hausmann auch die Möglichkeit gehabt, aufgeklärter – „romanischer, gesünder, dadaistischer” – zu werden (HAUSMANN 1982: 157). Für Hugo Ball schwang Nietzsche in Deutschland erstmals die „Voltaireische Geißel”, weshalb er die bürgerlichen Bildungs- und Kunstideale im dadaistischen *Cabaret Voltaire* als „Candide gegen die Zeit” der Lächerlichkeit preisgab (BALL 1970: 162).

6 HÖCH, HANNAH: *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkultur-Epoche Deutschlands, 1919/20*, Aquarell und Montage aus Foto- und Schriftzitaten, 114 x 90 cm, bez.dat.u.l. Berlin, Neue Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Abb.: BERGIUS 2000, farbig VI, Analyse: 130-171.

- Fotozitat: Käthe Kollwitz, aus: *BIZ*, Jg. 28, Nr. 13, 30. März 1919, S. 101 „Käthe Kollwitz, die Malerin und Radiererin, das erste weibliche Mitglied der Akademie der Künste”. Foto: Hofferichter.

- Kolummentitel in der Höch-Montage von: Salomo Friedlaender 1915: Der Waghalter der Welt, in: *Die Weißen Blätter*. Jg. 2, H. 7, 1915, 857-894; ebd., in: ders., Schöpferische Indifferenz 1918: 285-308; Abb. „Der Waghalter der Welt”, Abb. Bergius, 2000: R 53.

2. Artistik von Polaritäten

Dadas Strategie des gleichzeitigen Ja und Nein, seine lachende und tanzende Selbstermächtigung ist im komplexen Zusammenhang der „polar-ambivalenten“ Dadasophie wahrzunehmen (HAUSMANN 1982: 80). Nach Nietzsche war die „Zugänglichkeit zum Entgegengesetzten als die höchste Art alles Seienden“ zu beurteilen (KSA 6: 344). Sie war wesentlich von den dionysisch-apollinischen Gegensätzlichkeiten geprägt, die er 1872 in „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ als Grundkonflikt der Kultur erkannte (KSA 1), weshalb Beat Wyss das attische Tragödienprojekt als „erstes Manifest der klassischen Moderne“ in *Der Wille zur Kunst* bezeichnet (WYSS 1996: 27). Das Dionysische, wahrgenommen als rauschhafte Enthemmung unterdrückter Natur, wirksam in Tanz und Musik, als Urkraft des Lebens, des „Chaos“, von dem der „höchste Schmerz“, der Urgrund des Leidens als tragisch dionysischer Zustand nicht abgerechnet werden kann; das Apollinische im Gegensatz dazu wahrgenommen als maßvolle, ordnende, visionäre Klarheit des Geistes, „weisheitsvolle Ruhe“ und als Gegenspieler zum Dionysischen idealiter frei von „wilderer Regungen“ und strukturgebend als Vision des Sehens, Verknüpfens, Dichtens, Bildens (KSA 1: 40; 28).⁷⁾ Schöpferisch wirksam konnten diese Gegensätzlichkeiten Nietzsche zufolge jedoch nur werden, wenn sie in einem ständigen Prozess „wechselseitiger Proportionen“ aufeinander bezogen wurden, denn nur dann gewährleistete ihre „Duplicität“ die „Fortentwicklung der Kultur“ (KSA 1: 25).

Dada erzeugte in Analogie zu den „zweier ineinander gewobenen Kunsttrieben“ des Tragödienprojektes (KSA 1: 82) eine simultane „Konstrastverschlungeneheit des unaufhörlich beweglich gestalteten Gesamterlebens“ (HAUSMANN 1982a:37). Ein „wildes Bündel von Widersprüchen und Gegensätzen“ (HUELSENBECK 1920/2012: 355) relativierte und dekonstruierte in gleichzeitigen Konfrontationen jede Hierarchie und hielt zugleich „gerade durch die innere Gegensätzlichkeit“ alles komplex zusammen (Ebd.). Zugrunde lag jener dadaistisch wirbelnden Konfliktbereitschaft und Komplexitätslust die auratische lebensbejahende Dimension des „Ewigen Wiederkunft-Gedankens“ (KSA 6: 333). Als „Hopsassa des Immergleichen“ (HAUSMANN 1982:168) wurde das zyklische Weltbild Nietzsches oftmals in Rad-Motiven visualisiert und poetisiert.

7 Vgl. Götzendämmerung, KSA 6, S. 117/118: „Was bedeutet der von mir in die Aesthetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch – dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen? – Der apollinische Rausch hält vor allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, der Plastiker, der Epiker sind Visionäre par excellence. Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert; so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurierens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerlei zugleich heraufstreibt. Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit zu reagieren [...] Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Musiker, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt...“.

Die Künstler-Philosoph:innen Dadas wurden durch das polarisierende Konzept dazu inspiriert, die kontingente Erfahrung der fragmentierten, aus den Fugen geratenen Welt in die komplexe „Identität des gesamten Seins mit allen seinen Widersprüchen“ umzuwerten und „hinter einem Schleier von Lachen und Ironie noch das magisch Unerklärbare, dessen man nicht Herr werden kann, ahnen“ zu lassen (HAUSMANN 1982: 170) – eine „Identität“, die „polar ambivalent“ in Gegenläufigkeiten gestaltet wurde und bis in den Surrealismus hinein wirkte: „Die Identität wird konvulsiv sein – oder sie wird nicht sein.“ (ERNST 1936/1991: 314).

Bedeutung erhielt in diesem Zusammenhang die philosophische Abhandlung zur „schöpferischen Indifferenz“ (1918) von Salomo Friedlaender. In seiner Philosophie des nie endenden schöpferischen Weltausgleichs von sich polar entfaltenden Welt-Differenzen bezog er sich anlässlich seiner Studie *Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie* explizit auf dionysisch-apollinische Gegensätze – „zwischen Mächten [...], die das Leben eher zerreißen als zu vereinigen scheinen. Eine spannendere Indifferenz kann es nicht geben“ (FRIEDLAENDER 1911: 27).

Dieser Spannungsbogen forderte die dadaistische „Balancierfähigkeit in Widersprüchen“ (HAUSMANN 1972: 27) heraus. Doch im Unterschied zu Friedlaenders indifferenzierendem Ausgleich der Pole betonte Dada die Ambivalenz der polaren Verhältnisse: Im lachenden Ernst seines Spiels agierte der Dadaist als anarchischer Chaotologe und ironischer Dandy zugleich – „unberührt und doch erschüttert bis zum Grunde seines Denkens und Fühlens“ (HUELSENBECK 1985: 302). Dada war auf Konfrontation und Kollision von Polaritäten aus, wie Theo van Doesburg erkannte: „Der Indifferenzpunkt ist nicht Schlichter zwischen a und z, er ist az ...und stellt die Gegenstücke nebeneinander“ (MERZ 1: 7). Damit sollte sich Dada auch von Doesburgs harmonisierenden Gleichgewichtsstudien seines De Stijl-Konstruktivismus ebenso unterscheiden. „Gefährlich“ war „nur eine unentschiedene Mischung“ (HAUSMANN 1982: 147). Sie drohte, wenn die apollinischen Kräfte die dionysischen bis zur Erstarrung mechanisierten und wenn die dionysischen Kräfte zügellos ekstatisch explodierten, ohne Gegenkraft des Apollinischen.

Es wäre ein „Glück für die Wirksamkeit der Wahrheit“, wenn sie „ihre echte Gegnerschaft“ entdeckte und wie „eine neue Aussaat“ das traditionelle Denken in Polaritäten neu „erblühen“ ließe – so Friedlaender (FRIEDLAENDER 1911: 29; 1918: 7).⁸ Auf diese Weise sollte das Konzept der polar aufeinander bezogenen dionysisch-apollinischen Werkphasen Dadas wirkungsvoll Funken schlagen.

8 FRIEDLAENDER, SALOMO 1918: 7: „Von altersher ist man an den Gedanken gewöhnt, in der Welt Gegensätze, Widersprüche, Dualismen, Polaritäten – und also ebensowohl gewisse Vermittlungen, Versöhnungen, Monismen, Indifferenzierungen, ja Identifikationen walten zu lassen. Diese Tradition ist aber fruchtlos, solange man sie nicht durch diese neue Aussaat zum Blühen bringt.“

Wie bedingten sich nun die „polar-ambivalenten“ kontingent – komplexen Gestaltungsverfahren?

3. Dionysische Artistenchaotologie

In der 1916 einsetzenden dionysisch dominierten Werkphase inspirierte Nietzsche die Dadaist*innen, die Kunst „unter der Optik des Lebens“ (KSA 1: 14) zu gestalten – als „die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens“ (KSA 13: 521). Mit radikaler „Hemmungslosigkeit“ (HÖCH 1989: 219) wurden Wort und Bild aus kultur-ideologischer Verkapselung befreit und öffneten sich für „das Leben“ – inhaltlich und medial: für Zufälliges, Nebensächliches und Abseitiges, für die materielle Kultur des Alltags: von „Faulendstem und Abstoßendstem“ (SCHWITTERS) bis zu modernen Medien, insbesondere für fotografische Reproduktionen, sowie Sammlerstücke indigener Kulturen. Alle Dadaist*innen experimentierten mit ihrem Status als Produzenten und Performer und entzogen gleichermaßen ihren Werken den Status eines Kunstwerkes, indem sie mit kunstindifferenten Materialien und Medien den hermetischen Werkcharakter sprengten und vielfach durch die intermediären Montageverfahren und offensiven Zitiertaktiken eine Lingualisierung des Bildes wie eine Ikonisierung der Sprache erschlossen. Vom Fragment bis zu einem ‚direkten negativen Gesamtkunstwerk‘ (MARQUARD 1983: 45/46) öffneten sich die Künste nicht nur in einem sich gegenseitig inspirierenden Zusammenspiel, sondern erweiterten es um die Gewinnung des „Leben“. In den Werken wurden die Kollisionen von kulturell und politisch relevanten Gegensätzlichkeiten offen und simultan exponiert: beispielsweise die spannungsreichen Gegensätze zwischen Menschen und Maschine, zwischen Proletarier und Kapitalist, zwischen High and Low culture – letztlich zwischen Intellekt und Körper. Das traditionell antipodisch gedeutete Geschlechterverhältnis forderte besonders Dadas polar-ambivalentes Konzept heraus: Die dynamische „Kontrastverschlungenheit“ vermochte höchst unterschiedliche Konstellationen, Kollisionen, Mischverhältnisse und Spannungsgrade zu erzeugen. Grausame lustmordende Gewaltakte, unterkühlte Entfremdungen, androgyne Spielarten, Dekonstruktionen von weiblichen und männlichen Rollenklischees, Emanzipationsansprüche entgrenzten die sozialen und kulturellen Geschlechternormen und –projektionen, um die polyvalenten kreativen Möglichkeiten „schrankenloser Freiheit“ (HÖCH) zu demonstrieren.

Die Skala der „Erzeugnisse“ reichte vom Elementarschrei des Einzelnen bis zu Kollektivarbeiten. Laut- und Simultangedichte, Collagen, Assemblagen und Fotomontagen und das breite Spektrum performativer Künste und politischer Aktionen sowie die offen konzipierten Ausstellungen kennzeichneten die

ambivalente Artistik von Polaritäten. Dada politisierte, aktualisierte, ästhetisierte die Welt mehrdimensional gleich einem herakliteschen „Mischkrug, der beständig umgerührt werden muß. Aus dem Krieg des Entgegengesetzten entsteht alles Werden“ (KSA 1: 825). Die Dinge erscheinen nicht nur gesellschafts- und kulturpolitisch definiert, sondern die Geschichte scheint ein fortwährendes Konfliktfeld von kontingenten, unvorhersehbaren Ereignissen zu sein, die über sie hinausweisen.

Die entregelnden Mischungsverhältnisse Dadas erzielten ihre genreübergreifende Wirkung durch die apollinische Schlagkraft einer Form der Formlosigkeit, die der „Verschlingung aller Gegensätze und aller Widersprüche, der Grotesken und Inkonsequenzen“ (TZARA 1920: 131) ästhetisch durch eine komplexe simultane Kumulation der jeweiligen Materialien und Zitate zu entsprechen vermochte.



Abb. 1 Hausmann, Raoul: Dada Cino (Dada im gewöhnlichen Leben), 1920. Montage aus Fotoreproduktionen und Schriftfragmenten, 31,7 x 22,5 cm. Bez.u.Mitte und handschriftlicher Widmung an Kurt Schwitters, 9. April 1921. Privatbesitz Bildrecht: Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Berlin

In der Fotomontage „Dada Cino (Dada im gewöhnlichen Leben)“ (1920)⁹¹ (Abb. 1) verdichtete Hausmann exemplarisch die dionysisch-apollinische Artistik sowohl in der Reflexion auf das Medium selbst als „statischer Film“ mit seiner bewegtfixierten Mischung aus Textfragmenten und fotografischen Zitate (HAUSMANN 1982j, S.130) als auch in den unabschließbaren Sinnverweisungen der

9 AUSMANN, RAOUL: Dada Cino (Dada im gewöhnlichen Leben), 1920. Montage aus Fotoreproduktionen und Schriftfragmenten, 31,7 x 22,5 cm. Bez.u.Mitte mit handschriftlicher Widmung an Kurt Schwitters, 9. April 1921. Neue Galerie, New York. Abb.: BERGIUS 2000, farbig VII.

kumulierenden Widersprüchlichkeiten der Zitate – einem Embryo, einem umgebauten Panzer, dem Woolworth Wolkenkratzer, einer Schlittschuhläuferin, einem männlichen Modell, Fotoporträts der Freunde, Zitate wie „Vera Shoe“, „Dada siegt“, „Cannibale“ (Titel des Dada Magazins, ed. Picabia, Paris April 1920).

Besonders in der Großstadt wurde die widersprüchliche lebensnahe Mischung erfahren. Aus dem Chaos des „beschmierten Paradieses“ (GROSZ 1917/1979: 54) schöpften die Dadaisten die stimulierenden und exaltierenden Reize ihrer sozial- und kulturkritisch revoltierenden Werke und Montagen, die eine im Übergang sich bewegende Welt beschworen. Die Hoch-Zeit in der „Stunde des Mittags“ (KSA 4: 342-345) verkehrten Grosz und Heartfield in den abgründigen Katastrophenrausch von „Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags“¹⁰, den sie in der amerikanisierten elektrischen Helle der New Yorker Großstadtwelt gesteigert vermuteten. Hier offenbarte sich das nietzscheanisch geprägte „rätselhafte X“ (KSA 1: 879) eines tragisch-dionysischen Geschehens als „gänzliche Unbeständigkeit alles Wirklichen, das fortwährend nur wirkt und wird und nicht ist“ (KSA 1: 824).

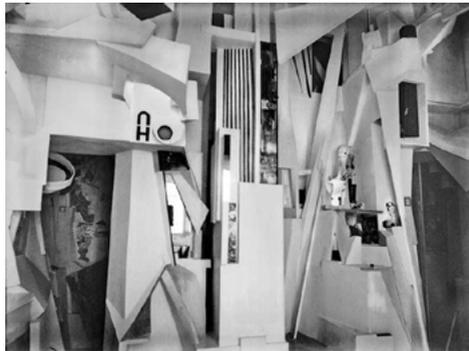


Abb. 2 Kurt Schwitters: Merzbau, Hannover 1933 , Photo: Wilhelm Redemann. Bildrecht: Sprengel Museum, Hannover

Als einen sich stetig verändernden Selbstentwurf, der nah am dionysischen Lebensgrund des Werdens und Vergehens geschaffen wurde – daher „unfertig aus Prinzip“ (SCHWITTERS 1931: 115) –, können wir in Schwitters gesamt-künstlerisch angelegtem „Merzbau“ (1919-1937) (Abb. 2) als einen von Nietzsche

10 Vgl. HEARTFIELD, JOHN/GROSZ, GEORGE: Leben und Treiben in Universal-City 12 Uhr 5 mittags, 1920. Federzeichnung von Grosz und Montage aus Foto-grafien und Text-Zitaten, verschollen. Kat.: Erste Internationale Dada-Messe, Nr. 152 (allein Heartfield genannt) (Besitzer: Lämmle, Kalifornien). Umschlagillustration zum Katalog der Dada-Messe. Vgl. BERGIUS, HANNE: Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik im Berliner Dadaismus. In: *Sprache im technischen Zeitalter. Dada-Neodada-Kryptodada?*, H. 55, Juli-Sept. 1975, Stuttgart [Kohlhammer]: 234-255.

inspirierten Höhlenturm wahrnehmen. Das groteske Crossover von Materialien und Sinnebenen entsprach dem Nietzscheanischen „Ideal eines Geistes“, „das (...) aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess“ (KSA 1: 637). Während Zarathustra weit ab von der Zivilisation in der zeitlosen Bergeinsamkeit auf höchsten Höhen und zugleich in der Tiefe einer Höhle Flügel der Erkenntnis wuchsen, bevorzugte Schwitters für seinen „Merzbau“ das Haus seiner Eltern in der Waldhausenstrasse in Hannover mitten in dem sich ständig regenerierenden anarchischen Zeichensystem massenmedialer Prägungen und gesammelter Dinge, die Spuren der Zeit in Gestalt mehrerer Zeitschichten verdichteten. „Alles“ schien dem Werde- und Zerstörungsprozess des wachsenden „Merzbaus“ untergeordnet, der auch über „die Leiche des Gegenstandes“ (SCHWITTERS 1931: 115) hinweggehen konnte – beispielsweise über die humorvoll gewählten Fetische von Schwitters Freund*innen: der dicke Bleistift von Mies van der Rohe, der Schlüssel und das Rezept von Dr. Steinitz, der abgeschnittene Schlips von van Doesburg, das *Bordell mit drei Beinen* von Hannah Höch – ebenso wie über verschlissene Grotesk-Materialien von Kulturgütern und -mythen von Goethe und Luther, den Nibelungen und dem Kyffhäuser, dem Großherzogtum Braunschweig-Lüneburg und dem Ruhrgebiet. Im Zusammenspiel von Kontingenz und Komplexität überlagerte Schwitters gleich einem Bewusstseinsstrom Spuren von Eindrücken, Erlebnissen und Erinnerungen und materialisierte sie unter anderem mit collagierter Persilreklame, Kamel-Losung, einer halb gerauchten Zigarette, mit dem „Bein Goethes“, um jede Überhöhung ins Groteske zu kippen, so geschehen vor allem in der „Lustmordhöhle“, der „Grotte der Liebe“, dem Zentrum von seiner „Kathedrale des erotischen Elends“(KdE).¹¹

Indem die Lebens-Zeit von Schwitters sich je nach Erlebnissen und Erfahrungen räumlich im organischen Bauprozess der gefundenen Materialien auszudehnen vermochte, verweigerte der „Merzbau“ jede architektonische Funktionalisierung und Gesetzmäßigkeit. Es galt im nietzscheanischen Sinn „ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören ohne jegliche moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld“ (KSA 1: 830). Das Architektonische mußte erst hinter sich zu einem Stadium zurückkehren, wo die Dinge und Begriffe noch im Fluss waren. Auf diesen Fluss des Werdens seiner dionysisch inspirierten Intuition setzte Schwitters nicht nur den „Merzbau“, sondern auch die Elemente der Sprache, ihre Konsonanten und Vokale. In der „Ursonate“, die zwischen 1922 und 1932 entstand (SCHWITTERS 1932), komponierte er eine

11 SCHWITTERS, KURT: Ich und meine Ziele, in: *Merz* 21, Erstes Veilchenheft, Hannover [Merzverlag] 1931: Die desolat zuggerichtete „Grotte der Liebe“ eröffnete als KdE Einblicke in verdrängte Dimensionen eines abgründigen Kulturverfalls: „Er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verbogene Kopf des Kindes mit siphylitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen.“

Klang-Laut-Partitur und betonte, dass sie nach dem übergeordneten Prinzip „durch Wertung im Rhythmus“ (SCHWITTERS 1931: 114) entstand – inspiriert von dem Zufallsprinzip des Lautgedichtes „fmbbsw“ (1918) von Hausmann. Wir können vermuten, dass die Stalagmiten und Stalaktiten des „Merzbaus“ die Klangwelten der „Ursonate“ zu „krystallisieren“ vermochten (vgl. KSA 2: 435). Diese beiden Hauptwerke fügen sich symbiotisch in das „Merz“-Konzept von Schwitters. Ihm war daran gelegen, dass „zum Schluß das ganze Leben mit allem Wollen ganz dasteht [...] Ich habe nichts zu verbergen.“ (SCHMALENBACH 1984: 78) Der Merzbau entsprach exemplarisch dem sich bedingenden kontingent – komplexen Prozess eines „direkten negativen Gesamtkunstwerks“ (vgl. MARQUARD 1983: 45/46).

Wie pauperistische Kunstkammern sollten auch die Dada-Ausstellungen, insbesondere die „Erste Internationale Dada Messe“ (Berlin, 1920), wirken, in denen ‚Vollendetes‘ neben Unvollendetem, Original neben Reproduktion, Text neben Montagen präsentiert wurden und sich Collagen, Fotomontagen und Assemblagen, Manichini und Krüppelversionen mit Großfotografien, Druckgraphiken, Ölgemälden, Aquarellen, Flugblättern, Reklamezetteln, Mappenwerken, mechanischen Arbeiten mischten. Sie allegorisierten ein gattungs- und werksprengendes groteskes Weltgericht, in dem nicht nur die „Lügen“ der alten Kultur und ihre Pappkameraden entlarvt wurden, sondern auch die subversiven und revoltierenden Kräfte der Strasse in den Kunstsalon drangen und direkte Einmischung in Kultur, Politik, Wissenschaft und Medienalltag einforderten: Die multiperspektivische Destabilisierung der Wände durch das all over Montageprinzip verwandelte die Räume in ein dadaistisches Ereignis von experimentellen Übergängen und Untergängen zugleich, von Widersprüchen und Dissonanzen, die zu wichtigen Garanten von Dadas widerständigem realistischen Bezug zum laufenden politischen und kulturellen Geschehen werden sollten. Mit einer dynamisch dekonstruktiven Wirkung drangen die Montageprozesse über die grotesken Themen hinaus in immer weitere Assoziationshorizonte und ließen nicht nur die „Stützen der Gesellschaft“ (GROSZ) als anachronistische Marionetten zurück, sondern streiften selbst die Ausstellungsräume wie Hüllen eines konventionellen Raumgefüges ab. Durch Bilderstürme wie Bilderfindungen wurde der Besucher der Ausstellung stets wachgehalten für weitere Assoziationshorizonte, auch und vor allem durch die Gleichwertigkeit der verwendeten Materialien (BERGIUS 2000: 233-297, 349-414).

Am spektakulärsten wurde die grenzensprengende polar inspirierte Gestaltung Dadas in den Aktionen und Performances deutlich – den das Publikum aufwühlenden und empörenden Inszenierungen der Dada-Soireen, die „die chaotische Bewegung des Lebens zum unmittelbaren Bewußtsein“ bringen sollten (HUELSSENBECK 1970: o.S.). Mit risikofreudiger Konfrontationslust schufen spontane sowie fluktuierende Gruppensituationen eine Artistenchaotologie,

hinter der jedoch der kalkulierende Impresario stand, der das Publikum strategisch distanziert und souverän zu seinem Spielball machte (vgl. BERGIUS 1989, 312-385).

Die Dadaist*innen waren daher nicht nur ‚wilde Horde‘, sondern auch apollinisch durchdrungene moderne Dandys, die um die große Bedeutung der Methoden und Strategien wussten. Es war eine subtile Zähmung des Dionysischen durch die mäßigende Gegenkraft des Apollinischen notwendig: Erfindungen subversiver und kalkulierter Formen der Ironie, des Sarkastischen, Satirischen und Grotesken, gezielte Taktiken des Widerspruchs, die den Feind trafen, Spiele der Täuschung und Enttäuschung, der Provokation und Revolte, Wege der Selbstbehauptung, Affektkontrolle und Immunisierung gegen jeden Zugriff der Macht bis ins Alltägliche hinein.

4. Dekonstruktionen der „Metamechanik“

Als entgegengesetzte Werkphase zur dionysischen Artistenchaotologie der Montageverfahren entstand seit 1919 eine unterkühlt sachliche Bildproduktion von „trockener“ Ästhetik, als ob die *vis activa* der simultanen „Kontrastverschlungenheit“ derart konzentriert wurde, daß ihr der qualitative Sprung in die apollinisch Raumgebende Leere einer *vita contemplativa* gelang. Diesem neuen Denkraum entsprach der Dadaist mit Askese „als einer bewußten Methodik und Beruhigung in Sprache und Bild“ (BALL 1946:149) ebenso in letzter Konsequenz mit Schweigen (MARCEL DUCHAMP). Kontingenz und Komplexität erhielten eine neue dadasophische Wertung. Diese Wendung ging mit der Dada eigenen radikalen Skepsis einher, deren Pendel nun von „Allem“ zum „Nichts“ ausschlugen, wie Ball andeutete: „Vielleicht ist die ganze assoziative Kunst ein Selbstbetrug“ – oder noch skeptischer: „Auf der Suche nach dem Leben verfielen wir dem Aberglauben, das Leben selber sei zu unseren Irrationalismen zu rechnen“ (BALL 1946: 158; 111). Dadas „Balancierfähigkeit in Widersprüchen“ forderte zu einer Reflexion über die polaren Wirkungen der Extreme und ihre impliziten Zusammenhänge heraus: von Fülle und Leere, Turbulenz und Erstarrung, Dynamik und Leerlauf, Energie und Kälte, von Gleichzeitigkeit und ihrer stagnierenden Gegenwart, von Skandalen und Erlahmen in Wirkungslosigkeit, vom Lachen und erhärteten Zynismen, vom Mediengeschehen und der Ereignislosigkeit von immer gleichen Bedingungen einer machtvollen Verflechtung von Kapital, Politik, Medien, Industrie und Kultur.

Der dadaistische Chaotologe produzierte seine „eigene Gegenläufigkeit“ in Form einer apollinisch geprägten Wendung mit einer „Klarheit, die wehtut“ (GROSZ 1917/1979: 54). Es setzte sich eine dadaspezifische anästhetische Bildpraxis durch, die das Material der Montage zugunsten rationaler funktionaler

Darstellungsverfahren verdrängte, die den Natur- und Ingenieurwissenschaften entlehnt wurden: Längsschnitte durch Körper und Maschinen, Diagramme, Kartogramme, Plan- und Grundrisse, Anatomiemodelle, gesichts- und sinnlos industriell hergestellte Glieder-Puppen – Verfahren, die sich allein auf Funktionsdarstellungen beschränkten und sich auf keine mimetische Gestaltung einließen. Es ging auch und gerade in dieser Werkphase um den „Tod“ der Kunst und um die Intention, den „Geistigen“ erst einmal „zur Geistesauflösung“ in die Fabriken zu schicken. (HAUSMANN 1972: 130; GROSZ/HAUSMAN/HEARTFIELD/SCHLICHTER 1920/1989; GROSZ 1921).

Die Simultan-Monteurs von Dada nahmen die fiktive Rolle des Ingenieurs und Konstrukteurs an. Der gewandelte ‚Dada-Apoll‘ schien nun die rationalisierte Produktionsstätte der Fabrik als seinen neuen Kreativort dem der großstädtischen Chaotik vorzuziehen und den Mythos der Maschine den spezifischen dadaistischen Ambivalenzen auszusetzen. Die Berliner Dadaist*innen bezeichneten ihre Werke nicht länger mit „mont.“, sondern mit „meh.“, „meta-meh.“, „constr.“, „Meta-Mech.constr. nach Prof. Hausmann“. Die Abkürzungen nahmen ironisch Bezug auf das traditionelle „pinxit“, und „meta-meh.“ signalisierte zugleich die maschinenästhetische Umwertung der „Erzeugnisse“ zu einer anästhetischen Metaphysik der Maschine, einer metaphorischen Maschine, zur „Metamechanik“.

Diese Werkphase schien grundsätzlich von dem nietzscheanisch geprägten Konzept inspiriert, die „Wissenschaft unter der Optik des Künstlers“ (KSA 1: 14) wahrzunehmen. Gemäß dem polarisierenden Konzept Dadas sollten die Abstraktionsverfahren nicht widerspruchsfrei angewendet werden. Das vom Leben und der Kunst abgespaltene mechanistische Weltbild wurde mit experimenteller De-Konstruktionslust und künstlerischer Imaginationskraft destabilisiert und mehrdeutig unterwandert. Das reichte von der sich selbst ad absurdum führenden Merz-Bühnen-Maschinerie (SCHWITTERS 1981: 43) über mechanomorph montierte oder maschinenerotisch anmutende „Junggesellen-Maschinen“^[12] (PICABIA, ERNST, DUCHAMP, MAN RAY, vgl. SZEEMANN; CLAIR

12 Junggesellenmaschine (französisch „Machine Célibataire“, englisch „Bachelor Machine“) ist ein Begriff, den Marcel Duchamp im Zusammenhang seiner Vorarbeiten 1915 bis 1923 zum Großen Glas verwandte. DUCHAMP, MARCEL: *Das Große Glas. La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. New York 1915 – 1923. Ölfarbe, Lack, Bleifolie, Bleidraht und Staub auf zwei Glasplatten, 272 x 175 cm, Philadelphia Museum of Art (Stiftung Katherine S. Dreier). Abb: SZEEMANN; CLAIR 1975, Nr 133. Vgl. ebd: 7: „Wir sind mit dem Mythos (der Junggesellenmaschinen – d. Verf.) in der Zeit von Freud, der Maschinen, der Horrorfiguren, der Entdeckung der vierten Dimension, des Atheismus, des militanten Jungesellentums beider Geschlechter mit dem Verzicht auf Prokreation. In Erfindungen der Zeit wird eine sexuelle und erotische Konnotation hereingelesen, und die technischen Innovationen werden als Metaphern eines geschlossenen Kreislaufes verwendet: so Alfred Jarry das Fahrrad und den elektrischen Stuhl in Surmâle, Duchamp das Fahrrad, die Kaffeemühle, die Schokoladenreibe und die optischen Apparate, Kafka die Druckmaschine, Villiers de l’Isle-Adam den Androiden, die Science-Fiction-Literatur den Computer und die Rakete [...] In ihrer wunderbaren Zweideutigkeit stehen die Junggesellenmaschinen gleichzeitig für Allmacht der Erotik und deren Verneinung, für Tod und Unsterblichkeit, für Tortur und Disneyland, für Fall und Auferstehung.“

1975) bis zu den ‚metamechanischen‘ Werken Dada Berlins und Kölns (Höch, Grosz, Dix, Hausmann, Schlichter, Ernst, Baargeld), in deren bildkünstlerischer Gestaltung sich die Einflüsse der rationalen, russisch geprägten Maschinenkunst im Sinne Tatlins und der irrationalen italienischen *pittura metafisica* von de Chirico und Carrà produktiv überlagerten.

Auf welche ironische Gratwanderung begab sich also der Dadaist, als er sich für jene metamechanische „Konventionalität“ entschied (HAUSMANN 1922/1982: 49). Was zeigten die geometrischen, die architektonischen Pläne, die stereometrischen Körper, die Landkarten, die anatomischen Modelle, die verzerrten Perspektiven, wenn nicht, daß diese Welt mit Vermessungen und Verplanungen nicht zu erfassen war und ihre Anthropozentrik verlor.



Abb. 3 Hausmann, Raoul: *Mechanischer Kopf/Der Geist unserer Zeit* 1921, Perückenkopf mit angehefteten Gegenständen. 32,5 x 21 x 20 cm, Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Bildrecht: Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Berlin

Hausmanns *Mechanischer Kopf*¹³¹ (Abb. 3) stellte als moderner Dada-, Apoll' sein angeheftetes Instrumentarium zur Disposition – gleichsam eine grotesk-ironische Dada-Version in der Nachfolge der von ihren Werkzeugen umgebenen kontemplierenden „Melencolia I“ von Albrecht Dürer. Der Frieurkopf war sparsam bestückt mit Zentimetermaß, Schraube, Nummer, Taschenuhr, Gußformwalze mit seidengefüttertem Etui, Lineal, einem gebrauchten Portemonnaie

13 HAUSMANN, RAOUL: *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)*, um 1921, 32,5 x 21 x 20 cm; Perückenkopf mit angehefteten Gegenständen. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Abb.: „Plastique „, In : *Mécano* Nr. 2, Gérant lit(t)éraire: I. K. Bonset (=Theo van Doesburg), Leiden 1922. Blau, Blue, Bleu, Blauw, 16 x 12,5 cm

aus Krokodilleder, dem Bronzeteil eines alten Fotoapparates und einem Ausziehbecher auf dem Kopf – alles alltägliche Dinge aus dem Reich des Ordners, Messens und Berechnens. Der mechanische Kopf schien einen skeptischen Denkraum einzufordern, in dem die Funktionen neu bedacht werden konnten, denn nach Hugo Ball ermöglichte „die vollendete Skepsis [...] auch die vollendete Freiheit“ (BALL 1946: 83). Nietzsche berief sich auf eine „Fröhliche Wissenschaft“, die „das Lachen mit der Weisheit“ verband (KSA 3, 570). So könnte im Sinne Nietzsches geschlossen werden, daß die „Metamechanik“ Dadas dazu beitrug, „zur Freiheit der Vernunft“ (KSA 2: 362) zu gelangen mit den ihr eigenen Mitteln und Medien, indem sie versuchte, die einander widerstrebenden Faktoren – Kälte der Ratio und die dionysischen Kräfte der Poesie und Kunst – neu aufeinander zu beziehen, so dass ihre Leere aktiv, ihre Präzision erregt, ihre Kühle leidenschaftlich, ihre Indifferenz schöpferisch, ihre Mechanik erotisiert wurden.



Abb. 4 Grosz, George: *Diabolospieler* 1920, Feder/Tusche und Aquarell auf Papier, 42,5 x 56 cm, Sammlung Thyssen Bornemisza, Madrid, Bildrecht: Lilian Grosz, Princeton. Archiv Ralph Jentsch, Berlin

Diabolospieler (1920)^[14] von Grosz verdichtete die skeptisch bedachten Sinneben zur „Metamechanik“ vielschichtig (Abb.4). Umgeben von destabilisierten Perspektiven anonymer verschachtelter Räume und Kuben nehmen wir einen Diabolo äquilibrierenden Manichino wahr. Die dynamische Balance Dadas scheint hier automatisiert, jedoch nicht eindimensional reduziert. Sie löst in ihrer apollinisch rationalistischen Anmutung polyvalente Deutungen aus, gemäß der dadaistisch impliziten „Kontrastverschlungenheit“: Das im Manichino eingebaute

14 GROSZ, GEORGE: *Diabolospieler* 1920, Feder/Tusche und Aquarell auf Papier, 42,5 x 56 cm. Neue Galerie, New York. Abb.: BERGIUS 2000, farbig XVI

Räderwerk assoziiert ein unabhängig kreisendes perpetuum mobile als energetisches Gegenbild zur Hebelwirkung maschineller Mechanismen. Das aus sich funktionierende Mobile vermag daher Analogien zum poetisch-unbewußt produzierenden Automatismus von Dada und Surrealismus herzustellen, der befreit von jeder Kontrolle intuitiv fähig ist, die „Kluft, ...die Traum und Tat trennt, mit einem Satz“ zu überwinden und „in jedem Menschen lebendig“ zu werden (BRETTON 1972: 362). Flankiert wird der poetische Automatismus diametral von einer kulturpessimistischen und einer kulturrevolutionären Perspektive: Zum einen erinnert der entmenschlichte, zusammenmontierte Manichino – ohne Hände und mit Beinstumpf – an die gesellschaftlichen Mechanismen der physischen, mentalen und medialen „Prothesenwirtschaft“ (HAUSMANN 1982) der „tönernen leeren Epoche“ (BALL 1946:147), die die Menschen zu willenlosen, manipulierbaren Marionetten verkrüppelte; zum andern könnte der manichino die anonyme Subjektlosigkeit eines kollektiven Bewusstseins allegorisieren, das einen neuen Künstler-Konstrukteur für den Aufbau der „revolutionären Sache“ einforderte (GROSZ/HERZFELDE 1925: 24). Diese „polar-ambivalenten“ Sichtweisen und Ausdrucksformen entsprachen Dadas apollinischem ‚Schleier‘ der Ironie: „Durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen“ (HAUSMANN 1921/1982i: 184).

5. „Schweben zwischen zwei Welten“ (Fazit)

Wenn Hausmann die Dadabewegung 1921 als ein „Schweben zwischen zwei Welten“¹⁵¹ diagnostizierte – zwischen einer obsolet gewordenen, brüchig bodenlosen Welt und einer neuen noch nicht absehbaren, unwägbare dynamischen Welt –, Grosz angesichts der nicht stattfindenden proletarischen Revolution zynisch hin- und herschwankte (GROSZ 1921:14) und wenn Hugo Ball von „der Welt im Zeichen der Generalpause“ (BALL 1946: 102) sprach, dann nehmen wir Dada als eine Bewegung in einer Umbruchzeit wahr, die gleich einem balancierenden Drahtseilakt zwischen den Extremen „Alles“ und „Nichts“ eine prekäre labile „Mitte“ (HAUSMANN 1920/1982: 79) im „Untergang“ und „Übergang“ schuf (KSA 4: 16f.).

Das Chaos der Nachkriegszeit reflektierend schuf Dada das „Polar-Ambivalente“ (HAUSMANN 1982: 80) als kontingente und zugleich komplexe

15 HAUSMANN 1982: 184; „Die neue Kunst. Betrachtungen für Arbeiter“: „In dem Zustand des Schwebens zwischen zwei Welten, wenn wir mit der alten gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Grotteske, die Karikatur, der Clown und die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.“

Geisteshaltung sowie als künstlerische Praxis unter dem Einfluss von Nietzsches Konzept der „zweier ineinander gewobenen Kunsttriebe“ und Friedlaenders „schöpferischer Indifferenz“. Auch wenn oftmals eine „Retour à l'ordre“ im Laufe der Jahrzehnte beschworen wurde – sachlich, konstruktiv, neoklassizistisch –, konnte das „Polar-Ambivalente“ als subversiv-komplexes Konzept von vielschichtigen Widersprüchlichkeiten entgegen stil- und identitätsbildender Ansprüche in den Avantgarden weiter wirken. Auf diese Weise vermochte die dadaistische Umwertung der Antithesen von Kunst und „Leben“ sowie technischer und medialer Umbrüche bis in die postmodernen Revisionen der Moderne weiterwirken.

Die Kritik an einer teleologischen Vernunft, der Mut zum sichtbar gemachten Bruch, zum Unabgeschlossenen, zum Fragment, zu Kollision, Polarität und Kontingenz verband Dada mit der experimentellen Skepsis der postmodernen Kulturkritik. Im speziellen wirkte Dadas kulturkritische Strategie des Lachens im Zusammenhang dekonstruktiver Ironien, die sich auch vielfach aus dem Experimentalismus von Nietzsches Kunst- und Lebensphilosophie ableiteten. So wurde Dada als „neokynische Bewegung“ von Peter Sloterdijk 1983 im Zusammenhang seiner „Kritik der zynischen Vernunft“ aktualisiert, vor allem Dadas politisierte Spielarten befreiender Subversionen und Protesthandlungen, die sich schon Anfang der zwanziger Jahre totalitären Tendenzen widersetzen. Es galt ein Statement von Freiheit zu kreieren, das sich interaktiv und performativ vom Spiel her verstand. In seiner 1951 entstandenen Montage „Dada Raoul“¹⁶ spannte Hausmann noch einmal den Bogen Dadas zwischen dem „Mechanischen Kopf“ und seinem schreienden Konterfei mit seiner „chaotischen Mundhöhle“ (HAUSMANN), um Dadas „polar ambivalente“ Komplexität in den beiden sich bedingenden und interagierenden Kräften des Dionysischen und Apollinischen erneut in den Dada-Rezeptionen nach dem Zweiten Weltkrieg zu beschwören (vgl. BERGIUS 2014).

Von Anfang an beanspruchte Dada seine eigene Revision – insofern war Dada weder Avantgarde noch Anti-Avantgarde, sondern die Revision der Revisionen – „Alles“ und „Nichts“ zugleich.

Abbildungen

Abb. 1: Hausmann, Raoul: *Dada Cino (Dada im gewöhnlichen Leben)* 1920. Montage aus Fotoreproduktionen und Schriftfragmenten, 31,7 x 22,5 cm. Bez.u.Mitte und handschriftlicher Widmung an Kurt Schwitters, 9. April 1921. Privatbesitz, Bildrecht: Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Berlin.

16 HAUSMANN; RAOUL: DADARAOU 1951, Montage aus Fotografie- und Textfragmenten, 37,5 x 30 cm. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. Abb.: BERGIUS 2014: 34

Abb. 2: Kurt Schwitters: *Merzbau*, Hannover, Fotografie um 1930.

Photo: Wilhelm Redemann. *Sprengel Museum*, Hannover. Bildrecht: Sprengel Museum, Hannover.

Abb. 3: Hausmann, Raoul: *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* 1921,

Perückenkopf mit angehefteten Gegenständen 1921. 32,5 x 21 x 20 cm.

Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Bildrecht: Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Berlin.

Abb. 4: Grosz, George: *Diabolospieler* 1920, Feder/Tusche und Aquarell auf Papier, 42,5 x 56 cm. Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid. Bildrecht: Lilian Grosz, Princeton; Archiv Ralph Jentsch, Berlin.

Literatur

BAADER, JOHANNES: *Dadaistische Wohnkultur*. Flugblatt, 1921. Hannah Höch Archiv. Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Abb.: BERGIUS 1999, 129

BALL, HUGO: Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Ein Pamphlet (1919).

In: KALTENBRUNNER, GERD KLAUS (Hrsg.). München [Rogner und Bernhard] 1970

BALL, HUGO: Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift (1909-1910). In: SHEPPARD, RICHARD; SCHÜTT-HENNINGS, ANNEMARIE. In: TEUBER, ERNST (Hrsg.): *Hugo Ball Almanach*. Pirmasens 1978

BALL, HUGO: Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich, 7.4.1917. In: SCHLICHTING, BURKHARD (Hrsg.): *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984

BALL, HUGO: *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern [Josef Stocker] 1946

BENJAMIN, WALTER: Der Autor als Produzent (1934). In: TIEDEMANN, ROLF; SCHWEPPENHÄUSER, HERMANN (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. II.2, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991

BERGIUS, HANNE: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*. Gießen [Anabas] 1989

BERGIUS, HANNE: Architecture as the Dionysian-Apollonian Process of Dada. In: ALEXIS KOSTA; IRVING WOLFARTH (Hrsg.): *Nietzsche and "An Architecture of our Minds"*. Los Angeles [The Getty Research Institute for The History of Arts and the Humanities] 1999, S.115–139

BERGIUS, HANNE: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten* (mit Rekonstruktion der Ersten Internationalen Dada-Messe und Dada-Chronologie). Berlin [Gebr. Mann Verlag] 2000

BERGIUS, HANNE: *Dada Triumphs! Dada Berlin 1917-1923. Artistry of Polarities. Montage-Metamechanics-Manifestations*. Translated by Brigitte Pichon. Vol. V of the ten

- editions of Crisis and the Arts. The History of Dada. Hrsg. von Stephen Foster. New Haven [Thomson/Gale] 2003
- BERGIUS, HANNE: Dada Raoul dans les années cinquante – Reconsidérer Dada. In: BENSON, TIMOTHY; HANNE BERGIUS; INA BLOM (Hrsg.): *Raoul Hausmann et les avant-gardes*. Dijon [Les Presses du Réel] 2014, 34 – 69
- BERLINISCHE GALERIE (Hrsg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage 1889-1920*, Bd. 1, bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Bd. 1, 1. Abt. 1889-1918; 2. Abt. 1919-1920, Berlin [Argon] 1989
- BRETON, ANDRÉ: Raymond Roussel. In: Ders. (Hrsg.): *Anthologie des Schwarzen Humors*. München [Rogner & Bernhard] 1972, S. 360-362
- COLLI, GIORGIO; MONTINARI, MAZZINO (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*. Bd. 1 – 15 (KSA 1 – 15). München, Berlin, New York [Deutscher Taschenbuch Verlag] 1988. Im Folgenden KSA 1 – 15
- DADA: Zurich, Berlin, Cologne, Hanover, New York, Paris, Hrsg. von Leah Dickerman. National Gallery of Art, Washington DC; Museum of Modern Art, NY; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, New York [DAP] 2005/2006
- DADA ALMANACH. *Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*, Hrsg. von Huelsenbeck, Richard. Berlin [Erich Reiss Verlag] 1920. Im Folgenden DADA ALMANACH
- DIX, OTTO im Gespräch mit Fritz Löffler. In: *Neue Zeit*, 16.8.1957, zit. nach Kat. Otto Dix 1891-1969, München [Presel] 1985: 289
- ERNST, MAX: Paßbild. *Jenseits der Malerei* (1936). In: SPIES, WERNER (Hrsg.): *Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtsag*. London, Stuttgart, Düsseldorf, Paris [Prestel] 1991/92, S. 314
- FRIEDLAENDER, SALOMO: *Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie*. Leipzig [Göschen'sche Verlagshandlung] 1911
- FRIEDLAENDER, SALOMO: Der Waghälter der Welt. In: *Die Weißen Blätter. Eine Monatsschrift*, Jg. 2, H. 7, Leipzig [Verlag der Weissen Blätter] 1915, S. 857-894
- FRIEDLAENDER, SALMO: *Schöpferische Indifferenz*. München [Ernst Reinhardt Verlag] 1918
- GROSZ, GEORGE: „Brief an Otto Schmalhausen“, 30.6.1917. In: KNUST, HERBERT (Hrsg.): *George Grosz. Briefe 1913-1959*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1979, S. 54
- GROSZ, GEORGE: *Druckprobe zum Dadaco*. Berlin 1920. Privatsammlung
- GROSZ, GEORGE: Zu meinen neuen Bildern (1920). In: *Das Kunstblatt*, Jg. 5, H. 1, Berlin [Kiepenheuer], Jan. 1921, S. 11 und 14
- GROSZ, GEORGE; HERZFELDE, WIELAND (Hrsg.): *Die Kunst ist in Gefahr*. Berlin [Malik] 1925
- GROSZ, GEORGE, HAUSMANN, RAOUL; HEARTFIELD, JOHN; SCHLICHTER, RUDOLF: *Die Gesetze der Malerei* (1920). In: BERLINISCHE GALERIE (Hrsg.) 1989, S. 696-698 (GROSZ/HAUSMANN/HEARTFIELD/SCHLICHTER 1989)

- HAUSMANN, RAOUL: *Bilanz der Feierlichkeit*, Texte bis 1933, Bd. 1 und 2, Hrsg. von Erlhoff, Michael. München [Edition text + kritik] 1982. Im Folgenden HAUSMANN 1982
- HAUSMANN, RAOUL (1972): Das neue Material in der Malerei/Synthetisches Cino der Malerei (1918). In: KÄMPF, GÜNTER; RIHA, KARL (Hrsg.) 1972
- HÖCH, HANNAH: Fotomontage (1946). In: BERLINISCHE GALERIE (Hrsg.) 1989: S.218-219
- HUELENBECK, RICHARD: *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*. Berlin [Malik] 1920. In: KAPFER, HERBERT (Hrsg.) 2012, S. 352-358
- HUELENBECK, RICHARD: Textfragment. In: SCHWARZ, ARTURO (Hrsg.): *Dadaco. Documenti e periodici Dada*, Reprint, Archivi d'Arte del xx secolo. Roma, Milano [Gabriele Mazzotta Editore] 1970, o.S.
- HUELENBECK, RICHARD: Dada and Psychoanalysis. Hrsg. von RICHARD SHEPPARD. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 26. Berlin [Duncker und Humboldt] 1985, S. 271-304
- HUELENBECK, RICHARD: Dada und Existenzialismus. In: KAPFER, HERBERT (Hrsg.): *Richard Huelsenbeck. DADA-LOGIK 1913-1972*. München [Belleville] 2012, S. 352-358
- KÄMPF, GÜNTER; RIHA, KARL (Hrsg.): *Hausmann, Raoul: Am Anfang war dada*. Gießen [Anabas] 1972
- KAPFER, HERBERT (Hrsg.): *Richard Huelsenbeck. DADA-LOGIK 1913-1972*. München [Belleville] 2012
- MARQUARD, ODO: Gesamtkunstwerk und Identitätsprinzip. In: SZEEMANN, HARALD (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau, Frankfurt/M. [Sauerländer] 1983
- PICABIA, FRANCIS: *La pomme de pins*. St. Raphael, 25 février 1922
- SCHWITTERS, KURT: Merz (1924). In: *Der Sturm*, Jg. 17, H. 3, 1927
- SCHWITTERS, KURT: Ich und meine Ziele. In: *Merz 21*, Erstes Veilchenheft, Hannover [Merzverlag] 1931
- SCHWITTERS, KURT: Ursonate, Partitur nach typographischem Entwurf von Jan Tschichold. In: *Merz 24*, 1932
- SCHWITTERS, KURT: Die Merzbühne. Erklärungen meiner Forderung zur Merzbühne. In: LACH, FRIEDHELM (Hrsg.): *Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Manifeste und kritische Prosa*, Bd.5. Köln [Dumont] 1981, S.42-45
- SCHMALENBACH, WERNER: *Kurt Schwitters*. München [Prestel] 1984
- SLOTERDIJK, PETER: *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 Bde. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983. Kap. Dadaistische Chaotologie. Semantische Zynismen. In: Bd. 2, 711-741.
- SZEEMANN, HARALD; CLAIR JEAN: *Junggesellenmaschinen. Les Machines Célibataires*. Venedig [Alfieri] 1975

- TZARA, TRISTAN: Manifest Dada 1918. In: HUELSENBECK, RICHARD (Hrsg.): *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*. Berlin [Erich Reiss] 1920
- TZARA, TRISTAN: Conférence sur dada (1922). In: BEHAR, HENRI (Hrsg.): *Tristan Tzara. Oeuvres Complètes 1912-1924*, Bd. 1, Paris [Flammarion] 1975, S. 424
- VAN DOESBURG, THEO: Dada Complet. In: *Merz 1*, 1923, S. 7
- WYSS, BEAT: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln [DuMont] 1996

Über die Autorin

Hanne Bergius, promovierte und habilitierte Kunsthistorikerin und emeritierte Professorin für Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten Kunst, Fotografie, Design und Architektur der Moderne an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (Saale). Zahlreiche Publikationen zur Industrie- und Medienästhetik der Moderne, insbesondere zur Ideengeschichte, zu den Gestaltungskonzepten und zur Wirkungsgeschichte des Dadaismus. Ko-Kuratorenstätigkeit von Ausstellungen Tendenzen der zwanziger Jahre, 15. Europaratsausstellung, Berlin 1977, Paris-Berlin 1900 – 1933, Paris 1978. Publikationen u.a.: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (1989). *Montage und Metamechanik. Artistik von Polaritäten* (2000). *Dada triumphs. Dada Berlin 1917 – 1923* (2003). *Raoul Hausmann et les Avantgardes* (hg. mit Timothy Benson und Ina Blom) (2014).

The Unpredictable Self: Algorithmic Contingency in Digital Portraiture

Yu Shang

Abstract

Dieser Artikel untersucht die tiefgreifenden Auswirkungen der algorithmischen Kontingenz auf die digitale Selbstdarstellung in der zeitgenössischen visuellen Kultur. Anhand der Entwicklung visueller Medien - vom Spiegel über die analoge Fotografie bis hin zur digitalen Bildbearbeitung - wird untersucht, wie technologische Fortschritte unser Verständnis von Identität und Selbst verändert haben. Die inhärenten Beschränkungen und Fehler algorithmisch gesteuerter Prozesse führen zu Unvorhersehbarkeiten, die sowohl zur Homogenisierung von Bildern als auch zu unerwarteten visuellen Verzerrungen führen. Diese Zufälligkeiten, die nicht einfach technische Mängel sind, eröffnen eine neue Perspektive auf das Verhältnis von Selbstidentität und Bildsprache.

Durch die Analyse meiner eigenen künstlerischen Praxis, darunter Arbeiten wie „How to be or not to be Recognized as A Human“ und „Beats“, zusammen mit den KI-generierten Porträts des Künstlers CROSSLUCID, zeigt der Beitrag, wie Künstler algorithmische Fehler nutzen, um traditionelle Vorstellungen von kreativer Kontrolle in Frage zu stellen. Die Studie beleuchtet die sich verändernde Dynamik der Aneignung digitaler Selbstbilder, bei der die endgültige Präsentation digitaler Bilder durch ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Kräfte geformt wird, das die Absicht des Schöpfers, technologische Werkzeuge und unvorhersehbare Zufälle kombiniert und schließlich zu einer einzigartigen hybriden Form des visuellen Ausdrucks führt.

This paper investigates the profound impact of algorithmic contingency on digital self-representation within contemporary visual culture. By tracing the evolution of image media—from mirrors to analog photography to digital image processing—this study examines how technological advancements have reshaped our understanding of identity and selfhood. The inherent limitations and errors in algorithm-driven processes introduce unpredictability,

leading to both the homogenization of images and the emergence of unexpected visual distortions. These contingencies, rather than mere technical flaws, provide a new perspective on the relationship between self-identity and imagery.

Through an analysis of my own artistic practice, including works such as *How to be or not to be Recognized as A Human and Beats*, along with the AI-generated portraits by the artist **CROSSLUCID**, the paper illustrates how artists leverage algorithmic errors to challenge traditional notions of creative control. This study highlights the shifting dynamics of ownership over digital self-images, where the final presentation of digital images is shaped by a complex interplay of various forces, combining the creator's intent, technological tools, and unpredictable contingencies, ultimately resulting in a unique hybrid form of visual expression.

1. Introduction

In contemporary digital culture, the rapid advancement of technology not only transformed our understanding of the world but also profoundly influenced our perceptions of self and its representation. Image processing algorithms driven by artificial intelligence, while striving for visual consistency and recognition accuracy, often produced unforeseen visual effects. These technologies, although instrumental in the homogenization of images, also contributed to a rupture in individual self-representation due to their inherent limitations and contingencies.

This paper seeks to investigate how “contingency” in digital image processing, as mediated by technology, impacted individual self-representation and further complicated identity within a broader visual culture. As image-making evolved from mirrors to photography and now to AI-driven image processing, the homogenization of imagery and the contingencies arising from technological flaws not only diminished individual uniqueness but also intensified the disconnect between individuals and their digital self-images.

Against this backdrop, this paper explores these contingencies through my and other artists' artistic practice. In my video works and performances, such as *How to be or not to be Recognized as A Human* and *the body is*, I deliberately leveraged the technical limitations and flaws of digital tools to reveal and magnify the impact of these contingencies on image presentation. These experiments not only uncovered the uncontrollable nature of technology in image processing but also questioned the influence of digital technology on self-identity and visual culture.

By analyzing these phenomena, this paper aims to elucidate how contingency and variability in a technology-dominated visual culture have become critical factors in redefining the relationship between self-identity and imagery.

2. The Evolution of Media and Body Representation

As Merleau-Ponty (1964) stated, “The body is our anchorage in the world,” the body is the zero point in reality. However, an intriguing contradiction arises—the body/face is also the only blind spot for the person. People and their images have never been unified. One can only attain “what I look like” through a medium. Initially, people discovered themselves through the mirror, awakening self-awareness and achieving identity recognition. The invention of photography subsequently ushered the world into what William Flusser (2011) termed the era of technical images, where the involvement of machines in image production marked the beginning of contingencies within technical images. Today, data-driven innovations have reshaped imaging systems, posing a radical challenge to traditional concepts of identity and subjectivity. These facial/body visual data, once processed by algorithms, transform into new images imbued with algorithmically imposed homogeneity and contingency. The uniqueness of individuals becomes averaged and standardized by these algorithms. Moreover, the contingencies inherent in these technologies—such as algorithmic errors, pixel computation methods, and image distortions—gradually weaken the connection between these images, which are based on the real “me” and perceived as representations of “me,” and the actual self as the homogeneity and contingency increase.

Beyond natural water bodies, the mirror, as one of the earliest man-made tools for reflecting individual images, played a crucial role in enhancing personal self-awareness. The widespread popularity of mirrors among the general population occurred in the 15th century (PENDERGRAST 2008; SABINE 2001). This period coincided with the Renaissance, a time marked by the discovery of the human and the rise of humanism. In other words, the Renaissance was characterized by humanistic exploration and the rediscovery of the individual, accompanied by the proliferation of mirrors. During this era, people began to discover themselves through their mirror images, forming a sense of identity, which contributed to this significant cultural transformation.

As a simple device, the mirror held a central position as a visual mediator for an extended period. The “processing” of the images it reflected depended entirely on its physical surface; the mirror needed to maintain the uniformity of the real world it reflected. Consequently, the occurrence of contingencies in mirror-generated images was relatively low. Any alterations to the reflected image

were typically due to the unevenness of the mirror's surface or its coloration—factors that do not fall within the realm of contingency because these surface variations were usually predetermined, as in funhouse mirrors. These physical characteristics of mirrors became symbols or metaphors within visual culture for the theories of imitation and representation, emphasizing a faithful, objective, and realistic reflection of reality. This principle remained a core focus in the art world from the Renaissance through to modernism. Leonardo da Vinci (1888) famously stated that the mind of the painter should resemble a mirror, clear and transparent, faithfully reflecting everything before it.

In this visual culture, dominated by the concepts of “resemblance theory” and “correspondence theory” of truth, “the fundamental principle of mirror reflection is the relative unity between the object, its image in the mirror, and the gaze at that image” (ZHOU 2008), encompassing both appearance and time. Thus, the relationship between individuals and their mirror images was one of high identification, even complete overlap, a point that can be further corroborated by Lacan's (2004) mirror stage theory¹¹.

Since the advent of photography in France in 1839, the primary subject of fervent interest for the masses has been their own portraits, rather than landscapes, still lifes, or animals. For an ordinary or impoverished family or individual, if given the rare opportunity to be photographed, the chosen subject would almost invariably be a personal or family portrait—a body image or merely a facial close-up. During the era of analog photography, the technical limitations of complex machinery meant that the processing and production of images often resulted in “unexpected” effects. Early in its invention, photography raised issues of race, class and colonialism over the point of black and white skin. Photography has been described as a technology invented for white people. Due to technical problems with light in the photographic imaging principle, images of black people's faces could not be captured well, and their facial features were erased. “The problem is memorably attested in a racial context in school photos where either the black pupils' faces look like blobs or the white pupils have theirs bleached out” (DYER 1997). It is suggested that this problem was not solved until the age of digital photography. However, a similar problem has not been fixed very well even today. It is still present in facial recognition systems (BUOLAMWINI/GEBRU 2018: 77-91).

11 Lacan's mirror stage theory posits that between 6 to 18 months of age, an infant first recognizes their reflection in a mirror, which marks a critical moment in the development of self-identity. The infant perceives the mirror image as a coherent and unified version of themselves, in contrast to their own fragmented bodily experience. This recognition establishes a dual relationship with the self: the idealized image in the mirror represents the “I” or ego, while simultaneously creating a sense of alienation as the image is both ‘me’ and ‘not me.’ This foundational experience, Lacan argues, shapes the individual's ongoing relationship with their body and identity, influencing their interactions with others and their perception of reality throughout life.

The advent of digital images has transformed the imaging process into an even more complex black box. In the mid-1950s, led by Russell A. Kirsch, a scientific team from the National Bureau of Standards utilized a basic mechanical drum scanner to transform photomultiplier signals into a 176x176 binary array, subsequently processed by a computer and displayed on an oscilloscope. This marked the beginning of digital information's integration into image composition (MITCHELL 1998: 3).

Digital cameras, computers, and software have introduced a more complex encoding process for images compared to mirrors and analog photography. Consequently, digital images, shaped by algorithms, exhibit a significant increase in contingency factors compared to those produced by the previous two media. Simultaneously, they introduce a new characteristic that was absent in the earlier forms—homogeneity. With the involvement of media, the machine's encoding process incorporates more “non-human” perspectives into the editing of body images, further transforming the representation of the self's body into an observable and editable object.

Hito Steyerl (2017) provides an interesting example. A technician working on smartphone cameras reveals that half of the data captured is noise due to the small and low-quality phone lenses. To address this issue, we need to develop an algorithm that can clean and sharpen the image from the noise. How does the camera know what needs to be preserved? The algorithm tries to match faces and shapes by scanning the photos you've already taken and stored in albums, and the pictures you've used in networks such as social media. The algorithm creates the picture—“based on earlier pictures, on your/its memory. It does not only know what you saw but also what you might like to see based on your previous choices. In other words, it speculates on your preferences and offers an interpretation of data based on affinities to other data.” What is presented on the screen is not the present moment being photographed, but an image intertwined with the past.

3. Algorithm-Driven Homogenization and Contingency

The face is the most identifiable aspect of a person's image information. In the process of facial recognition and processing, algorithms typically aim to enhance accuracy and efficiency. To achieve this, they often seek to eliminate “anomalies” or “deviations” in the data, selecting features that most closely align with statistical averages. While this approach improves overall recognition rates, it simultaneously diminishes the individuality of facial images. For instance, AI filters and beautification algorithms typically remove so-called “imperfections” like freckles and wrinkles—features that are, in fact, integral to personal uniqueness. The result is that the processed images lose their individuality and instead conform

to a standardized aesthetic. This aesthetic is increasingly accepted and emulated globally, further intensifying visual homogeneity.

When using smart devices for photography, even without manually applying filters, the device automatically enhances the image in ways it deems more “beautiful,” such as by intensifying colors, blurring backgrounds, or smoothing skin. As these homogenized facial images become widespread, visual culture gradually moves toward uniformity and standardization. This ultimately gives rise to an “algorithmic aesthetic,” characterized by the convergence of visual culture on a global scale. Such an aesthetic is not only widely disseminated through social media but also influences people’s expectations and judgments regarding their own and others’ appearances, leading to a decreased tolerance for individual differences.

Hito Steyerl (2023) used the concept of the “mean image” reveals that images under algorithmic guidance are trending towards homogenization, and behind each image, there are too many intertwined factors that are difficult to isolate. Steyerl notes that contemporary AI-generated images no longer rely on the authenticity of actual objects but are instead created based on probabilities and statistical averages, producing so-called mean images. “Mean image” relates to statistical averages: these images are generated based on the statistical mean of large data sets, not necessarily corresponding to specific objects or scenes in reality, but representing an abstract, data-driven visual expression. They extract a “mean” image from the data of many individuals, often losing the uniqueness of the individual.

In fact, the concept of the “mean image” did not originate in the computer age. As early as the 1880s, Francis Galton created what might be considered the precursor to the “mean image” by manually overlaying multiple facial photographs to generate composite portraits. Galton’s composite portraits aimed to identify a face with “typical” features by combining the characteristics of several individuals. This method reflected an interest in group traits rather than individual uniqueness.

However, with the advancement of computer technology, algorithm-generated “mean images” have surpassed Galton’s original intent. These are no longer merely simple overlays of multiple images but are instead based on the statistical averaging of vast datasets, incorporating more social, cultural, and technological factors. These images tend to exhibit visual uniformity and may also carry inherent social biases and ethical risks. As Steyerl pointed out, these images reflect common societal notions or biases. For example, in facial recognition technology, images processed through algorithms may perpetuate stereotypes about certain races or groups. In terms of quality, Steyerl labels these images as “poor quality,” suggesting that they may lack high resolution or visual clarity but stylistically and substantively represent a “mean,” or even “mean-spirited,” societal viewpoint. Moreover, in moral or emotional terms, Steyerl criticizes these images

for potentially carrying negative moral implications, such as unconsciously conveying discrimination or prejudice against certain social groups. In this context, “mean” also implies a lack of empathy and humanity, as these images, through simplification and generalization, overlook the complexity and diversity of individuals. Consequently, the uniqueness of individuals in digital images is increasingly averaged and blurred.

Although algorithms tend to achieve efficiency and accuracy in recognition through standardization and averaging, this process is not without flaws. As Gombrich (1960) mentioned in *Art and Illusion*, all visual representations are inevitably influenced by the tools and media used, and algorithms are no exception. In fact, the contingencies inherent in algorithmic processing often result in unexpected visual outcomes, which can have unforeseen effects on these homogenized images. These contingencies include technical errors, data noise, and hardware limitations, all of which may lead to unintended distortions and processing errors in the images.

A visual example of this occurred during my video using zoom software, as shown in the screenshot (Fig. 1), where my eyebrows show a clear asymmetry. I do not look like this in fact, and the ZOOM doesn’t want to show me like this either, but it happened. This is one of the technical limitations I talked. The limits of this technology are neither what humans nor the technology itself want, but it becomes a non-negligible but invisible power – affecting the appearance of images, the relationship between the body image and body, and the building of self.



Figure 1: My asymmetrical eyebrows on the screen, 2022

Virilio (1994) pointed out that all technological inventions contain their inherent “accident logic.” In digital image processing, this logic manifests in the challenges algorithms face when handling complex images. For instance, when algorithms attempt to recognize and process low-resolution or dynamic images,

pixel calculation errors or data loss may lead to blurred edges or color distortions. These “technical errors” are, in fact, the natural responses of algorithms when confronted with uncertainty and complex data, rather than outright failures. Virilio’s perspective reminds us that technological contingency is inevitable; it arises from the friction between technology and reality.

In this context, contingency is not merely a limitation of technology but also a means of redefining visual culture and identity. It turns the image into a hybrid, encompassing both algorithmic logic and the complex interaction between technology and human creativity. Thus, contingency in digital image processing is not solely a technical issue but a cultural phenomenon with far-reaching implications.

4. Artistic respond

Contingency in artistic creation is not limited to computer-based art. In *Interviews* (SYLVESTER 1980), Bacon emphasized the profound implicative power of accidental marks occurring in his painting process. This contingency injects unforeseen elements into the artwork, allowing it to attain new meaning and depth beyond the original conception. In painting, these accidental traces not only enrich the layers and expressiveness of the composition but also enable the artist to engage more deeply with the materials during the creative process, ultimately resulting in a unique artistic effect shaped by both intention and chance.

The application of this contingency has been further amplified by the intervention of computer technology. The limitations of technology, whether in low-tech or high-tech contexts, are an ever-present theme, with technical images often serving as direct evidence of contingencies caused by these limitations. In my ongoing practice-based research, I use my own body and body images as the subject, seeking to identify and extract these technical limitations and contingencies in everyday digital frames. Through this process, I aim to challenge and redefine the relationship between self-identity and imagery.

Compared with analog images, recognition is an essential step in the operation of algorithms for processing digital images, particularly for the body/face. This software features a highly intuitive and visible recognition process, especially when users employ a virtual background, requiring the algorithm to make real-time judgments and process dynamic human figures: Is this a person? Is this a human face? Does this belong to a part of a human being? Is this the edge of a human being? The processing speed is extremely fast, almost matching the human eye’s reaction speed. However, it has a technical limitation: when people move quickly, the edges are not well-handled, causing blurring or errors. Sometimes, the algorithm may cut off a part of the body that belongs to the person or

incorrectly display a part of the background that does not belong to the person due to misidentification (Fig. 2). These are the unintended consequences of algorithmic contingency on the image. Based on this, I conducted a performance titled *How to be or not to be Recognized as A Human*,^[2] which took place in front of a ZOOM camera, and I recorded the performance through screen recording (Fig. 3). Throughout different stages of the performance, I continuously tested the algorithm's boundary for recognizing me as human, using factors such as distance and pixels, and documented various contingent visual effects during the process.



Figure 2: Screenshot. When I use a virtual background on an online meeting software, a part of my body disappeared, 2023.



Figure 3: Screenshots of my video work-How to be or not to be recognized as a human, 2023.

2 Video link: <https://www.youtube.com/watch?v=lBVOvFdELRM>

In the short video work *Beats*³¹ (Fig. 4), I activated the real-time facial slimming feature of the video conferencing software VooV. At a certain angle, my face toggled between being recognized as a face and not being recognized as one, causing the slimming filter to alternately apply and not apply to my face. Thus, without using any post-production effects or other technical means, the algorithm's contingency made my face appear like a beating heart. This effect was not something I anticipated or planned in advance; it was entirely an accidental discovery during the use of the software.



Figure 4: Screenshot of my video work-Beats, 2024

In both of these works, the imperfections and contingencies of algorithms directly impacted the presentation of my facial and body images. The Zoom algorithm's inability to accurately recognize and process dynamic or low-resolution images resulted in blurred edges, image jitter, and misaligned backgrounds. By continually testing the algorithm's boundary for recognizing me as human, I revealed the fragility of technology in processing human images and simultaneously questioned the authority of digital technology in shaping self-image. Through this approach, I transformed unforeseen technical errors into the core of visual expression, highlighting the control and manipulation that technology exerts over body images. This redefinition is driven not only by the intentions of the technology but also by its limitations and errors. In *Beats*, the algorithm's processing errors were not only random but also occurred in a continuously shifting state. These works blurred the boundaries between the creator and technology. By embracing and utilizing this unpredictability, I not only expanded the possibilities for creation but also, to some extent, allowed technology to become a "collaborator" in the creative process.

3 Video link: <https://www.youtube.com/watch?v=uIZzaZOnaYc>

In an algorithm-driven visual culture, artists consciously relinquish some of their control over the creative process to explore the artistic possibilities presented by technological errors. This acceptance of contingency and technological limitations not only opens up new avenues for artistic creation but also prompts us to reassess digital images and their generation processes. However, this partial surrender of creative control also symbolizes the loss of ownership over the subject's image in their work. This phenomenon can be seen as a submission to what Deleuze (1990) described as “invisible control,” wherein the subject gradually loses control over their own image. As the control over creative rights and image ownership diminishes, both artists and viewers are drawn into a new visual cultural paradigm where the contingencies of technology and the controlling power of algorithms continually reshape the relationship between self and image.

In the process of creating works that embrace algorithmic contingencies, artists effectively relinquish a portion of their creative control or authorial rights, resulting in outcomes that are inherently random. This is even more evident in another series of my works: in my another series work *Upscale* (Fig. 5), I selected some extremely low-resolution poor images caused by the compression of internet distribution. Then I tried to upscale them on some so-called intelligent image quality improvement websites. Although the damage to the images is irreversible, the algorithms process the pixels, or they analyze, imagine and guess at the image's content based on their vast libraries or databases. Although the photographers' decisions initially influenced the appearance of these images, such influence became increasingly faint on the picture surfaces under the erosion of data, algorithms, and the network. In my process of appropriating these images for secondary creation, I have almost completely lost control over the final appearance of these digital images: their original images being compressed and corrupted by the data, then enhanced or “restored by” the data again.



Figure 5: My still image work-Upscale, generated by AI, 2022.

The rapid development of artificial intelligence (AI) has led to the creation of numerous AI-generated images, with many artists utilizing the contingencies of AI to generate facial images. The Berlin-based artist CROSSLUCID offers a concrete example of this shift in creative control. In their “Landscapes” series (since 2020), the artists trained an AI model using only their own images as the dataset (Fig.6). These works were subsequently published individually on the covers of *Slanted* design magazine. Each issue presented a unique ‘AI-generated portrait,’ which, despite being AI-generated, still bore the recognizable features of the “same person,” transforming these portraits into original printed artworks. These co-creations with AI present a hallucinatory vision and speculative fantasy of the human body in the future, transcending the dialectics of biology and technology, nature and artifice, as well as gender, age, and ethnicity. Through 5,000 AI-generated portraits, they delineated the potential for continuous transition and further evolution in the current state of latent interconnectedness and network connectivity—an ongoing, dynamic, iterative process hypothesized within the artwork itself.



Figure 6: Image source: Crosslucid, Landscapes [Online]. Available at: <https://crosslucid.zone/landscapes> [Accessed: 15 August 2024]. This image was retrieved from the Crosslucid website and is used for academic discussion purposes.

In these creations, they actively employed digital glitches, blurred metamorphoses, osmotic blending, dynamic remixes, synthetic mishmashes, and fluid morphing effects. This artistic practice not only challenges traditional concepts of identity and bodily representation but also demonstrates how artistic creation under the dominance of algorithms can expand its boundaries by embracing technological contingency and unpredictability. CROSSLUCID’s work is a concrete manifestation of this process, further evidencing the increasingly blurred boundaries between creators and technology in the intersection of algorithms

and art, leading to a new exploration of the relationship between self and image (SCORZIN 2023).

The “Landscapes” series by **CROSSLUCID** provides us with a unique perspective on the control of self-portraits in the digital age. In everyday life, with the development of social media and digital technology, personal images are increasingly processed and manipulated by algorithms, resulting in a gradual transfer of control over self-image from individuals to technology and platforms. This phenomenon is taken to an extreme in **CROSSLUCID**’s artistic practice, where AI models generate “AI portraits” that are determined not only by the parameters and image libraries set by the artists but also by the contingencies and failures that occur during the AI generation process.

Each AI-generated portrait in these works is unique, symbolizing the complexity and unpredictability of digital self-images in everyday life. **CROSSLUCID**’s artistic creations parallel how ordinary users process and disseminate their self-portraits in daily life: through various filters, algorithms, and social media platforms, our digital portraits gradually slip out of our direct control over our self-image. Similarly, the AI-generated portraits of **CROSSLUCID** also move beyond the artists’ complete control, becoming a product of co-creation between humans and algorithms.

5. Conclusion

From the invention of the mirror to analog photography and now to contemporary digital image processing technologies, the evolution of image media has profoundly influenced our understanding of self-representation and identity. During the era of the mirror, people first visually perceived their self-image directly through reflections, which served as a fundamental tool for self-identification, with little contingency or technical interference. However, with the advent of photography, particularly the widespread use of analog photography, image representation began to be influenced by technical limitations, such as lighting conditions and the physical properties of photographic materials, which occasionally challenged the accuracy and fidelity of image reproduction. Nonetheless, analog photography still faithfully represented the self-image in reality with relatively high fidelity.

As we enter the digital age, especially with the widespread application of artificial intelligence and algorithmic processing in image generation and processing, the reproduction of images has become more complex and filled with uncertainty. Digital images not only inherit the technical legacy of the previous two media eras but also introduce significant contingencies and homogenizing tendencies due to their heavy reliance on algorithms and data processing. These

contingencies, arising from technical errors, data noise, and algorithmic limitations, lead to distortions and complexities in digital self-images. This process significantly impacts the relationship between individuals and their digital personas, widening the gap between the self and its representation, and even leading to a breakdown in identity recognition.

In this digital context, the relationship between people and their body images is continuously negotiated through technology, which adds layers of meaning and alters the perception of selfhood and embodiment.

Meanwhile, artists have embraced these technical limitations and contingencies, continually challenging traditional creative control and methods of self-image representation. Through artistic creation, they reflect the shift in control over their works and ownership of the subject's image.

Who now controls the digital image of oneself? The answer is that control over digital images is not entirely in the hands of the creator or photographer, nor is it wholly dominated by the image's subject or the algorithms and machines. Instead, the final presentation of the image is the result of an interplay of multiple forces. It includes both the anticipated intentions of the creator and technological tools, as well as the unpredictable contingencies that arise during the image generation process. This complex process shows that images are not controlled by a single entity but are a hybrid formed through the combined influence of various factors, ultimately portraying a unique expression in digital imagery.

The complexity of this hybrid directly contributes to the complexity of digital self-images. As multiple factors interact, the distance between the individual and their digital persona gradually increases. This sense of detachment not only weakens the individual's identification with their self-image but may also trigger a deeper identity crisis, further blurring the relationship between self and representation in the digital age.

As digital technology and artificial intelligence continue to advance, the complexity of image processing will further increase, exacerbating the challenges to visual culture and self-identity. In the future, as algorithms become more sophisticated, the phenomenon of image homogenization may become more pronounced, while the unexpected effects brought by contingency could become key elements in artistic creation. Looking forward, researchers and artists should focus on how to maintain individuality in a technology-dominated environment and explore the impact of emerging technologies such as virtual reality on self-representation. In conclusion, technological progress will continue to reshape our understanding of self and imagery. The ongoing exploration of this field will provide new opportunities for the development of visual culture and artistic innovation.

Bibliography

- BUOLAMWINI, JOY and TIMNIT GEBRU: "Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification." In: *Conference on Fairness, Accountability and Transparency (FAT)*, 2018, S. 77-91
- DA VINCI, L.: *The Complete Notebooks of Leonardo Da Vinci*, Volume 1. Übersetzt von J.P. Richter, 1888
- DELEUZE, GILLES: "Postscript on the Societies of Control." In: IMRE SZEMAN; TIMOTHY KAPOSY (Hrsg.): *Cultural Theory: An Anthology*. [John Wiley & Sons] 1990, S. 139-142
- DYER, RICHARD: *White*. New York [Routledge] 1997. Reprinted by permission of Taylor & Francis Books UK
- FLUSSER, VILÉM: *Into the Universe of Technical Images*. Introduction by Mark Poster; übersetzt von Nancy Ann Roth. Minneapolis [University of Minnesota Press] 2011
- KELLY, KEVIN: Picture Limitless Creativity at Your Fingertips. In: *Wired*. 17. November 2022. URL: <https://www.wired.com/story/picture-limitless-creativity-AI-image-generators/> (Abruf: 16. Februar 2023)
- LACAN, JACQUES: The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. In: *Écrits: The First Complete Edition in English*. Übersetzt von Bruce Fink. New York [W.W. Norton & Company] 2004, S. 75-81 (Original work published 1949).
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Sense and Non-sense*. Northwestern University Press, 1964, S. 136
- MITCHELL, W.J.T.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. 3rd ed. Cambridge, MA [The MIT Press] 1998, S. 3
- SCORZIN, PAMELA C.: "AI Body Images and the Meta-Human: On the Rise of AI-generated Avatars for Mixed Realities and the Metaverse." In: *IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1) 2023, S. 179-194. DOI: 10.1453/1614-0885-1-2023-15470
- STEYERL, HITO: *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. London [Verso] 2017, S. 75-90
- STEYERL, HITO: Mean Images. In: *New Left Review*, II (140) 2023. Verfügbar unter: <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images> (Abruf: 09. Mai 2024)
- SYLVESTER, DAVID: *Interviews with Francis Bacon, 1962-1979*. London [Thames & Hudson] 1980
- VIRILIO, PAUL: *The Vision Machine*. London [British Film Institute]; Bloomington, IN [Indiana University Press] 1994
- ZHOU, XUDONG: *The Turn to Visual Culture (视觉文化的转向)*. Beijing [Peking University Press] 2008, ISBN 978-7-301-13172-5

Über die Autorin

Yu Shang is a PhD candidate at Edinburgh College of Art (2022–present), holding a BA from Beihang University and an MA from the Royal College of Art, UK. Her current research explores how roughness and coarse aesthetics in digital vision evoke uncanny sensations and disrupt relationships between individuals and their body images. As a practice-led researcher, she has exhibited internationally, including xCoAx 2023 at Galerie EIGENHEIM and Bodies in Screen at Whitespace Gallery, Edinburgh (2023). Shang has presented papers at global conferences such as Kyoto Conference on Arts, Media & Culture (2024) and the 11th Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X in Weimar, Germany (2023). Awards include The Batsford Prize 2020–2021 Fine Art Winner (2021), etc.

Teeth, soap and crystals: Reflections about the contingency in the poetics of the Brazilian artist Tunga

Vanessa Seves Deister de Sousa

Abstract

Das Ziel dieses Artikels besteht in der Analyse der Kontingenzen, die den kreativen Prozess des brasilianischen bildenden Künstlers Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952–2016), international bekannt als Tunga, durchdringen. Der Künstler arbeitet mit verschiedenen Materialien und künstlerischen Ausdrucksformen, wie Fotografie, Zeichnung, Installation, Performancekunst, Malerei, Skulptur und Video. In diesem Artikel wird insbesondere untersucht, wie Tunga die Themen „Zeit“ und „Körper“ in einigen seiner Werke visuell erforscht, insbesondere in dem Kunstbuch mit dem Titel „An Eye for an Eye“ (2007). Wir verstehen, dass wir durch die Untersuchung der Poetik eines der wichtigsten brasilianischen bildenden Künstler in einen Dialog mit der kritischen Debatte der globalen zeitgenössischen Kunst treten. Als theoretische Grundlage heben wir die Beiträge von Yuriko Saito (2017) hervor, die durch das Thema „aesthetic of the familiar“ stehen.

This article's objective consists in the analysis of the contingencies that permeate the creative process of the Brazilian visual artist Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), internationally known as Tunga. The artist works with different materials and artistic languages, such as: photography, drawing, installations, performance art, painting, sculpture and video. This article will investigate specifically the way Tunga visually explores the thematises “time” and “body” in some of his works, especially the artwork-book entitled An “Eye for an Eye” (2007). We understand that by studying the poetics of one of the most important Brazilian visual artist, we dialogue with the critical debate of the global contemporary art. As a theoretical

basis, we highlight the contributions of Yuriko Saito (2017) about the “aesthetic of the familiar” thematic.

1. Introduction

In different Brazilian dictionaries of the Brazilian Portuguese language, the usual meanings that are found related to the term “contingency” are: 1. Something uncertain; 2. An unexpected fact; 3. An eventuality or a possible occurrence, however, unpredictable. Therefore, in this article, the premise is that thinking about the “contingencies” of the contemporary Brazilian artistic images refers to the exercise of investigation about the unpredictability that is present both in the materiality of the artistic object and in other factors that surrounds it. Consequently, the specific objective of this article consists in the analysis of the contingencies that permeates the creative process that constitutes the poetics^[1] of the Brazilian visual artist Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), internationally known as “Tunga”.

It is important to highlight that most of the researchers that study Tunga’s work come across a first major challenge: the methodological choice. Since Tunga’s poetics is not (only) about bidimensional images, but also about objects, actions, installations and hybridizations among different art languages that render impossible to adopt a traditional methodological approach or a merely iconographical one. Analysing Tunga’s production requires from the researcher the development of new methodologies, new approaches focused on the artistic object in dialogue with both the history and the critic of art and not on choosing only one theory or concept that could be inflexibly printed on the study of his works. In other words: the best method to research Tunga’s poetics focuses on the challenge of identification and systematization of its contingencies.

So, we will use the same methodological approach of the doctorate thesis^[2] nominated “Life and death on the poetical board: Tunga in Thanatos”^[3] (SOUSA 2023), presented to the Institute of Arts of the University of Campinas (Post Graduation Program in Visual Arts - São Paulo State, Brazil).

The thesis rationale was developed from a qualitative and exploratory approach, oriented by the bibliographic revision and the in-depth analysis of Tunga’s creative process. Amongst the studied references were interviews

- 1 For this paper, the term “poetic” will be applied as a translation of the term “poética” to refer to the set of characteristics that are most remarkable and recurrent on Tunga’s works (the same way that the term is usually applied in articles written in the Brazilian Portuguese language).
- 2 It must be emphasized that the present paper is composed by the free translation and adaptation to the English language of many of the arguments elaborated in the thesis, as well as the proposition of new theoretical expansions carried out for this journal.
- 3 The thesis was oriented by Ph.D. Maria de Fátima Morethy Couto.

granted by the artist; artwork books published by Tunga; artist's notes found on his notebooks and shared in different medias; artworks analysis made by art critics; curatorial texts of individual exhibitions; etc.

We understand that when we investigate the contingency that permeates the poetics of one of the most important Brazilian visual artists, we are also dialoguing with the critical debate about relevant issues on the global contemporary art. Such as: 1. The multiple possibilities of interaction between the image and spectatorship; 2. The new possibilities of critical analysis of art works in face of the everyday aesthetics; 3. The complexity of the autofictional creative processes before the idea of authorship and originality and; 4. The artistic representation of sensible themes, such as death.

2. About Tunga's poetics

Tunga's artistic production was marked by the plurality of supports, materials and languages, as well as the constant dialogue with other fields of knowledge, such as physics and biology. Being a notorious personality of the contemporary artistic scene, Tunga was born into an erudite family. His father, Gerardo Mello Mourão, was polyglot and acted a journalist, translator and Brazilian politician. His house already had a vast interdisciplinary library and was frequented by artists and intellectuals that were relevant to national culture (e.g. the artist and civil rights activist Abdias do Nascimento and the modernist painter Alberto da Veiga Guignard). Biographical factors had deeply influenced Tunga's intellectual formation and artistic repertory, whom from a very young age started to develop an interest for the visual arts field.

In 1973, Tunga graduated in architecture and urbanism and, newly formed, had the opportunity of making his first individual exhibition named *Museu da Masturbação Infantil* (Museum of Childhood Masturbation) in the famous Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. From the suggestive title, the exhibition already presented bold experimentations in drawing and painting for the historical context, since Brazil was living in a military dictatorship. And since then, the artist kept immersed in an intense and continuous creative process, mostly in the Rio de Janeiro city, the location where he also set his home-studio.

As a result of intense experiences with the artwork materiality, Tunga's artistic production is relevant and very peculiar. The artist explored the plastic possibilities of attraction and repulsion in the magnetic field of magnets in artworks such as "Palindrome Incest" (1990). He also investigated artistically the sculptural possibilities of full and empty spaces in installations made with crystals, trays, laboratory flasks that allude to alchemy, such as the artwork "Cooking Crystals Expanded" (2010). He not only explored these relations among uncommon

materials but also performed unusual actions (named by him with the neologism “instaurations”⁴) with the objective to unite his performances with his installations (such as the work “Mimetic Incarnations”, 2003).

Beyond the specificity of the actions and materials utilized by Tunga, another central element to the understanding of his artistic production is the way he plastically develops the thematises of “body” and “time”. In the body theme, we find imagery representing the human and non-human body in drawings and paintings to the use of the body itself in individual and collective performances. It is from this understanding of the “body” that sexuality, reproduction, eroticism, aging, finitude and all the phenomena related to corporeal life and death are the great themes worked by Tunga. Themes that clearly refer to the contingent nature of his images. A characteristic that builds a complex and particular iconography around the artist, on which these images, actions and objects are constantly transforming, since they evaporate, oxidize, melt and overflow.

According to Suely Rolnik (ROLNIK 1998: 2), Tunga’s artworks explore “a potência de contaminação de tudo. O universo inteiro. Work in process. Arte, vibração e crítica de mundo”⁵. This quote by Rolnik also helps us to understand the theme “time” in Tunga’s work, since a certain shape (in the visual configuration sense) of the same artwork reappears in different moments of his artistic career, as reference or reinterpretation. That is: Tunga develops a work that is also auto-fictional, auto-referential and autophagic, by blending his personal biography with his invented stories, turning it into text, photography, sculpture, drawing, performance-art, painting, video, etc.

For that matter, we dialogue with the premise of the book “The Contingent Object of Contemporary Art” (2003) in which Martha Buskirk clarifies that the contingencies that refer to contemporary art are found from the materiality of the object to the reception of the work by the spectator. To the author, such contingencies can also be found on the register (by film of photography) of ephemeral actions/performances, as well as on the complexity of the contemporary debates about authorship, appropriation and technical reproducibility of the art works.

To the author (BUSKIRK 2003: 9), in the contemporary context, even “chocolate is one such material” since the utilization of “unexpected materials, particularly ones that carry cultural associations that extend beyond the museum’s walls” became increasingly commons since the 1950/60 decades. An issue that compels

4 4 Tunga preferred to use this expression in different ways, depending on each context, because to the artist “a instauração não é uma figura de linguagem estável” (in a free translation, “the instauration is not a stable figure of speech”). Tunga commonly used the term when referring to a performatic action that occurred in an artistic installation. Or, also, a performatic action with different sculptural objects that were left in the exhibition space, transforming it into an installation (LAGNADO 2001: 371-373).

5 In a free translation: “The contamination power of everything. The whole universe. Work in process. Art, vibration and critic of the world”.

the art critic to constantly rethink the limits and contaminations that are susceptible to the materiality (or dematerialization) of the contemporary artistic object. Also, for Buskirk, the ephemerality of some of these objects and performative actions also end up changing the visual registers into a secondary object: “established a series of options that includes the document of work, the document in the work, and the document as the work” (2003: 223). That is a factor that also deeply affects the understanding, both of the critic and the spectator, about the artwork, since some of them start to be known only by the mediation of the filmic and photographic registers.

In the same book, Buskirk also emphasizes that the contingency of the contemporary art object goes through the matter of the authorship as far as the relations between artwork and context are constantly transformed by the choices of its curators (amongst them, the artist himself). In other words, because the contemporary artist has freedom of appropriation and citation of his images and the images of other artists, the spectator (the curatorship and the critic) starts to interpret the same artwork in distinct ways according to their different contexts. A factor that generates countless contingencies, both in the logistic scope (for instance, the assembly of an artwork in a specific exhibition) and the theoretical/conceptual scope (for instance, the adequacy of a different curatorial text for each presentation of the same exhibition when done in different locations). That being said, when we look to the images generated by Tunga, we can easily foresee all of these contingencies, enumerated by Buskirk, that are typical of the contemporary art.

3. The sculptural time of crystals and soaps

The artistic time proposed by Tunga is eternal walking into the “*Ão*” (1981) “*Toro*” (Torus), “day and night, night and day”, as its soundtrack suggests: circular, continuous, calm and endless. But, if in “*Ão*”, the time is inspired in the calmness of the pulsation of eternity, there are other artworks that break this cadence, such as in “*Palindrome Incest*” (1990)[6]. Since for the artist, as well as

6 In this paragraph, two Tunga’s artworks were quoted: *Palindrome Incest* (1990) and “*Ão*” (1981). “*Palindrome Incest*” is an installation of huge proportions that is part of the collection of the “*Tunga’s Psychoactive Gallery*”, located in the Inhotim museum (MG-Brazil). This artwork is composed by the sculptural representation of thimble, hairs, needles (amongst other shapes) that refers to the fictional story “*Capillary Xiphopagus Between Us*” published on the first Tunga’s artwork-book entitled “*Barroco de Lírios*” (1997). As for the video installation “*Ão*” (which is also part of the Inhotim’s collection) is a filmic pellicle exposed in an interrupted circular perimeter of projection. When walking through the “*Ão*”, the spectator verifies, projected on the wall, a small film that registers the passage through the curve of a tunnel that never ends. Therefore, it is possible to notice that the curvilinear drawing made by the physical pellicle refers to the eternal and phantasmagorical curve projected on the wall. The *Ão*’s soundtrack is a very brief cut of the song “*Night and day*” by Frank Sinatra, as described in the paragraph. Among the researchers of Tunga’s poetics, it is usual the interpretation that the sum of all these elements of “*Ão*” refers to the geometric form known as “*Torus*”.

how the weather elements are part of the physical processes that affect the artworks, the unpredictable thematic of death is part of the contingencies of the images' "life".

Therefore, inspired by the maturation time of the crystal in the core of the Earth, in the sprouting of the corn during thirty days of performance⁷⁾, or in the oxidation time of the metallic alloys, Tunga's poetical time is also the time of discovery and experimentation⁸⁾ of unusual materials. Elements that transform with the passage of time, but in a time that is too long for the human being to witness its sluggish process of mutation. Some examples are the milk teeth or the bones, which look resistant, but that one day, will finally turn to dust. That way, the artist puts the spectator in front of contingent objects and concepts, which emanate this geological, cosmological and almost eternal time for the common perception:

"Recentemente, eu construí uma garrafa de cristal, como as que estão expostas em São Paulo, só que feita de cristal de rocha. No interior desse cristal, há uma gota d'água que tem bilhões de anos. Imagine você olhando para essa gota d'água da Pangeia que viu o sol nascer antes de o homem ter existido. Imagine essa gota d'água dentro de uma garrafa do mais fino cristal à sua frente. A capacidade de ver, numa gota d'água, tanta história é a tarefa que me interessa. A tarefa do artista é a capacidade de remeter isso não a um fatogeológico, mas de fazer você viajar, ou seja, experimentar essa possibilidade de um planeta antes da existência de um ser humano" (TUNGA 2010)⁹⁾.

Facing these temporal paradoxes, Tunga is inspired by artistic readings about chemistry, biology and alchemy. He redraws his own geography and defies the laws of physics and mathematics. His transdisciplinary work is capable of reinventing time, placing the spectator in a constant sensitive confrontation with all of these immeasurable contingencies. Confrontation that can be interpreted

7 In this paragraph, I refer to the action "Untitled" (2014), executed in the exhibition "Made By: Feito por Brasileiros", where fifteen women take turns during more than thirty days threshing corn and sewing pearls on the cobs in the middle of Tunga's installation. On the following paragraph, I will quote the series of sculptures entitled "From la Voie Humide" (2014) on which the artist utilizes materials such as crystal and pearls, clay vases, paintings, fossilized logs, etc. I published a deeper analysis exploring the connections between these two artworks on the article "Made By: Feito por Brasileiros and From La Voie Humide: An Analysis About the Body in Transmutation on Tunga's poetics" (2018).

8 Or, in Tunga's words (2016): "Desde o começo, eu me interessei em ver a arte como um processo de transformação contínua e que a grande transformação da matéria passava por mutações paulatinas. Nessas pequenas alterações podemos encontrar a metáfora de uma transformação maior que é contínua e peremptória dos elementos da obra" (In a free translation: "Since the beginning, I was interested in seeing art as a process of continuous transformation and that the great transformation of matter would go through gradual mutations. In these little alterations we can find the metaphor of a bigger transformation that is continuous and peremptory of the artwork elements").

9 In a free translation: "Recently, I built a crystal bottle, like the ones that are exhibited in São Paulo, only this one is made by bedrock crystal. In the interior of this crystal, there is a drop of water that is billions of years. Imagine you gazing at this drop of water on the Pangaea that saw the sunrise before men existed. Imagine this drop of water inside a bottle made with the finest crystal before you. The ability to see, in a drop of water, so much history is the task that matters to me. The artist's duty is the ability to refer that not to a geological fact, but to make you travel, that is, to experiment this possibility of a planet before the existence of a human being".

as an extraordinary event (or a great “aesthetic experience”) before an equally impactful “artwork”. On the other side, contradictorily, according to the artist himself, it is also possible to find a plastical-temporal sculpture in the monotony of the simplest actions of the human routine:

“Na minha primeira exposição no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, nos anos 80, uma classe de estudantes ficou surpresa com o repertório de materiais que eu expunha. Eram latas de sardinhas, cera derretida, marteladas, enfim, coisas um pouco bizarras para a época. Tentei explicar perguntando para uma turma de alunos do Segundo grau se eles lavavam as mãos com sabonete todo dia. Pois é. “Vocês lavam as mãos com sabonete e estão fazendo escultura”, eu disse. Uma pessoa que faz escultura pega um pedaço de pedra, tira uma quantidade. A parte que sobrou é a escultura. Quando você dissolve o sabonete na água com as mãos você está fazendo o mesmo processo. O seu olhar sobre o sabonete tem que mudar. Se ele virar o depositário de um pensamento, de uma intencionalidade sua, aquilo é uma escultura (TUNGA 2010)”.¹⁰¹

From the directing of the Rio de Janeiro’s students perception to the sculptural time of the soap, or the plastic possibilities made by chance on the daily cleanliness of the hands, we can state that Tunga has offered an important lesson: to understand many of the creative processes of the contemporary artists, it is also essential to pay attention to the contingencies of the “aesthetic of the familiar”.

On this matter, Yuriko Saito (SAITO 2017: 03) states that every day aesthetics requires just that “we pay attention to what we are experiencing rather the acting on autopilot”. In other words, for the author, “such experience of the ordinary is also captured by attending to the aesthetic experience of doing things, such as cooking and laundering”.

Insofar as Saito (2017: 115) validates “the most ordinary and mundane activity as a worthy subject of aesthetics discourse”, the author also argued that the aesthetic of the familiar is not necessarily about an extraordinary insight originated by a mundane humdrum action. That is, the ordinary experiences with the flow of daily life can provide this kind of “familiar as familiar” aesthetic.

Just as the Japanese American author, Tunga doesn’t eliminate the existence and importance of the aesthetic experiences resultant of the artistic intentionality by molding a material or the discovery of the extraordinary (aesthetic) in ordinary actions. He also doesn’t seem to refrain from admitting the role of the great aesthetic experiences acquired through the contact of the spectators with

10 In a free translation: “In my first exhibition at the Modern Art Museum in Rio de Janeiro, in the eighties, a class of students was surprised with the repertoire of materials I was exhibiting. It was sardine tins, melted wax, hammerings, anyway, things that were a little bizarre for that period. I tried to explain asking the high school class if they washed their hands with soap everyday. So, ‘You wash your hands with soap and you are making sculpture’, I said. A person that makes a sculpture takes a piece of stone, takes a portion. The part that is left is the sculpture. When you dissolve the soap on water with your hands you are making the same process. Your vision over the soap has to change. If it turns into the depository of a thought, an intentionality that is yours, that is a sculpture”.

acclaimed artworks or sculptures made with uncommon materials, like the ones utilized by Tunga. However, Tunga's observation and Saito's explanation (2017: 24) converge as far as both see the possibility of experiencing the "ordinary as ordinary" just "paying attention and bringing background to the foreground". In other words: to both of them, still paraphrasing Saito, "putting something on our conscious radar and making something visible does not necessarily render our experience extraordinary".

That being said, Tunga's lesson can be interpreted in a way that is more extensive and addressed to anyone, on any banal context. It can be concluded that for Tunga, in a certain way, all of us can develop a relevant creative process, since we remain on the "rigor of distraction"⁽¹¹⁾. For the sculptural time of the soap can only be found on the monotonous handling, but aesthetically careful, of common materials and action, such as taking a shower or laundering.

4. The organic time of teeth

In "The Rigor of Distraction", Tunga's creative process also leads us to the perception of another intimate time that remains hidden inside our mouths: the time of birth and fall of the milk teeth. For Tunga, our body sculpts the teeth, which die at birth, at the same moment they fall from our mouths.

"Curiosamente, ao inverso dos processos escultóricos, na perda de dentes, preservamos e cuidamos das partes do processo (gengiva, maxilar, nós mesmos) desprezando a parte que gerou maior esforço de criação, a saber, os dentes, estes as verdadeiras esculturas. Não é portanto absurdo o resgate deste tema enquanto esculturas" (TUNGA 2007).⁽¹²⁾

This citation was taken from the artwork-book⁽¹³⁾ entitled "Olho por Olho" (2007), in which Tunga presents a series of artistic works referring to the teeth theme. The book is composed by sixty-five pages richly illustrated with

11 Phrase found by the curator Luisa Duarte (2018) in a notebook of the artist and which entitled an individual Tunga's exhibition at the Art Museum of Rio (RJ-Brasil) in 2018.

12 In a free translation: "Curiously, on the inverse of the sculptural processes, in the loss of the teeth, we preserve and nurse parts of the process (gum, jaw, ourselves), neglecting the part that caused the biggest effort of creation, namely, the teeth, these being the true sculptures. Thus, it is not absurd the retrieval of the theme as sculptures".

13 Tunga's books reveal the desire for creation of an auto-fictional universe, open to multiple sensorial experiences (that should transcend the paper's surface). As a result, Tunga idealized the photographic record of his works and supervised the diagramation of these publications, since he treated them as artworks (and not like the traditional art catalogues containing texts and photographs of the exhibited artworks). "Olho por Olho" (An Eye for An Eye), for instance, is one of the books that compose the "Caixa Tunga" (2007). The Caixa Tunga (Tunga Box) is formed by six books and a poster containing records of a great portion of the artist's projects since the mid-nineties until its release date. The books of Caixa Tunga are in very distinct formats, textures and diagramations. Some of them have notes and poems constructing a non-linear narrative. Moreover, in each new reader-spectator that manipulates this book box, there is a reorganization of the order of all of these elements inside the box, creating new possibilities of reading and relations among the stories and images displayed.

photographs, drawings, records of sculptures, photo-performances, fictional narratives, poetry, etc. At the beginning of the book, Tunga describes his reunion with an object containing the teeth of a friend. According to the story (auto-fictional), the teeth are transformed by Tunga into a jewel and returned to the friend who becomes happy, causing jealousy in other friends of the artist. Tunga, then, creates new jewels with other teeth to present these friends while he digresses about life and death, childhood memories, ancient rituals and notes about the contemporary art.

As we page through the book, little by little, Tunga reminds us that the teeth are essentially dead parts of the human body and that usually become uncomfortable to the see for being emissaries of the passage of time (*memento mori*). Paradoxically, the artist also states that teeth were not always seen in this dreadful way, since once they arouse “*sentimentos míticos poderosos*” (powerful mythical feelings), transforming into actual “*troféus*” (trophies). In another passage, Tunga suggests that nowadays it would fit into the poetry branch to create a new “*estatuto para os dentes*” (statute for the teeth) and to introduce a “*terceira dentição*” (third dentition). Once we (human beings) should be “*algo além de sorrisos e mastigações*” (something beyond smiles and mastication), on a clear reference to art as the catalyst of images and trivial actions (TUNGA 2007).

Here we should recover once more the work of Luisa Duarte in face of Tunga’s notebooks: thus, according to the author (DUARTE 2018: 16), the phrase ‘the rigor of distraction’ appeared next to another, in which we read ‘the logic of play’. Therefore, Duarte elucidates that “in Tunga, we can note, the paradox is never contradictory”. Because as much contingent that Tunga’s ideas and artworks appear to be, there are some common threads that guide his creative process: clearly, one of them is the universe of dream, of the uncanny or the grotesque, as explored by Duarte in the following pages of her curatorial text.

On the other side, another common thread of Tunga’s creative process (that may go unnoticed) is exactly the matter of the everyday aesthetics. Therefore, it would not be exaggerated to state that, for Tunga, the true artist is that individual capable of putting himself on the almost impossible exercise of carefully observe the daily actions, but without losing the levity in which children do the same. It is in the monotony of the everyday actions in dialogue with its infinite contingencies that the contemporary artist will find, playing, his raw material.

This discussion materializes in every image present in the book “*Olho por Olho*”. Amongst them, we emphasize the sculpture entitled “*Bibelô*”^[14] that appears on page eleven. “*Bibelô*” draws the spectator’s attention as long as it

14 The four volumes of *Bibelô* that are not symmetrical were obtained through the junction of molds of the hollow parts that between the teeth and the tongue, inside our mouths. The object was a prototype of the installation with major proportions nominated “*Afinidades Eletivas*” (2001) which also appears in the book.

merges the beauty, the brightness and the vivacity of a jewel with the teeth's morbid presence. The aesthetic of the small and unsettling object can refer to the mourning jewels¹⁵¹. Nonetheless, it is worth to reinforce that in Brazil it is common the habit of mothers to convert into pendants their child's milk teeth, culminating a sentimental object that reminds a time of the children's joy and innocence and not necessarily to a memento mori.

Through "Bibelô", Tunga shuffles the traditional notions of reception of the artwork, once the spectator starts to know a sculpture only through a photographic record, inside an artwork-book full of stories that mix Tunga's biographical reality with his invented narratives. Resuming some of Martha Buskirk's (2003) arguments, the authorship, the appropriation and the technical reproducibility of the artwork herein transform into different contingencies typically found in the contemporary creative processes.

Through the works as the aforesaid, Tunga also invites the spectator to turn into some kind of co-author of his stories (and even his pseudo-biography). Bearing in mind that each individual's subjectivity starts to be a fundamental factor for us to try to interpret academically the reception of Tunga's work as an aesthetic experience, we once more come across incommensurable contingencies. Here, the same artwork-book, in different hands, and in different exhibitions, embraces contradictory critical interpretations. In this regard that Buskirk advises us about the contingent object of contemporary art in the face of the specificity of each context of exhibition, completely tearing with the former idealization of a uniqueness enshrined in each artwork.

5. Conclusion

Investigating the way that Tunga visually represents body and time, we face some of the particular contingencies of his auto-fictional creative process. Simultaneously, it is through the analysis of this singular creative process that we observe more overarching and recurrent matters on the contemporary artistic poetics, such as the complexity of the concepts of authorship and authenticity.

In Tunga, the milk teeth images transform into sculptures and the body, the gum and the tongue are activated through poetry. The contingency in Tunga's work incites us to develop a gaze guided by the "rigor of distraction" and by "the logic of play" before the academic challenge of systematization and scientific analysis of the contemporary art.

151 Mourning jewels [...] preserved hair, tooth, bit of ribbon, etc, are relics of someone not present; They speak of their intimate connection to the wearer. Without the wearer, they are mere curiosities and seem doubly disconnected – from the body to which they belonged and from the individual who misses that person" (BACHMANN 2017: 84).

The Brazilian artist is capable of finding in the ordinary experiences with the flow of daily life the raw materials of his images. Tunga leads us, simultaneously, to see a time of geological duration inside a crystal beside a sculptural, monotonous and ephemeral time that is present in a regular bar of soap. Through his contingent images, Tunga drills the spectator's subjectivity as far as he dialogues with the tiresome and repetitive routine that each one of them (bearing in mind that "they", in fact, are all of "us": citizens that are many times incapable of turning of the autopilot).

References

- BACHMANN, KAREN; FONSECA, LISELOTTE; TROYER, JOHN: Memorializing the dead. In: EBENSTEIN, JOANNA (ed.): *Death: a graveside companion*. London [Thames and Hudson] 2017, S. 81–128
- BUSKIRK, MARHA: *The contingent Object of contemporary Art*. Massachusetts [MIT Press] 2003
- DUARTE, LUISA; SALLES, EVANDRO: *Tunga: o rigor da distração*. Rio de Janeiro [Instituto Odeon] 2019
- LAGNADO, LISETTE: A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, RICARDO (ed.): *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro [Rios Ambiciosos] 2001, S. 371–376
- ROLNIK, SUELY: *Instaurações de Mundos*. São Paulo [Revista MAM] 1998
- SAITO, YURIKO: *Aesthetics of the familiar: everyday life and world-making*. New York [Oxford University Press] 2017
- SOUSA, VANESSA SÉVES DEISTER DE: *Vida e morte no tabuleiro poético: Tunga em tântos = Life and death on the poetical board: Tunga in thanatos, Campinas, SP*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2023. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/10557> (Accessed august 11, 2024)
- TUNGA: 'Eu Acredito na Vida', diz Tunga, em sua última entrevista. Entrevista concedida a Beta Germano, São Paulo. In: *Casa Vogue*: Arte. 2016. URL: <http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2016/06/eu-acredito-na-vida-diz-tunga-em-sua-ultima-entrevista.html> (Accessed august 14, 2024)
- TUNGA: *Olho por Olho*. São Paulo [Cosac & Naify] 2007
- TUNGA: Entrevista concedida a Daniela Fernandes, São Paulo. In: *Revista TRIP* #194, november 16, 2010. URL: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/tunga> (Accessed august 14, 2024)

About the author

Vanessa Seves Deister de Sousa is a PhD and Master degree in Visual Arts by the Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), with graduation in Artistic Education with licentiate degree in Visual Arts by the Universidade Estadual de Londrina (UEL). Currently, she works as a full time professor on the licentiate degree in Visual Arts at the Universidade Estadual de Maringá (UEM). Her interests are on lines of research that study History, Theory and Art Critic, specifically on the investigation of the 'expanded field' of the Brazilian contemporary art tendencies. Vanessa is also interested in studying death and mourning representations in contemporary Brazilian Art's History.

Medienwissenschaft



KEVIN PAULIKS / JENS RUCHATZ

Bildkritik durch Bilder. Soziale Medien als Ort einer praxeologischen Medienphilosophie

2025, 228 S., 71 Abb., Broschur, 213 x 142 mm, dt.

ISBN (Print) 978-3-86962-649-9

ISBN (PDF) 978-3-86962-650-5

Bilder in den Sozialen Medien werden nicht nur in wissenschaftlichen oder journalistischen Organen häufig der Kritik unterzogen, sondern ebenfalls in den Bildern der Sozialen Medien selbst. Die Autoren setzen auf das medienphilosophische Potenzial dieser Form der Bildkritik, um aus den digitalen Bildpraktiken selbst Elemente einer Theorie des digitalen Bildes zu gewinnen. Hierfür haben sie den neuen Ansatz der Bildpraxisanalyse entwickelt, der digitale Bilder danach befragt, was sie über ihre eigene piktorale Medienpraxis wissen: sowohl auf welche Charakteristika sich die Kritik richtet als auch wie diese Kritik bildförmig umgesetzt wird. Es interessiert dabei, wie dieses bildförmig materialisierte praktische Wissen das digitale Bild theoretisiert. Digitale Bilder werden insofern nicht nur als durch Medienpraktiken geformt, sondern gleichzeitig als geformte Medienpraxis verstanden.

In einem Inventar werden die bildkritischen Medienpraktiken des Bearbeitens, Imitierens, Kuratierens, Beschriftens und Taggens wissenschaftlich katalogisiert, medienpraxeologisch analysiert und visuell präsentiert. Das Ergebnis ist ein multiperspektivischer Blick auf die diversen Formen und Praktiken des digitalen Bildes in den Sozialen Medien.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Boisseréestr. 9-11 50674 Köln

<http://www.halem-verlag.de>

info@halem-verlag.de

Bildwissenschaft



MARCEL LEMMES / STEPHAN PACKARD / KLAUS
SACHS-HOMBACH (HRSG.)

Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft

2025, Broschur, 213 x 142 mm, dt.
ISBN (Print) 978-3-86962-687-1
ISBN (PDF) 978-3-86962-688-8

Aktuell scheint die Geschichte der Bilder (und allgemeiner: der visuellen Medien), die seit den den 1990er-Jahren einen bemerkenswerten Aufschwung in Gesellschaft und Wissenschaft erlebten, in eine neue Phase zu treten und weitere Ambivalenzen zu Tage zu fördern. Das betrifft zum einen die enorm beschleunigte Distribution von Bildern in den sozialen Medien, zum anderen die mittels KI eröffneten Möglichkeiten der Bildgenerierung, deren Effekte sich bisher noch gar nicht absehen lassen. Insbesondere haben sich die technischen Möglichkeiten der Bildmanipulation in einem Maße erhöht, dass sie die uns bisher bekannten Verfahren der Bildbearbeitung (etwa im Rahmen der digitalen Fotografie oder mit Hilfe von Bildbearbeitungsprogrammen wie Photoshop) als harmlose Spielerei und die ehemals übertrieben wirkenden Bilddystopien bei Vilém Flusser oder Jean Baudrillard als aktuelle Gesellschaftsdiagnosen erscheinen lassen.

Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft versucht, diesen neuerlichen Entwicklungen nachzuspüren. Dafür nehmen die Autor*innen in interdisziplinärer Weise eine kritische Bestandsaufnahme theoretischer und terminologischer Fragen zu Bildern einerseits sowie zu neuen Bildphänomenen und -formen andererseits vor.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Boisseréestr. 9-11 · 50674 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de

Open Source

BLexKom blexkom.halem-verlag.de
BIOGRAFISCHES LEXIKON DER KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT

BLexKom möchte der Kommunikationswissenschaft im deutschsprachigen Raum ein Gesicht geben. Vorgestellt werden die zentralen Akteure: Professoren, Habilitierte und andere Personen, die einen gewichtigen Beitrag für das Fach geleistet haben – von Karl Bücher bis zu den frisch Berufenen.

<http://blexkom.halem-verlag.de>

r:k:m rezensionen:kommunikation:medien

rezensionen:kommunikation:medien (r:k:m) versteht sich als zentrales Rezensionsforum für die Kommunikations- und Medienwissenschaften. *r:k:m* will seinen Lesern einen möglichst vollständigen thematischen Überblick über die einschlägige Fachliteratur ermöglichen und Orientierung in der Fülle des ständig wachsenden Buchmarkts bieten. Aktuelle Rezensionen erscheinen in regelmäßigen Abständen.

<http://www.rkm-journal.de>

Journalistikon

Das Wörterbuch der Journalistik

<http://www.journalistikon.de>

Das *Journalistikon* ist das erste deutschsprachige Lexikon der Journalistik. Dabei handelt es sich um die Wissenschaft, die den Journalistenberuf durch Ausbildung und Innovationen unterstützt und kritisch begleitet. Das Wörterbuch der Journalistik wendet sich nicht nur an Wissenschaftler oder Studierende entsprechender Fachrichtungen, sondern an jeden, der sich für Journalistik und praktischen Journalismus interessiert und sich als Mediennutzer oder Medienhandwerker an einem reflektierenden Zugang versuchen möchte. Das *Journalistikon* lohnt sich für alle, die Informationen zur Thematik suchen, ohne dabei ein zweites Lexikon zum Verständnis der Ausführungen daneben legen zu müssen.

<http://www.journalistikon.de>



WOLFGANG REISSMANN / REBECCA VENEMIA / ULLA AUTENRIETH / NIELS BRÜGGEN (Hrsg.)
Visual Literacy.
Bildkompetenzen in den digitalen Medien
 2025, 336 S., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-701-4
 ISBN (PDF) 978-3-86962-702-1



CARSTEN BROSDA / DANIEL MÜLLER
Horst Pöttker:
Beruf zur Öffentlichkeit.
Ausgewählte Schriften zu Theorie, Ethik, Geschichte und Perspektive des Journalismus
 2025, 416 S., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-717-5
 ISBN (PDF) 978-3-86962-718-2



LEIF KRAMP / STEPHAN WEICHERT
Resilienz in der digitalen Gesellschaft.
Mediennutzung in Zeiten von Krisen, Kriegen und KI
 2024, 198 S., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-666-6
 ISBN (PDF) 978-3-86962-665-9



KATHARINA SCHMIDT
Der Wundermann Ludwig Erhard.
Mythos, Selbstdarstellung und Öffentlichkeitsarbeit
Öffentlichkeit und Geschichte, 14
 2024, 628 S., 47 Abb., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-680-2
 ISBN (PDF) 978-3-86962-679-6



RUDOLF STÖBER
Deutsche Pressegeschichte.
Von den Anfängen bis zur Gegenwart
 2025, 460 S., 27. Abb., 64 Tab., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-7445-2108-6
 ISBN (PDF) 978-3-7445-2109-3



VOLKER LILIENTHAL (Hrsg.)
»Sagen, was ist«.
Journalismus für eine offene Gesellschaft – Rudolf Augstein zum 100. Geburtstag
 2024, 264 S., Broschur m. Klappe
 ISBN (Print) 978-3-86962-698-7
 ISBN (PDF) 978-3-86962-699-4
 ISBN (ePub) 978-3-86962-700-7



ERNST TRADINIK (Hrsg.)
Inklusive Medienarbeit.
Menschen mit Behinderung in Radio, Journalismus, Moderation und Film
 2024, 440 S., 71 Abb., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-676-5
 ISBN (PDF) 978-3-86962-678-9
 ISBN (ePub) 978-3-86962-677-2



THOMAS WIEDEMANN
Deutscher Kinospießfilm.
Akteurstellungen und Wirklichkeitskonstruktion im Zeichen des Filmförderungs-systems
 2025, 442 S., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-735-9
 ISBN (PDF) 978-3-86962-736-6



KEVIN PAULIKS / JENS RUCHATZ
Bildkritik durch Bilder.
Soziale Medien als Ort einer praxeologischen Medienphilosophie
 2025, 228 S., 70 Abb., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-699-9
 ISBN (PDF) 978-3-86962-650-5

Schriften zur Rettung des öffentlichen Diskurses



SEBASTIAN TURNER / STEPHAN RUSS-MOHL (Hrsg.)
Deep Journalism.
Domänenkompetenz als redaktioneller Erfolgsfaktor
 2023, 316 S., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-660-4
 ISBN (PDF) 978-3-86962-658-1
 ISBN (ePub) 978-3-86962-659-8



HERMANN VON ENGELBRECHTEN-ILOW
Was läuft da schief im Journalismus?
Warum es mit den Medien bergab geht und wie man ihnen aufhelfen kann
 2023, 290 S., 30 Abb., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-672-7
 ISBN (PDF) 978-3-86962-673-4
 ISBN (ePub) 978-3-86962-674-1



THOMAS PETERSEN
Das Gesicht des Totalitarismus.
Woran man radikales Denken erkennt
 2024, 172 S., 13 Abb., Broschur
 ISBN (Print) 978-3-86962-695-6
 ISBN (PDF) 978-3-86962-696-3
 ISBN (ePub) 978-3-86962-697-0



koelner-mediengespräche.de

Journalistikon
 Das Wörterbuch der Journalistik
<https://journalistikon.de>

BLexKom
 BIOGRAFISCHES LEXIKON DER KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT

blexkom.halem-verlag.de