

DOSSIER

The

Abject

Kirsty Bell
Die Lumpensammler
Rag-picking
88

Hannah Black
This Is Crap
102

Ed Atkins
Daten-Verfall
Data Rot
107

Gibt es eine Rückkehr des „Abjekten“ – des Verworfenen und Abstoßenden – in der Kunst? Ein Dossier zum Zustand affektiven, digitalen und physischen Verfalls – mit Essays von *Ed Atkins*, *Kirsty Bell* und *Hannah Black*

Are we witnessing a return of the ‘abject’ in art? For the past few years, abjection has gained renewed currency as art looks once again to the human body and states of affective, digital and physical decay. A dossier on the ‘abject’ with contributions by *Ed Atkins*, *Kirsty Bell* and *Hannah Black*

THE ABJECT

Als eines der zentralen Konzepte im Kunstdiskurs der 1990er Jahre steht das „Abjekt“ für das Körperliche, für Abstoßendes, Ekliges und Niederes, wie es in der damaligen Kunst von Mike Kelley, Cindy Sherman, Kiki Smith und anderen auftauchte: Scheiße, Nachgeburten, Lumpen, Dreck und Leichen. Nach Ausstellungen wie *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* 1993 im Whitney Museum of American Art, New York, oder *Formless: A User's Guide* 1996 im Centre Pompidou, Paris, klangen in der Rede vom Abjekt immer auch Bilder kranker Körper, eine Ära sozialen Aufbruchs oder die AIDS-Krise nach. Von der Psychoanalytikerin Julia Kristeva in ihrem Buch *Pouvoirs de l'horreur* (1980) entwickelt – Kristeva geht es dabei zunächst einmal um die Trennung des Kindes vom „abjekten Körper“ der Mutter –, lässt sich der Begriff des Abjekten aber auch mit Georges Batailles Ideen des „informe“, des Formlosen, in Verbindung bringen. Bataille behauptete 1929 vom Universum, es sei „so etwas wie eine Spinne oder wie Spucke“.

Und heute? Die Künstlerin Anicka Yi hat 2015 beispielsweise zwei Ausstellungen rund um „digitale Spucke“ konzipiert, der Künstler Paul Kneale hat sich in seinem E-book *New Abject* (2015) an einer Ästhetik der Abscheu für das digitale Zeitalter versucht und Getty Images hat für das Jahr 2016 die sogenannten „messthetics“ zu einem ihrer visuellen Trends des Jahres erhoben. Gemeint sind damit „unordentliche, schmutzige, schwitzige“ Bilder, eine „Reaktion auf die Perfektion, der man in Werbebildern ansonsten begegnet“.

Auf welche Krise aber, auf welche Verwerfung antwortet die neue Relevanz des Abjekten heutzutage? Ist es der verunsicherte Status des Körpers in Zeiten der Digitalisierung? Die radikale Entfremdung von der eigenen Erfahrung angesichts umfassender medialer Vermittlung im Spätkapitalismus? Der verstärkte soziale Ausschluss entlang der Bruchlinien von Rasse, Klasse und Geschlecht? Oder gar eine allumfassende Logik der „Expulsion“, des Ausschlusses und der Ausgrenzung (Saskia Sassen), nach der große Mengen an Körpern, Ressourcen und Land ausgebeutet werden, bis am Ende nichts weiter übrigbleibt als Massen verseuchter oder toter Materie?

Die folgenden Essays von Ed Atkins, Kirsty Bell und Hannah Black fragen nach der Rückkehr einer Ästhetik des Abjekten in der zeitgenössischen Kunst – von den gerenderten digitalen Körpern in Atkins' Videos über die Frage nach der Privilegierung von Rasse, Klasse und Sauberkeit in der Rede vom Abjekten selbst bis zur künstlerischen Beschäftigung mit Abfall: Sind Künstler so etwas wie die baudelaireschen „Lumpensammler“ des digitalen Zeitalters?

In 2015, artist Anicka Yi opened two exhibitions about 'digital spit', and artist and writer Paul Kneale launched his e-book *New Abject*, which tries to reconcile an aesthetic of disgust with the affective states of digital capitalism. This year, Getty Images included in its forecast of 'visual trends of the year' the term 'Messthetics': 'messy, grimy, sweaty' images that 'revel in the physicality of human nature' in 'reaction to the perfection we often see in advertising images'. Is the abject back?

Originally a keyword of 1990s art, the term 'abject' encompasses an aesthetic of bodily matter and disjecta, replete with shit, afterbirths, rags and bodies, and is associated with the works of Mike Kelley, Cindy Sherman and Kiki Smith, among others. In the wake of the 1993 exhibition at the Whitney Museum of American Art *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, as well as *Formless: A User's Guide* at the Centre Pompidou (1996), the phrase also resonated with the images of suffering bodies in an era of social unrest and the AIDS crisis. The term stems largely from psychoanalyst Julia Kristeva's 'abject' (from her book *The Powers of Horror*, 1980) – which she understands as an index of the child's separation from the 'abject body' of the mother, and which is 'edged with the sublime'. But it also recalls Georges Bataille's notion of the *informe* ('formless'), of which he wrote in 1929 – similarly to Yi in 2015 – that 'the universe is something like a spider or spit'.

In the following dossier, we present new essays by artist Ed Atkins, writer Kirsty Bell and artist and writer Hannah Black, who ask how the aesthetics of the abject have made a return in contemporary art – from the digital bodies rendered and de-rendered by the technologies of the visual, to abjection and its privileging of class, cleanliness and race, up to the ongoing figuration of debris by artists, seen as 'rag pickers' for a new age.

These new abjects beg the question: What specific crises does art react to now? The uncertain status of the body in the age of digitization? The radical alienation of everyday experience late capitalism and its disaffections? A renewed awareness of sociological divisions of race, class and gender? Or the widespread matrix of 'expulsion' (Saskia Sassen), in which unprecedented quantities of bodies, resources and geographies are exploited, transported and re-committed, yielding new quantities of contaminated and dead matter?

Kirsty Bell

Die Lumpensammler Rag-picking

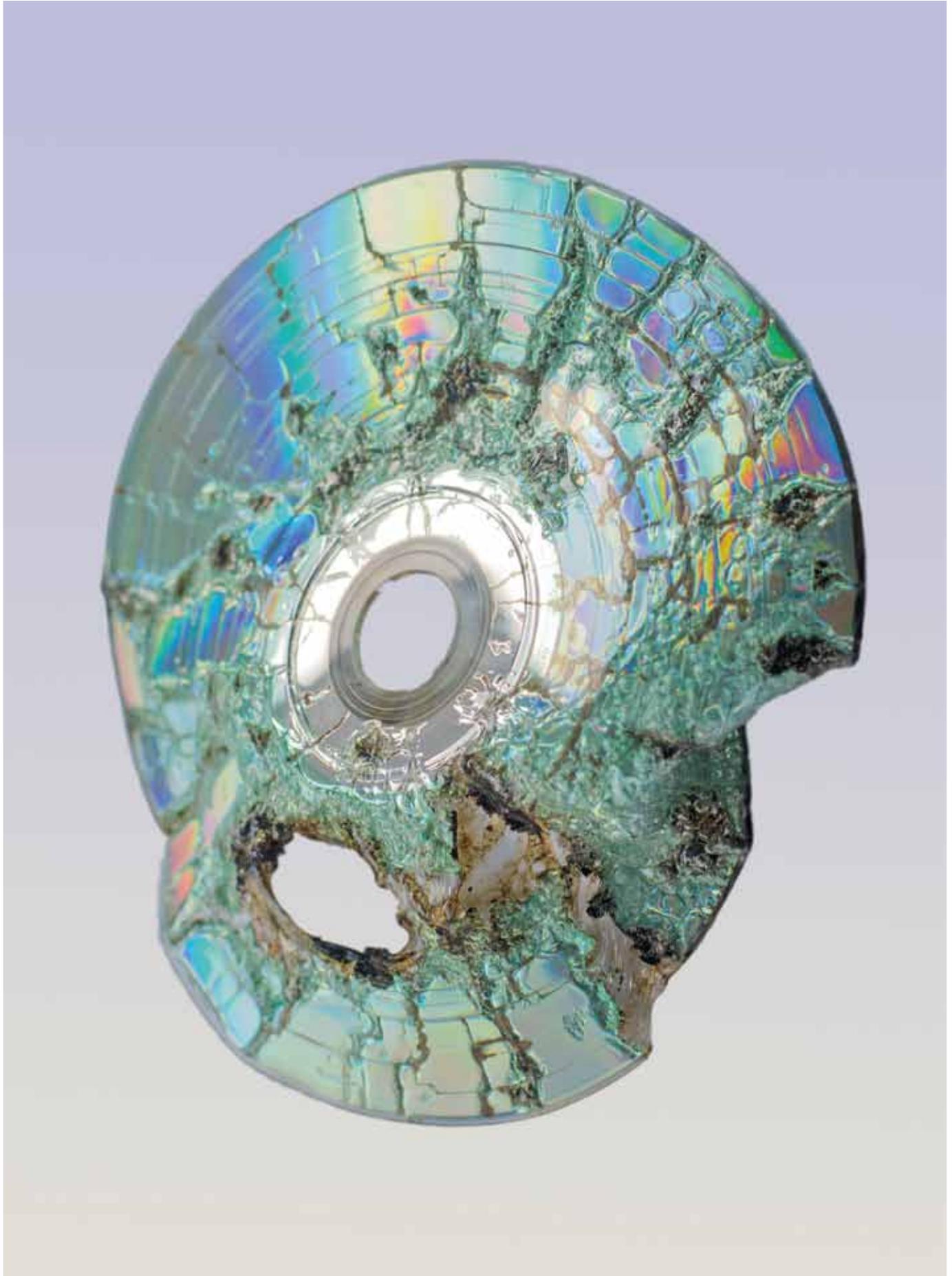
„Ein Anderssein [wird] repräsentiert durch materiellen Abfall“, schreibt Peter Schwenger in seinem Buch *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects* (2006). „Dieser Abfall ist, anders als man meinen würde, keineswegs ephemeral, er ist ein konstantes – ein beständiges Paralleluniversum aus Material, das der menschlichen Existenz egal ist.“¹ Als Abfall sind die Dinge zerbrechlich und zerbrochen, sie haben jene ursprüngliche Form verloren, die sie einmal ausmachte. Abfall ist von seinem Wesen her fragmentiert. Er erzählt von der Funktion oder einem Zustand vergangener Ganzheit, er wurde losgeschnitten und treibt nun zur Peripherie. Im Unterschied zu Müll, der permanent entsorgt wird, treiben diese Abfälle an den Rändern entlang, hartnäckig wie Treibholz am Spülsaum oder der Müll der Meere. Schwenger zitiert Joseph Cornell, der beschreibt, wie er nach einem Tag der Arbeit an seinen „boxes“ aufräumt: „Empfang Befriedigung, die Abfälle auf dem Kellerboden aufgeräumt zu haben – ‚Fegen‘ steht für den ganzen Reichtum an Querlaufendem, Verästelungen etc., die in die ‚boxes‘ einfließen, aber im Endergebnis (so fühlt es sich zumindest für mich an) eben nicht so sichtbar sind.“² Für Cornell bildete dieser „Kehricht“ – auch wenn seine Arbeiten aus Resten aller Art bestehen: Muschelschalen, Garnrollen, Schrauben, Perlen, Zeitungsausschnitten – einen Abfall zweiter Ordnung, einen Gegenpol zu den sorgfältig konstruierten Narrativen in seinen Kästen; er bleibt ungebunden und formlos, stellt aber gleichwohl ein reiches Archiv querlaufender Gedanken und Erfahrungen dar, die den künstlerischen Prozess gerade ausmachen.

Charles Baudelaire beschreibt 1851, in der Frühphase der Moderne, das Verhältnis zwischen Abfall und den Produkten der Industrialisierung in der eindrucksvollen Gestalt des „Lumpensammlers“: „Hier haben wir einen Mann – er hat die Abfälle des vergangenen Tages in der Hauptstadt aufzusammeln. Alles, was die große Stadt fortwarf, alles, was sie verlor, alles was sie verachtete, alles, was sie zertrat – er legt davon das Register an und er sammelt es. [...] er sondert die Dinge, er trifft eine kluge Wahl; er verfährt wie ein Geizhals mit einem Schatz und hält sich an den Schutt, der zwischen den Kinnladen der Göttin der Industrie die Form nützlicher oder erfreulicher Sachen annehmen wird.“³ Abfall: ein allgegenwärtiger, pulsierender Tiefenstrom, der unter der kommerziellen Produktionssphäre einer großstädtisch geprägten Moderne verläuft. Die Kunstgeschichte des nachfolgenden Jahrhunderts sollte übersät sein mit Lumpensammlern, von Kurt Schwitters, dessen in der Zwischenkriegszeit ersonnenes „Merz“-System – so Schwitters berühmtes Credo – dazu bestimmt war, „Beziehungen [zu] schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen in der Welt“⁴, über die Zeitungscollagen von Gerhard Rühm und der Wiener Gruppe bis zu Jeanne Mammens und ihren in den 1960er Jahren aus Schnur, Silberfolie und Bonbonpapierchen gefertigten Collagen. Mitte dieses Jahrzehnts versiegelten Anhänger von Pierre Restanys Nouveau Réalisme wie Arman Vitrinen voll Abfall, oder sie stopften eine ganze Galerie voll mit Müll (*Le Plein* in der Galerie Iris Clert, 1960), während Raymond Hains die abgerissenen Schichten von

„An otherness [is] represented by material debris“, writes Peter Schwenger in his book *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects* (2006). „This debris is not, as one would usually think, ephemeral, but is a constant – an enduring parallel universe of matter indifferent to human existence.“¹ Fragile and broken down, debris has lost an original, constituting form and is essentially fragmented. It speaks of a past function or state of wholeness, but has been cut loose and drifts to the periphery. Unlike trash or waste that is permanently expelled, it remains floating around the margins, resilient like a tidal line of driftwood and oceanic junk. Schwenger quotes Joseph Cornell on cleaning up after a day of working on his boxes: „“Had satisfactory feeling about clearing up debris on cellar floor – ‘sweepings’ represent all the rich crosscurrents ramifications etc. that go into the boxes but which are not apparent (I feel at least) in the final result.“² For Cornell, although he constructed his works from leftover bits and pieces – sea-

1
Paul Kneale
Free Software 01
2015
Compact disk
approx. 12 × 12 cm

THE ABJECT



1

1 courtesy, the artist & Arttuner

DOSSIER



THE ABJECT

Plakatwänden als Malereiersatz präsentierte, „eine Art archäologisches Kidnapping“⁵, wie er das nannte. Unterdessen erkundete und dokumentierte in den USA Robert Smithson mit *Monuments of Passaic* (1967) die Industriebrachen von New Jersey und stieß dabei auf Stützmauern aus Beton, Rohre, aus denen eine üble Brühle lief, und „umgekehrte Ruinen“: „Die Gebäude zerfallen nicht zu Ruinen, nachdem sie erbaut wurden, sie erwachsen als Ruinen, bevor sie fertig gebaut sind.“⁶ Es gibt unzählige weitere Beispiele: Marcel Broodthaers mit seinen Töpfen voll Muschelschalen, die *Snare Pictures* (seit 1960) von Daniel Spoerri, die umfangreiche Müllsammlung in Claes Oldenburgs *Mouse Museum* und dem *Ray Gun Wing* (1965–77) oder etwa die unappetitlichen Hinterlassenschaften der Mutter-Kind-Beziehung in Mary Kellys *Post Partum Document* (1973–79).

Eine literarische Entsprechung fanden diese Kunstformen in Walter Benjamins 1927 begonnenem monumentalem *Passagen-Werk*. Die Sammlung von Notizen und Textfragmenten sollte die Geschichte des 19. Jahrhunderts im Verworfenen und im Bodensatz, in den vermeintlich unbedeutenden Spuren des täglichen Lebens resümieren. Das Projekt fand nie seinen Abschluss in einer zusammenhängenden literarischen Form, es blieb bei etlichen hundert Notizen, Reflexionen und Zitaten (in der später publizierten Version sind alleine 150 Seiten voll und ganz Baudelaire gewidmet). Benjamin hatte das Vorhaben aufgegeben, als er 1940 aus Paris fliehen musste, und so ist das, was heute davon bleibt, eine Assemblage von Kommentaren und Zitaten gewaltiger Ausmaße – ein literarisches Monument, das in *Ruinen erwuchs, bevor es gebaut wurde* – eine gleichsam von Innen gemachte Spektralaufnahme seiner Epoche.

Nähert man sich der Wende zum 21. Jahrhundert, stößt man auf Isa Genzken als unübertroffene „Lumpensammlerin“ ihrer Zeit. In den späten 1980er Jahren begann sie mit ihrer allumfassenden Strategie der „Grundlagenforschung“, zunächst mit Frottagen ihres Atelierbodens, um später die materiellen Eigenschaften ihrer städtischen Umgebung auf das Genaueste in den Blick zu nehmen. In ihren tagebuchartigen Künstlerbüchern *I Love New York, Crazy City* (1995–96) und dem Berliner Gegenstück *Mach dich hübsch!* (2015) bietet jede Seite eine dicke Kruste aus Zeitungsausschnitten, farbigem Tape, Schnappschüssen von der Straße, von Gebäuden und Interieurs, oder auch Speisekarten und anderen

Debris forms a pulsating undercurrent beneath the commercial productions of urban modernity.

shells, cotton reels, screws, beads, fragments snipped from newspapers – these ‘sweepings’ form a second-level debris that is the antithesis of the narratives carefully constructed in his boxes; it remains unbound and formless, but is nevertheless rich as a repository of the crosscurrents of thought and experience that define the artistic process.

In 1851 at the dawn of the modern age, Charles Baudelaire described the relation of debris to the products of the new industrialization through the compelling figure of the ‘rag-picker’: ‘This man is responsible for gathering up the daily debris of the capital. All that the city has rejected, all that it has lost, shunned, disdained, broken, this man catalogues and stores. He creates order, makes an intelligent choice; like a miser hoarding treasure, he gathers the refuse that has been spit out by the god of Industry.’³ Debris forms an omnipresent, pulsating undercurrent beneath the commercial productions of urban modernity. The ensuing century’s art history is littered with rag-pickers, from Kurt Schwitters – whose self-devised ‘Merz’ system in the interwar years was intended to ‘create relationships, ideally between all the things in the world’ – to the newspaper collages of Gerhard Rühm and the Wiener Gruppe, to Jeanne Mammen’s string, tinfoil and candy wrapper collages of the 1960s⁴. In mid-1960s Paris, advocates of Pierre Restany’s Nouveau Realisme like the artist Arman sealed vitrines full of waste, or stuffed a whole gallery full of garbage (*Le Plein* at Galerie Iris Clert in 1960), while Raymond Hains presented torn layers of billboard advertisements as painting surrogates, which he described as ‘a sort of archeological kidnap’⁵ Meanwhile in the United States, Robert Smithson was exploring and documenting the industrial wastelands of New Jersey in his *Monuments of Passaic* (1967), discovering concrete abutments, pipes spewing foul water, and ‘ruins in reverse’: ‘the buildings don’t fall into ruin after they are built, but rather rise into ruin before they are built.’⁶ Other examples abound: Marcel Broodthaers’s pots of mussel shells (1965), Daniel Spoerri’s *Snare Pictures* (1960–onwards), the exhaustive junk collections in Claes Oldenburg’s *Mouse Museum* and Ray

Gun Wing (1965–77), or even the abject remnants of the mother-child relationship included in Mary Kelly’s *Post-Partum Document* (1973–9).

These art forms had their literary equivalent in Walter Benjamin’s monumental project, begun in 1927, that would later become *The Arcades Project* – a collection of notes and textual fragments intended to sum up the history of the 19th century through refuse and detritus, the insignificant traces of daily life. It never coalesced into a cohesive form but remained as several hundred notes, reflections and citations (in the published version, over 150 pages are devoted to Baudelaire alone). Benjamin abandoned it when he fled Paris in 1940, but it remains a colossal assemblage of commentary and quotation – a textual monument that rose into ruin before it was built – to form a spectral picture of his time, as seen from within.

Approaching the turn of the 20th century, Isa Genzken emerges as a consummate rag-picker for the age. Her pervasive strategy of ‘Basic Research’ began in the late 1980s with frottages of her studio floor and continued as she subjected the material qualities of her urban environment to rigorous scrutiny. In her diaristic artist books *I Love New York, Crazy City* (1995–6) and its Berlin counterpart *Mach Dich Hübsch* (2015), each page is thickly crusted with newspaper cuttings, coloured tape, snapshots of streetlife, buildings or interiors, or restaurant menus and other printed detritus, all of which is collated, copied and reworked, page after page. Time and space collapse into a narrative non-space of accumulated impressions and encounters, violently juxtaposed and underlined through repetition.

Seen today, Genzken’s collaged pages and more recent cyborg-like mannequins seem to presage and counter the technological developments of the last few decades, which have conspired to bind us to screens as providers and producers of meaning, and – consequently – left us ever more distracted from material sweepings and leftovers of experience. The limitless capacity of the Internet to expel and absorb has resulted in a fundamental shift between centre and margins, and an extreme flattening of experience,

2
Anna Uddenberg
Lady Unique
2015
Mixed media
117 × 70 × 75 cm



3

obsoleten Printprodukten, das Ganze zusammengelagert, kopiert, überarbeitet – Seite für Seite. Zeit und Raum fallen zu einem narrativen Unraum aus gesammelten Impressionen und Begegnungen zusammen, hart nebeneinandergestellt und von Wiederholung gekennzeichnet.

Schaut man sich heute Genzken's collagierte Seiten und ihre jüngeren, cyborgartigen Schaufensterpuppen an, scheinen sie die technologischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte vorwegzunehmen und zugleich zu konterkarieren – Entwicklungen, die uns als Lieferanten und Produzenten von Bedeutung an die Bildschirme ketten und uns daher unweigerlich auch immer mehr das übersehen lassen, was an materiellen Überresten unserer Existenz an (oder eher: ab-)fällt. Die unbegrenzte Kapazität des Internets, Dinge auszusondern und zu absorbieren, hat zu einer grundlegenden Verschiebung von Zentrum und Peripherie geführt, zu einer extremen Verflachung von Erleben, Material und Information. Bildschirme haben (oder bilden) ihre eigene Art von Abfall, eine gewaltige Ansammlung elektronischer Informationen, die ganz langsam einem „Datenverfall“ unterliegen. Dieser Abfall wird nicht länger ausgeschieden und an den Rand gedrängt, er bleibt erhalten und bevölkert das Web in seiner ganzen Breite. Es ist ganz auf das Brandaktuelle fixiert und verschlingt doch ein historisches Archiv nach dem anderen, und faltet dabei Vergangenheit und Gegenwart ebenso zusammen wie Relevantes und Belangloses, so dass

am Ende alles gleichwertig erscheint, während der für den gesellschaftlichen Zusammenhalt notwendige Prozess des Erinnerns, besonders der kollektiven Erinnerung, umgangen wird. „Die Bedingungen, unter denen wir im Alltag kommunizieren und auf Informationen zugreifen, sorgen dafür, dass die Vergangenheit als Teil der fantastischen Konstruktion von Gegenwart systematisch verschwindet“, schreibt Jonathan Crary in *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013), ein Buch über die Erosion des Schlafs, der uns als bloße Verschwendung vorkommt, wenn Produktion und Konsum rund um die Uhr stattfinden.⁷ Und sind vor diesem Hintergrund nicht all die abgebrochenen Gedanken als die zerrütteten Phasen von Aufmerksamkeit so etwas wie Treibgut und loser Gedankenschutt?

„Ich trenne nicht wirklich zwischen Rahmen und Inhalt“, meint die Künstlerin Lucie Stahl, „[d]ie Materialien sind Inhalt und Objekt zugleich, alles vermischt in einem Großen.“⁸ Wie der Inhalt, wenn er auf den Bildschirmen erscheint, auf die wir uns inzwischen verlassen, im Wortsinn planiert wird, treibt Stahl in ihren Collagen, für die sie mit einem Flachbettscanner arbeitet, auf die Spitze. Alle Elemente, gleich, ob sie zwei- oder dreidimensional sind, werden vom verflachenden Auge des Scanners gleich erfasst und zu Flächen verarbeitet, die mehr Bildschirm als Bild sind. Bei ihren aktuellen Collagen verwendet Stahl unterschiedlichste Materialien, Verpackungen von Fertigerichten, organische Abfälle aus Blättern,

matter and information. Screens contain or compose their own form of debris, a vast accumulation of electronic information, slowly succumbing to 'data rot'. This debris is no longer extracted and expelled to the sidelines, but remains, inhabiting the Web's wide horizontal spread. Obsessed with the newest of the new, while quietly swallowing historical archives by the dozen, it concertinas past and present, relevance and irrelevance, rendering everything equivalent while obviating the need for memory, in particular collective memory, as a force of social cohesion. 'The conditions of communication and information access on an everyday level ensure the systematic evasions of the past as part of the fantastic construction of the present,' writes Jonathan Crary in *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013), a book about the erosion of sleep-time, considered wasteful within the spectrum of 24-hour production and consumption.⁷ Do the resultant broken thoughts and fragmented attention spans themselves constitute a kind of flotsam of unanchored mental debris?

'I don't really distinguish between the frame and the content', says German artist Lucie Stahl, '[m]aterials are the subject and object all mixed up in a big mush.'⁸ The literal flattening out of content that occurs on the screens we rely on is maximized by Stahl in her collages, which use the flatbed scanner as their primary tool. All elements, whether two- or three-dimensional, are treated in the same way by the scanner's flattening eye to create a planar effect, more screen than

THE ABJECT

Blüten oder Granatapfelkernen oder – besonders auffällig – ihre eigenen Hände, die diese verschiedenen Objekte halten und verformen. Die Drucke sind in Epoxidharz eingegossen, was ihnen eine synthetische Erscheinung und eine gallertartige, glitschige Materialität verleiht, die irgendwo zwischen Zwei- und Dreidimensionalität angesiedelt ist. In einem kurzen Text in einer Arbeit beschreibt Stahl die Ausdruckskraft dieser Werke: „Tracking down a strange, loose narrative of the acutely violent aspects of power and resource distribution, informed by a female factor that runs like a bloody current pulling loose debris in from the shores of a male dominated landscape where shouting is the only way to be heard over the roar of yourself.“ Ein anderer Text, der Teil der Collage *Prepubescent Fears and Desires* 2011 ist, schließt mit den Zeilen: „Please dear Reader keep in mind that I am the type of person who was never so envious of penises as when I found out that they can, if they so choose, from time to time purposefully miss the toilet and piss on the floor.“ Es sieht fast so aus, als würde fester und flüssiger Unrat hier eingesetzt, um Vergeltung zu üben und unappetitliche Themen zurück ins Gespräch zu bringen – um auf den Boden zu pinkeln, wenn man so will.

Hier ließe sich weitermachen mit einer Serie von „Pinkelbildern“ von Künstlerin Morag Keil, durch Urin oxidierte Kupferplatten im Stil von Warhols *Oxidation Paintings* aus den späten 1970er Jahren. Doch hier pisst die Künstlerin ebenso sehr auf phallogozentrische Traditionen wie auf das Material und schafft dabei ein ganz neues, anatomisch bedingtes Muster – eher ein Sichergießen als ein kunstvoll gespritztes Dripping à la Pollock. Mit dieser Verwendung von Körperflüssigkeiten betritt die Kunst das Gebiet des Abstoßenden, ergänzt allerdings um jenen „weiblichen Faktor“, von dem bei Stahl die Rede ist – „ein blutiger Strom“, der „dahinfließt und dabei Geröll anspült von den Küsten einer männlich dominierten Landschaft ...“ Ebenso: Michaela Eichwalds beschmierte und collagierte Gemälde, die tagebuchartigen, fragmentarischen Filme von Juliette Blyghtman über kleine Vorkommnisse, *Robot* (2015) von Hilary Lloyd, ein Kompendium automatistischer digitaler Kritzeleien, die transparenten, mit

3

Nicolas Deshayes
Cramps (detail)
2015
Mixed media
three parts, each:
125 × 186 × 10 cm

4

Anicka Yi
Mr Taxi for GG
2012
Tempura fried flowers,
raincoat, hanger
87 × 55 cm
Installation view
Misako & Rosen, Tokyo



4

DOSSIER

Flüssigkeiten gefüllten Beutel von Olga Balema, die zu primitiven Masken umgestalteten Gerätekartons von Judith Hopf.

Abfall rutscht aus dem zentralisierten System von Bedeutungen und Gebrauchswert heraus, wird willentlich assoziativ, ist getrieben von Analogien – und schafft dabei eine zweite Sinnenebene. In ihrem Buch *Vibrant Matter, a political ecology of things* (2010) beschreibt Jane Bennett die Begegnung mit verschiedenen Gegenständen, die in Baltimore in einem Abwasserkanal angespült worden waren: „Handschuh, Pollen, Ratte, Mütze, Stock. Als ich auf diese Gegenstände stieß, waberten sie hin und her zwischen Abfall und dergleichen – einerseits zwischen Zeug, das man unbeachtet lassen konnte, außer insofern es für menschliche Handlungen stand, [...] und andererseits Zeug, das an sich Aufmerksamkeit erregte als etwas, das auch jenseits der Bezüge zu menschlichen Bedeutungen, Gewohnheiten oder Vorhaben ein Eigenleben führte. Auf den zweiten Blick entfaltet dieses Zeug seine Ding-Macht: Es ging ein Ruf von ihm aus, auch wenn ich

nicht recht verstand, was es sagen wollte.“⁹ Diese Überreste haben unergründliche Bedeutungen, außerhalb der uns bekannten symbolischen Ordnung. Abfall schimmert in Tönen der Trauer, Tönen einer fahlen Nostalgie; er kann Vergangenes zum Ausdruck bringen oder all die Wandlungen, die unweigerlich im Strom der Zeit sich vollziehen; und er kann das, ohne dabei sentimental zu werden.

Müllreste, Tonausschnitte und selbstgemachte oder gefundene Filmaufnahmen – all das findet man in James Richards' dichten und präzise bearbeiteten Filmen und Soundtracks. Richards geht es dabei nicht so sehr ums Ausgraben von Material, eher schon um ein Durchkämmen, Auflesen und Zusammenstellen. Da ist er wieder: der Lumpensammler, wie er emsig sammelt, sortiert, einlagert, vergleicht und in eine neue, beständige Form bringt. Die Arbeit *To Replace a Minute's Silence with a Minute's Applause* bot einen Soundtrack als Begleitung zu Francis Bacons 1953 entstandenem Gemälde *Study for a Portrait* in der Whitechapel

image. Stahl's recent collages include materials ranging from packages of processed food to an organic detritus of leaves, petals or pomegranate seeds and, most conspicuously, her own hands, which hold and manipulate these various entities. The prints are enclosed in epoxy resin, giving them a synthetic and alien appearance and a gelatinous glibbery materiality, somewhere between two and three dimensions. A brief text by Stahl describes the force of these compelling works: 'Tracking down a strange, loose narrative of the acutely violent aspects of power and resource distribution, informed by a female factor that runs like a bloody current pulling loose debris in from the shores of a male dominated landscape where shouting is the only way to be heard over the roar of yourself.' Another text included in the collage *Prepubescent Fears and Desires* (2011) concludes: 'Please dear Reader keep in mind that I am the type of person who was never so envious of penises as when I found out that they can, if they so choose, from time to time purposefully miss the toilet and piss on the floor'. Waste

Das Ich wird in die Tiefe geschickt, um aus den Unterströmungen der Abfälle Bedeutung herauszubereiten und eine „Geschichte von unten, nicht von oben“ zu schreiben.



Art Gallery. Das dichte, in Klangschichten überlagerte Gefüge aus atonalen Phrasen, dem Hämmern von Schreibmaschinentasten, sonderbarem Rascheln, Pausen und schrägen, asymmetrischen Fußritten, schuf in dieser Verdichtung ein Klang-Environment, das ebenso physisch greifbar war wie das Gemälde selbst. Wie Richards sein Material hier verwendet, hat eher mit Umschichtung als einer Aneignung zu tun, denn Fragmente werden dabei nicht so sehr zusammengebracht, um daraus ein Narrativ zu formen, als vielmehr, um mit ihnen eine synthetische Umgebung zu erschaffen. „Ich wollte, dass man eher den Eindruck hat, das Material sei kanalisiert, nicht entnommen worden“, sagt Richards über *Radio at Night* (2015), einen im Auftrag des Walker Art Center produzierten und online gezeigten Film.¹⁰ Die trivialen, allgegenwärtigen Geräusche der Geräte, mit denen die Leute herumlaufen, oder auch die normalerweise herausgeschnittenen Klicks und Fehler von Aufnahme-geräten, all das bleiben erhalten, damit der Körper und seine Beziehung zu all diesem Kram nicht in Vergessenheit gerät.

Nicht nur Dinge und Töne, auch Wörter präsentieren sich gelegentlich als abfallartiges Material. Hier wird, wie Schwenger anmerkt, „die Sprache nicht als transparentes Fenster zur Bedeutung gesehen, sondern als eine Anhäufung disparater und konkreter Entitäten“¹¹, ein Widerhall auf den Ansatz von Robert Smithson: „Nach meiner Empfindung ist Sprache etwas Materielles, nicht etwas Gedankliches – es heißt ‚Drucksachen‘“¹². Seine Zeichnung *A heap of language* von 1966 ist genau das: eine pyramidenförmiger Stapel von Wörtern, in dem „die Sprache monumental wird“¹³. Der Künstler und Dichter Karl Holmqvist verfolgt einen ähnlichen Ansatz, wenn er Fragmente von der großen Abraumhalde der übriggebliebenen Sätze, hohl gewordenen Parolen und stupiden Lobgesänge nimmt, um daraus repetitiv stotternden Sinn zu formen. Die um ihre Ideen erleichterten Wörter und Sätze sind aufgeschichtet wie die Ziegel einer Wand, und sie werden wiederholt wie Mantras, aus denen zunächst der Sinn abgelaassen wurde, nur um sie dann schrittweise mit einer zweiten, an Assoziationen orien-

tierten Logik zu füllen. Im Leporello *Skyline is the By-Linezz* (2014) bildet dieses Material eine ganze neue Skyline: eine urbane, aus Poesie erbaute Metropolis. Wenn er vorliest, misst Holmqvists bewusst flache Intonation jedem Wort leiernd das gleiche Gewicht zu: Aus Popsongs zusammengesuchte Schnipsel werden immer wieder eingebracht, als leide da einer am Tourette-Syndrom, Refrains eines Chors gepickt mit Banalitäten der Nostalgie entledigt, die gewöhnlich der Vergangenheit anhaftet. Diese Klangcollagen setzen Bedeutung frei und schaffen ein synthetisches akustisches Flottieren. Holmqvists Gedichte lenken die Aufmerksamkeit auf die vorgestanzten Phrasen, die unseren Alltag vermüllen: „SHARING IS CARING“, oder „LANGUAGE IN POWER“, Sprüche, die so hartnäckig wiederholt werden, dass sie inzwischen ebenso frei von Ernsthaftigkeit wie von Ironie sind.

Solche heruntergekommenen Formen von Sprache sind auch das Ausgangsmaterial der Performances von Cally Spooner. Spooner macht Anleihen beim Jargon der PR-Branche oder aus Werbespots, Gebrauchsanweisungen und Prospekten, den gleichgültigen automatisierten Ansagen, die sich für Unannehmlichkeiten oder technische Schwierigkeiten entschuldigen oder uns danken, dass wir einer Marke die Treue gehalten haben. Spooner nimmt diese anonyme, von einem Subjekt oder einer Stimme längst gelöste Sprache und speist sie in Ersatzsubjekte ein – ein singender Chor oder eine Sopran-Solistin – wobei gehobene und niedrige Register ineinanderfließen, das Ergebnis also ebenso hochtrabend wie trivial ist. Indem diese Arbeiten sich auf die Mechanismen der Sprache konzentrieren und weniger auf die Inhalte, rücken sie das Marginale ins Zentrum. Die Worte sind noch da, aber ihr narrativer Kontext wurde aufgegeben: Das führt nirgends hin, kommt zu keinem Schluss und lässt keinen Zusammenhang erkennen. So baumeln wir in einer interpretativen Leere, sehen uns persönlich angesprochen von einer unpersönlichen Konstruktion.

Im Unterschied zu den Appropriationskünstlern der ersten Generation, denen es um analytische oder gesellschaftspolitische Kritik ging, zielt die Aneignung kulturellen

products and fluids may be used as retaliation, bringing distasteful subjects back into discussion, or pissing on the floor, if you will.

The series of *Piss Paintings* (2014) by Scottish artist Morag Keil springs to mind. These copper plates were oxidized by urine in the manner of Warhol's late-1970s *Oxidation Paintings*, but here the artist pisses as much on phallogocentric traditions as the material itself, creating a whole new, anatomically afforded pattern – an outpour rather than an artful Pollock-esque dripping. This use of bodily fluids enters the territory of the abject while introducing the 'female factor' Stahl talks about, 'the bloody current pulling loose debris in from the shores of a male dominated landscape ...' See also Michaela Eichwald's smeared and collaged paintings; Juliette Blightman's fragmentary films of diaristic incident; Hilary Lloyd's *Robot* (2015), a compendium of automatist digital scrawlings; Olga Balema's fluid filled transparent sacks; Judith Hopf's electronics packaging reconfigured as primitive masks.

Debris slips out of the centralized system of meaning and use value to become wilfully associative and analogy-driven, generating a second-level sense. In her book *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (2010), Jane Bennett describes an encounter with various items washed up in a drain in Baltimore: 'Glove, pollen, rat, cap, stick. As I encountered these items, they shimmied back and forth between debris and thing – between, on the one hand, stuff to ignore, except insofar as it betokened human activity [...] and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as existents in excess of their association with human meanings, habits, or projects. In the second moment, stuff exhibited its thing-power: it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying.'¹⁹ These remnants have an undisclosable significance beyond the symbolic order of what we know. Coloured by grief or a wan nostalgia, debris can articulate the past, or the inevitable changes washed along with time, without recourse to the sentimental.

Junk residues, sound extracts and visual footage self-made or borrowed, are encountered in James Richards's dense and precisely edited films and soundtracks. Richards's is not a process of excavation but rather one of trawling and collating – the *rag picker* again, busy gathering, sifting, storing, comparing and ordering into new, insistent form. *To Replace a Minute's Silence with a Minute's Applause* (2011) at the Whitechapel Art Gallery, proposed a soundtrack to accompany Francis Bacon's 1953 painting *Study for a Portrait*. A dense collation of atonal phrases, hammering typewriter keys, strange rustlings, moments of pause, or the odd asymmetrical footstep all layered over each other, its compression created a sound environment as physical as the painting itself. Richards's use of material is a reshuffling rather than appropriation, bringing fragments together not to construct a narrative so much as forge

5
Nicolas Ceccaldi
Coffin cam
2010
Mixed media
Dimensions variable

6
 Lucie Stahl
Untitled (Mega Foxy)
 2014
 Aluminium, inkjet print,
 epoxy resin
 1.7×1.2 m

Materials, gleich, ob es sich um Materialfragmente, Tonmaterial oder Sprache handelt, hier nicht mehr auf einen externen Schuldigen – die Wirtschaft, die Werbung oder konservative Institutionen –, sondern letztlich auf alles: das gesamte allumfassende System, in das auch wir eingebunden sind. Das Außen dieses Systems ist gar nicht mehr wahrnehmbar, da das Leben inzwischen von einem gierigen Netzwerk durchdrungen wird wie Schwitters Merz-Programm. „Wir sind in der Lage, jeden Ort auf der Welt zu erreichen“, schreibt Franco „Bifo“ Berardi in seinem apokalyptisch gestimmten Buch *The Soul At Work* (2009), „doch wichtiger ist, dass wir an jedem Ort dieser Erde erreichbar sind. Unter diesen Bedingungen sind Privatheit und die mit ihr verbundenen Möglichkeiten abgeschafft [...] Überall befindet sich unsere Aufmerksamkeit im Belagerungszustand.“¹⁴ Das Ich wird in die Tiefe geschickt, um aus den Unterströmungen der Abfälle Bedeutung herauszuberechnen und eine „Geschichte von unten, nicht von oben“ zu schreiben, wie J.M. Coetzee Benjamins *Passagen-Werke* charakterisierte.

Gerry Bibbys Werk legt Zeugnis ab von diesem Ich aus dem Untergrund. Der Abfall, der „Kehricht“ einer vorangehenden Veranstaltung, wird ihm zum Rohmaterial. Und so wird der Tatsache Rechnung getragen, dass hier schon früher einmal etwas präsent war oder aufgetreten ist, ohne aber dessen Narrativ oder innere Logik zu übernehmen. Sein selbstausgedachtes ökonomisches Prinzip ist das Zubruchgehen und Repariertwerden, das Zurechtkommen mit provisorischen Lösungen, die meist eine soziale Komponente haben. Was in seinen Werken sein Wesen treibt, bewegt sich unverkennbar eher an den Rändern als im Zentrum, wir haben es eher mit Bühnenanweisungen zu tun als mit Monologen. Im Wandtext *Notes to the Reader* in seiner Ausstellung in der Kunsthalle Bregenz 2014 forderte Bibby beispielsweise Besucher auf, sich das Wesen dieses Prozesses klar zu machen: „Manchmal erscheinen unwichtige Dinge sowohl dem Geiste als auch dem Körper, während sie ganz bestimmte Aufgaben ausführen – das Weiß einer Seite kann eindringlicher pochen als die auf sie gedruckten Buchstaben.“ Und für seine Ausstellung *Gerry / Bibby*, die 2014 bei Silberkuppe in Berlin zu sehen war, bat er die Galeristen, ihm dabei zu helfen, einen Teil seiner Küchenwand herauszunehmen und in die Galerie zu bringen. Da stand sie dann, wie eine prekäre, heruntergekommene Gordon-Matta-Clark-Arbeit (*Outtake/Curious (Yellow)*, 2014). Nicht

a synthetic environment. ‘I wanted to create a sense of the material as something channeled rather than something taken’, says Richards about *Radio at Night* (2015), a film commissioned by Walker Art Center to be shown only online.¹⁰ The trivial ubiquitous sounds of personal devices, or the clicks and mistakes of recording equipment usually cut out, are kept in to lend an intimacy, a reminder of the body in relation to this stuff.

Not just things and sounds, but also words can offer themselves up as a debris-like material. Here, as Schwenger notes, ‘language is viewed not as a transparent window to signification but as a heap of disparate and concrete entities,’¹¹ echoing Smithson’s approach: ‘My sense of language is that it is matter and not ideas – i.e., “printed matter.”’¹² His 1966 drawing *A heap of language* is just that: a pyramidal stacking up of words in which ‘language becomes monumental.’¹³ Swedish artist and poet Karl Holmqvist adopts a similar approach, taking fragments gleaned from this great slag heap of left-over phrases, hollowed out slogans or dumb anthems to construct a repetitive, stuttering sense. Relieved of ideas, the words and phrases are stacked up like bricks in a wall, and repeated like mantras that are first drained of meaning and then gradually fill up with a second ulterior logic, guided by association. In the leporello *Skyline is the By-Linezz* (2014) they constitute a whole new skyline: an urban metropolis built out of poetry. When reading aloud, Holmqvist’s deliberately flat intonation accords each word the same droning weight: snippets garnered from pop songs become the Tourettes-like refrains of a chorus trading in banality and relieved of the nostalgia that accompanies the past. These sonic collages cut loose meaning to suggest a synthetic aural drift. Holmqvist’s poems draw attention to the kinds of stock phrases that litter our everyday: ‘SHARING IS CARING’, or ‘LANGUAGE IS POWER’, repeated so tenaciously that both sincerity and irony are evacuated.

Such degraded forms of language are also the raw materials in performances scripted by British artist Cally Spooner. Spooner borrows jargon from PR speak or commercial breaks, technical manuals and prospectuses; the indifferent automated voices that apologize for any inconvenience caused, technical difficulties experienced, or thank us for our brand loyalty. Spooner takes this anonymous language, detached from a subject or voice, and feeds it back into surrogate subjects

– a singing chorus or a soprano soloist – conflating high and low registers for an effect at once overblown and pedestrian. Focusing on the mechanisms of language rather than its content, these works move the margins into the centre. The words are there but their narrative context has been abandoned: there is no arrival, conclusion or coherence. We are left hanging in an interpretative void, addressed personally by an impersonal construct.

Unlike the analytical or socio-political critique of first-generation appropriationists, here appropriation of cultural materials, whether material fragments, sound or language, is no longer aimed at an external culprit – corporate culture, advertising or conservative institutions – but rather everything: the whole omnipresent system in which we too are incorporated. The outside of this system is no longer perceptible, as contemporary life has been engulfed by a voracious network, like Schwitters’s Merz programme. As Franco ‘Bifo’ Berardi put it in his apocalyptically overtone *The Soul At Work*, (2009): ‘We can reach every point in the world but, more importantly, we can be reached from any point in the world. Under these conditions, privacy and its possibilities are abolished [...] Everywhere, attention is under siege.’¹⁴ The self is sent underground, to prise meaning from the undercurrents of debris, and establish a ‘history from below rather than from above’, as J.M. Coetzee described Benjamin’s *The Arcades Project*.

Gerry Bibby’s work is evidence of this underground self. The debris or the ‘sweepings’ of some preceding event becomes his raw matter, acknowledging a previous presence or occurrence, but not adopting its narrative as its guiding principle. His self-devised economy is one of breakage and repair, of making-do with tangential solutions which most likely have a social component. The presence that haunts his works is conspicuously peripheral rather than central; more stage direction than soliloquy. A wall text titled *Notes to the Reader* in his exhibition at the Kunsthalle Bregenz in 2014 asked the viewer to consider the nature of process: ‘Sometimes, irrelevant things occur to both mind and the body whilst performing decided tasks – the white of a page can throb more insistently than the letters printed upon it’. For *Gerry / Bibby*, his 2014 show at Silberkuppe in Berlin, he asked the gallery proprietors to help him remove a section from the wall of his kitchen and transport it to the gallery,

Do the resultant broken thoughts
 and fragmented attention
 spans constitute a kind of flotsam
 of mental debris?

THE ABJECT



6 courtesy, the artist & Freedman Fitzpatrick, Los Angeles

6



7

weit davon befand sich ein Tisch, in dem wie in einem Glassarkophag die ganzen Abfälle eingeschlossen waren, die sich beim Schreiben seines Buchs *The Drumhead* (2014) angesammelt hatten: Zeitungen, Ausdrücke, handschriftliche Listen, Medikamentenpackungen, Postkarten, ein Gummihandschuh – alles versiegelt in dieser transparenten Kiste in der Art von Arman's *Poubelle* oder Warhols Zeitkapsel (*Coffee / Table / Book*, 2014). Arbeitsnotizen, beiläufige Randbemerkungen, der Staub, der sich unten auf dem Glas gesammelt hat, dass man sich auf Freunde verlassen muss – all diese linken Zeichen des Materiellen und Sozialen sollten gerade für ihre Unbeholfenheit geschätzt werden. Sie begleiten den Prozess des Schreibens, Fixierens, Bewegens – undokumentierte Momente, die bewusst nicht „gepostet“ werden, die eine Alternative bieten, zu einer „Aufmerksamkeit im Belagerungszustand“.

An die Stelle der Narration tritt die Anhäufung als Selbstzweck, und ein Verständnis des Materials als einer durch Analogie erreichten Antwort auf das Anti-Materielle. Abfall reicht über das Überangebot hinaus, das die Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts und, in entmaterialisierter Form, die des 21. Jahrhunderts prägte, und gelangt damit zu Materialität in ihrer fundamentalsten Form. Abfall steht für Haltbarkeit und Widerständigkeit, er

where it stood like a precarious and down-at-heel Gordon Matta-Clark (*Outtake/Curious (Yellow)*, 2014). A low table nearby, like a glass sarcophagus, contained all of the various detritus that he accumulated while writing his book *The Drumhead* (2014): newspapers, printed pages, scrawled lists, medicine packaging, postcards, a rubber glove, all sealed in this transparent box, equal shades Arman *Poubelle* and Warhol time-capsule (*Coffee / Table / Book*, 2014). Working notes, casual asides, the grit left at the bottom of a glass, the need to rely on friends – all of these gauche signs of the material and the social are to be valued exactly for their awkwardness. They accompany the processes of writing, fixing, moving – undocumented moments purposely not 'posted', which propose an alternative to 'attention under siege'.

In place of narration is accumulation for its own sake, and a sense of the material as a response to the anti-material, arrived at through analogy. Debris reaches beyond the glut of 20th century rubble and consumerism, and their dematerialized inflection during the 21st century, towards materiality in its most fundamental form. It represents durability and resistance, refusing the categories of waste or the useless to manifest a self-sustaining *beyond*. Not only in the things washed up on the tidelines of daily life, but also the stuff floating around in the internet, digital memories detached from their subjects. Both tran-

sient and durable, debris haunts the present; though of the past, it does not leave.

Kirsty Bell is a writer and Contributing Editor of frieze d/e and frieze. She is based in Berlin.

- 1 Peter Schwenger, *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects* (University of Minnesota Press: Minneapolis, 2006), p. 81
- 2 *Ibid.* p. 144.
- 3 'On Wine and Hahish', in Charles Baudelaire, *Artificial Paradises*, trans. Stacy Diamond (New York: Citadel Press, 1996), p. 7.
- 4 Original text in 'Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm', *Der Sturm*, no. 7 (October 1926), pp. 106–7. Translated by R. Burmeister in Kurt Schwitters' *MERZ: a total vision of the world*, (exhib. cat., Bern: Benteli and Museum Tinguely, 1. May–22 Aug. 2004, pp. 147–8.
- 5 Hains quoted in *Raymond Hains*, Galerie Max Hetzler, 2015
- 6 Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* in *Artforum*, December 1967, p. 54.
- 7 Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013) p. 45.
- 8 Jonathan Griffin, *All Shook Up* (Interview with Lucie Stahl) in *frieze d/e* no. 12, Dec 2013 – Feb 2014
- 9 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham and London: Duke University Press, 2010), p. 4.
- 10 <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2015/06/01/flow-james-richards-radio-at-night/>
- 11 Schwenger p. 152–3
- 12 Robert Smithson, *Language To Be Looked at and/or things to be read*, 1967, in *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 61.
- 13 *Ibid.*
- 14 Franco 'Bifo' Berardi, *The Soul At Work. From Alienation to Autonomy* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009) p. 107.

THE ABJECT

verweigert sich der Kategorisierung als Müll oder unnützes Zeug und manifest damit ein sich selbst tragendes *Jenseits*. Das betrifft nicht nur die Dinge, die an den Spülsäumen des Alltags angeschwemmt werden, sondern auch all das, was durchs Internet flottiert, all die digitalen, von ihren Subjekten gelösten Erinnerungen. Abfall ist ebenso vergänglich wie langlebig, und er sucht daher die Gegenwart heim. Er ist ein Stück Vergangenheit. Aber er vergeht nicht.

Übersetzt von Michael Müller

Kirsty Bell ist Autorin und Contributing Editor von frieze d/e und frieze. Sie lebt in Berlin.

- 1 Peter Schwenger, *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, S. 81.
- 2 Ebd., S. 14 f.
- 3 Charles Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, hier zitiert nach Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Bd. V*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, S. 441.
- 4 *Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm*, in: *Der Sturm*, Nr. 7, Oktober 1926, S. 106f. Hier zitiert nach R. Burmeister in: *Kurz Schwitters MERZ: a total vision of the world*, Ausstell.kat., Bern: Benteli und Museum Tinguely, 2004, S. 147f.
- 5 Zitiert in: *Raymond Hains*, hrsg. Galerie Max Hetzler, 2015.
- 6 Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, in: *Artforum*, Dezember 1967, S. 54.
- 7 Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London: Verso, 2013, S. 45.
- 8 *All Shook Up*, Lucie Stahl im Interview mit Jonathan Griffin, *frieze d/e*, Ausgabe 12, 2013, hier zitiert von: <http://frieze-magazin.de/archiv/features/all-shook-up/>
- 9 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham and London: Duke University Press, 2010, S. 4.
- 10 <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2015/06/01/flow-james-richards-radio-at-night/>
- 11 Schwenger, S. 152–53.
- 12 Robert Smithson, *Language To Be Looked at and/or things to be read*, 1967, in: ders., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, S. 61.
- 13 Ebd.
- 14 Franco „Bifo“ Berardi, *The Soul At Work. From Alienation to Autonomy*, Los Angeles: Semiotext(e), 2009, S. 107.

7
Marlie Mul
Puddle (Black Market)
2013

Sand, stones, resin, plastic bag
2 × 80 cm

8
Renaud Jerez
D
2014

Pvc, aluminium, cotton, rubber,
office chair, sneakers
130 × 60 × 55 cm



8

I

‘A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of the signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being.’

JULIA KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), p. 3

DOSSIER



3
Carolee Schneemann
Meat Joy
1964
Performance
documentation



4
Günter Brus
Aktion Ana
1964
Performance
documentation

II

‘A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.’

GEORGES BATAILLE, ‘Formless’, 1929, quoted from: *George Bataille. Vision of Excess. Selected Writings, 1927–1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press: 1985), p. 31



1
Otto Muehl
Untitled, action painting (detail)
1962
Dispersion, cement and
gypsum on cotton
2.6 × 3 m

III

‘What would it be, however, to think “abjection” apart from the objects of disgust – the filth, the rot, the vermin, the corpses – that Bataille himself enumerates, after all, in his own treatment of the subject? Well, as Bataille also shows us, it would be a matter of thinking the concept operationally, as a process of “alteration”, in which there are no essentialized or fixed terms, but only energies within a force field [...]’

YVE-ALAIN BOIS & ROSALIND E. KRAUSS, *Formless. A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997), p. 245



2
Cindy Sherman
Untitled #250
1992
Chromogenic colour print
1.3 × 1.9 m



5
Robert Gober
Untitled
1990
Beeswax, human hair
61 × 40 × 30 cm

1 courtesy: Sammlung Friedrichshof; photograph: Franz Helmreich • 2 courtesy: the artist, Metro Pictures, New York & Spruth Magers, © Cindy Sherman
3 courtesy: P.P.O.W. New York & Galerie Lelong, New York; photograph: Al Geise • 4 courtesy: Sammlung Friedrichshof & Gerhard Kunz; photograph: Kharaq (Siegfried Klein) • 5 courtesy: Matthew Marks Gallery, © Robert Gober; photograph: D. James Dee

IV

‘Is the abject, then, disruptive of subjective and social orders or foundational of them, a crisis in these orders or a confirmation of them? If subjectivity and society abject the alien within, is abjection not a regulatory operation? That is, is abjection to regulation what transgression is to taboo – an exceeding that is also a completing? Or can the condition of abjection be mimed in a way that calls out, in order to disturb, the operation of abjection?’

HAL FOSTER, ‘Obscene, Abject, Traumatic’, *October*, Vol. 78 (Autumn 1996), pp. 114–15

THE ABJECT



7
Paul Thek
Untitled
From the series
Technological Reliquaries
1966
Mixed Media
36 × 38 × 19 cm

VII

‘If we do a thought experiment where we combine Kristeva’s notion of the breakdown of the self within the abject experience, and laboratory science’s hypothesis that there is an evolutionary compulsion to flee from filth, we can imagine the combination of these forces as an archetype, independent of the specific case. And if we use this archetype as a lens to view our modern, urban, networked experience, we’ll find it frames many contemporary scenarios which paradoxically are often completely sanitary, plastic, synthetic, and brand new. This is something like a new abject.’

PAUL KNEALE, *New Abject*, e-book (dreamingofstreaming.com, 2015)

V

„Gestützt auf das Vokabular Lacans und Kristevas (das Symbolische, das Reale, le *vréel*), wiederholt und überblendet das Denken von *abject art* so die ästhetischen, erkenntnistheoretischen und psychoanalytischen Konfigurationen von Ekel, Wirklichkeit und Wahrheit.“

WINFRIED MENNINGHAUS, *EKEL Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1999, S. 565

VI

‘Today’s systemic edge is a space of expulsions, in contrast to the Keynesian epoch where the systemic edge was a space of incorporation, not because it was an ideal period but because the constitutive systematicities were about mass production and mass consumption. Today’s are not.’

SASKIA SASSEN, *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy* (Cambridge: Harvard University Press, 2014), p. 221



8
Mike Kelley
Lumpenprole
1991
Acrylic yarn carpet Zig-Zag Afghan,
48 stuffed animals
6.1 × 9.2 m
Installation view,
mumok, Vienna, 2014



6
From
www.gettyimages.de
Search: Messthetics
Screen grabs

VIII

‘Messthetics: A break away from predictability and a reaction to the perfection we often see in advertising imagery, the Messthetics approach to image making stands out in a busy market of sameness. The imagery is messy, grimy, sweaty, visceral, beautiful and ugly. It comes from our desire to break away from the sanitation and predictability of everyday life and revel in the physicality of human nature.’

Getty Images reveals the defining visual trends for 2016, 7 December 2015
<http://press.gettyimages.com/getty-images-reveals-the-defining-visual-trends-for-2016/>

Hannah Black

This Is Crap

In Hal Fosters berühmtem Essay zum Abstoßenden, zum Abjekten in der Kunst – erstmals erschienen 1996 in *October* unter dem Titel *Obscene, Abject, Traumatic*¹ und nun als erstes Kapitel in seinem neuen Essayband *Bad New Days* (2015) wieder aufgelegt – greift Foster Jacques Lacans Gedanken zum Blick auf. Er arbeitet heraus, dass Subjekt und Objekt in einer reziproken, verwirrenden und gefährlichen Beziehung zueinander stehen: „das Subjekt ist auch unter Beobachtung des Objekts [...] Lacan denkt sich den Blick nicht nur als bösartig, sondern auch als gewalttätig, eine Kraft, die festsetzen, ja sogar töten kann, wenn sie nicht entwarfnet wird.“

Foster meint, die zeitgenössische Kunst unterscheide sich darin von vorhergehenden Formen der Kunstproduktion, dass sie nicht darauf abzielt, den gewalttätigen Blick des Objekts zu „befrieden“, dass sie ihn vielmehr in einer Art sublimier Desublimierung hervorlocken und genießen will („in der ganzen Pracht (und Schrecklichkeit) des pochenden Begehrens“). Er erkennt eine solche „Verschiebung vom Bild-Schirm [...] zum Objekt-Blick“ – eine besondere Aufmerksamkeit für, ja sogar ein Genuss an der böswilligen Kraft des Objekts, für ein „begieriges Verlangen nach Widerwillen“ – in der Kunst unter anderem von Cindy Sherman und Mike Kelley, besonders dort, wo sie sich auf defekte, kindhafte oder groteske körperliche Vorgänge beziehen. Der Objekt-Blick vernichtet die Spezifik und Innerlichkeit des Subjekts, er macht es animalisch, zum bloßen Fleisch. Du bist ein Ding unter Dingen, sagt uns, laut Lacan, laut Foster, der Blick des Objekts.

Foster zitiert Julia Kristeva mit einem „rätselhaften“ Satz: „In einer Welt, in der der Andere zusammengebrochen ist ...“ Später bringt er in diesem Text die zeitgenössische Kunst des Abjekten mit „der allgemeinen Kultur des Abstoßenden“ in Verbindung, namentlich mit „der Kultur der Rumhänger und Loser, des Grunge und der Generation X.“ Diese (weiße) Subkultur feiert das Elend, „sie drängt nicht zu den Höhen des simulakralen Bildes, sondern in die Niederungen des depressiven Dings“. Nachdem er kurz auf den „aufgekündigten Gesellschaftsvertrag“ zu sprechen

kommt, fährt Foster mit der Bemerkung fort: „Wenn es für die Kultur des Abstoßenden überhaupt ein Subjekt der Geschichte gibt, dann ist es nicht der Arbeiter, die Frau, der Farbige, sondern die Leiche.“ Der Gesellschaftsvertrag, von dem Foster spricht, ist natürlich nicht wirklich aufgekündigt: Es ist noch derselbe, in seinen Grundfesten gegen die Schwarzen gerichtete, rassistische, patriarchalische und transgenderfeindliche Gesellschaftsvertrag, den die kapitalistische Form der Vergesellschaftung seit Langem im Angebot hat. Die Zeit, in der die von Foster kategorisierte „Abject Art“ produziert wird, fällt zusammen mit einem langen und intensiv geführten Kampf des US-amerikanischen Staats gegen verschiedene Protestbewegungen; ein Staat, der von weißen Aktivisten der Studentebewegung während der 1960er Jahre zwar ein Stück weit aus der Fassung gebracht worden ist, wo wirklich aber vor allem durch schwarze Befreiungsbewegungen wie die Black Panthers erschüttert wurde (wie von Seiten dieses Staats selbst eingeräumt wurde); und selbst durch die schwarzen Radikalen, die sich für die Einführung von Black-Studies-Programmen an US-amerikanischen Universitäten einsetzten.

Die repressiven Maßnahmen des Staats richteten sich vor allem gegen den Kampf der Schwarzen und weniger gegen die weißen Aktivisten, nicht nur, weil dies einer bestimmten Ideologie oder einer rassistischen Gefühlslage entsprochen hätte (das wohl auch), sondern weil die USA finanziell, materiell und psychisch auf die Versklavung und den Ausschluss der Schwarzen gegründet sind. Die Bilder von Sherman und Kelley sind Teil der real existierenden Welt eines Überwachungsprogramms wie COINTELPRO, der Crack-Epidemie und des „Kriegs gegen den Drogenhandel“, des dauernden Filzens, des Märchens von der schwarzen Sozialschmarotzerin usw. Sie entstanden vor der Kulisse einer massiv ansteigenden Zahl von Insassen in US-Gefängnissen – mit einer Steigerung um 700 Prozent von 1970 bis 2005 –, wovon überproportional viele Schwarze betroffen sind. Die Spezifik der zeitgenössischen Situation (Post-Sklaverei, postkolonial) gegenüber

In Hal Foster's famous essay on art and the abject – first published in *October* in 1996 as *Obscene, Abject, Traumatic*,¹ which he decided to re-publish as the first chapter of his new essay collection *Bad New Days* (2015) – he glosses Jacques Lacan's ideas about the gaze. Foster points out that there is a reciprocal, confusing and dangerous relation between subject and object: 'the subject is also under the regard of the object [...] Lacan imagines the gaze not only as malevolent but as violent, a force that can arrest, even kill, if it is not disarmed'.

Foster believes that contemporary art is unlike previous forms of art-making in that it aims not to 'pacify' the violent gaze of the object but to evoke it and enjoy it as a kind of sublime desublimation ('in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire').

Foster locates an example of this 'shift from the image-screen [...] to the object-gaze' – an attentiveness to and even pleasure in the object's malevolent power, to the 'envy of objection' – in the practices of Cindy Sherman, Mike Kelley and others, specifically in their evocations of damaged, child-like or grotesque body processes. The object-gaze annihilates the subject's specificity and interiority, rendering it animal, just flesh. You are a thing among things, says the gaze of the object, according to Lacan, according to Foster.

Foster cites Julia Kristeva's 'enigmatic' phrase: 'In a world in which the Other has collapsed ...' Later in this text, Foster aligns abject contemporary art with 'the general culture of abjection', specifically 'the culture of slackers and losers, grunge and Generation X.' This (white) culture valorizes misery, 'drawn not to the highs of the simulacral image but to the lows of the depressive thing'. After a brief mention of a 'broken social contract', he goes on to suggest that 'if there is a subject of history for the culture of abjection at all, it is not the Worker, the Woman, the Person of Color, but the Corpse.' The social contract to which Foster refers is, of course, not really broken: it is the same foundationally anti-black and racist, patriarchal and cissexist social contract that capitalist society has long offered. The period in which the abject art that Foster categorizes coincides with a long and intense counter-insurgency struggle

der Situation der Moderne (Sklaverei, Kolonisierung) besteht darin, dass der „Zusammenbruch des Anderen“ ewig verheißt, aber immer wieder von den Manövern eines Subjekts bedroht wird, das darauf angewiesen ist, sich im Anderen zu spiegeln. Dieses Subjekt muss seine eigenen gewalttätigen Impulse leugnen wie ein Kind, das Angst davor hat, aus Versehen seine Mutter abzuschaffen.

Amerikanische Gefängnisse sind ganz überwiegend schwarz, Armut ist in Amerika ganz überwiegend schwarz, das „Abstoßende“ ist in Amerika ganz überwiegend schwarz. Doch die zeitgenössische Kunst ist ganz überwiegend weiß, sie scheint das Schwarzsein nur entweder als ästhetische Modulierung oder als eine Form der „Identitätspolitik“ zu verzeichnen oder auf andere undurchschaubare Weisen, die auf irgendeine Form schwieriger Beziehungslosigkeit hindeuten. Die Künstlerin E. Jane hat in einer auf Twitter unter dem Hashtag #cindygate zusammengestellten Recherche darauf aufmerksam gemacht, wie Cindy Sherman in ihrer *Bus Riders Series* Blackface-Maskerade einsetzt. In einem ihrer Tweets schreibt E. Jane: „Meine Vermutung: [Sherman] hat einfach nicht an schwarze Betrachter gedacht.“ Auch wenn sie das Schwarzsein als Blackface schematisch darstellt, leugnet ihr Werk die Möglichkeit, dass es auch schwarze Betrachter geben könnte. Der Objekt-Blick des Schwarzseins beschreibt für Weiße etwas Abstoßendes, er verschafft ihnen das Bedrohliche, die Grenze, die Unterscheidung, von der aus sie sich selbst konstituieren.

Würde man die Periodisierung der weißen amerikanischen Gegenwartskunst nicht nach Kriterien vornehmen, die an der weißen Familie orientiert sind (die 1950er Jahre mit dem Hetero hinterm Gartenzaun, dann die wilden, zugehörnten 1960er usw.), sondern nach der wechselvollen Geschichte der schwarzen Rebellionen, dann kämen dabei dieselben Leitfiguren vor – Kelley, Sherman –, sie würden aber mit ganz anderer Dringlichkeit gelesen. Das ist nicht als Aufruf zu verstehen, weiße Künstler als böse Vertreter eines Dominanzdenkens zu interpretieren; es sei nur darauf hingewiesen, dass

Das „Abstoßende“
ist in Amerika
ganz überwiegend
schwarz. Doch
die zeitgenössische
Kunst ist ganz
überwiegend weiß.

by the US state, freaked out a little by the white student activism of the 1960s but most deeply shaken, by its agents' own admission, by black liberation groups such as the Black Panthers and even the black campus radicals who agitated for the introduction of Black Studies programmes into American academia.

Government attempts at repression focused on black struggle rather than white activism not only because of some special ideological or affective racism (although often that too) but because the USA is literally founded, financially, materially and psychically, on the enslavement and exclusion of black people. Sherman and Kelley's images circulate in a real world of COINTELPRO surveillance, the crack epidemic and the 'war on drugs', stop and frisk, the fantasy black welfare queen and so on. They are produced against a backdrop of a massive expansion in the US prison population – a 700% increase between 1970 and 2005 – disproportionately affecting black people (as Andrea Fraser's upcoming work at the Whitney seeks to elucidate). The specificity of the contemporary (post-slavery, post-colonial) as opposed to the modern (slavery, colonization) is that the 'collapse of the Other' is eternally promised and threatened through the operations of the subjectivity that needs this Other for its mirror. This subjectivity has to disavow its own violent impulses like a child scared of accidentally abolishing its mother.

American prisons are overwhelmingly black, American poverty is overwhelmingly black, American 'abjection' is overwhelmingly black. But contemporary art is overwhelmingly white, seeming to only register blackness as either an aesthetic modulation or a species of 'identity politics', or in other arcane ways that suggest some kind of troubled non-relation. The artist E. Jane has drawn attention to Cindy Sherman's use of blackface in her *Bus Riders* series, in a 2015 research project collected on Twitter under the hashtag Cindygate. E. Jane comments in a tweet, 'My best guess: [Sherman] was not thinking about the black viewer.' Despite representing blackness schematically, as blackface, Sherman's work disavows the possibility of a black viewer. The object-gaze of blackness limns white abjection, providing it with a constitutive threat, a frontier, a distinction.

A periodization of white American contemporary art that took its measure not from the white family (the picket-fence hetero-1950s followed by the wild, Pill-fuelled 1960s, etc) but from the vagaries of black insurgency might take into account the same figureheads – Kelley, Sherman – but would

read them more urgently. This is not a call to read white artists as evil agents of hegemonic thought – though their prominence can get tiring – but just a suggestion that art as a seismic register of the vibrations of the contemporary might also have picked up the vast cataclysm of US and indeed global anti-blackness. This is just a suggestion that the construction, maintenance and allocation of blackness could become as prominent in white theory as they have long been in white wealth.

The theorist Rey Chow writes, working through Frantz Fanon: 'I want to argue that it is actually the colonizer who feels looked at by the native's gaze. This gaze, which is neither a threat nor a retaliation, makes the colonizer "conscious" of himself, leading to his need to turn this gaze around and look at himself, henceforth "reflected" in the native-object. It is the self-reflection of the colonizer that produces the colonizer as subject (potent gaze, source of meaning and action) and the native as his image, with all the pejorative meanings of the word "black" attached to the word "image".' The image-screen must not go black. Black abjection's essential role in the construction of non-black and especially white subjectivity is a theory so well-explicated that I could attribute it to ten different theorists, and that's just from my own personal canon. And yet it so rarely appears in white theorists' accounts of our supposedly shared psychic structure (although many of the men have learned by now, albeit grudgingly, that gender is socially real and therefore might have to make some kind of appearance in a total social theory).

Foster's essay is compelling because he almost goes there – to the plantation, to the prison, to the ghetto, to the colony, to the skin of the real body – just as Lacan seems to almost go there. Periodized through blackness, the tense stand-off between the potentially violent object-gaze that must be civilized, tamed, or spectacularized clearly resembles the native or slave's mute gaze at the master. This unanswerable gaze – the unanswerable question we might ask of whiteness, which is 'what is my race?' – is a reminder that from the perspective of a certain catastrophic subjectivity there is not only 'no sexual relationship', to quote Lacan's famous phrase, but no relationship at all beyond the brief fulfilments of transaction. It's hard to empathize with because it's too easy to sympathize with: the pathology of the too-intact subject. Of course this too-coherent self fantasizes a loss of cohesion. Foster reads in the intensity of Sherman's

DOSSIER

Kunst als seismografisches Archiv zeithistorischer Erschütterungen etwas von der verheerenden Katastrophe der Schwarzenfeindlichkeit in den USA und letztlich der ganzen Welt verzeichnet haben könnten. Es ist lediglich der Hinweis, dass die Konstruktion, Aufrechterhaltung und Zuordnung des Schwarzseins in weißer Theorie ja einmal eine ebenso prominente Rolle spielen könnte, wie das lange Zeit für den weißen Wohlstand der Fall war.

Die Theoretikerin Rey Chow schreibt in Auseinandersetzung mit Frantz Fanon: „Tatsächlich ist es der Kolonist, der sich durch den Blick des Einheimischen betrachtet fühlt. Dieser Blick, der weder eine Bedrohung noch eine Vergeltung darstellt, führt dazu, dass der Kolonist sich ‚seiner selbst bewusst‘ wird, er lässt ihn die Notwendigkeit spüren, seinen Blick umzuwenden und sein Selbst zu betrachten, das von nun an im Einheimischen-Objekt ‚reflektiert‘ wird. In dieser Selbstreflexion des Kolonisten, die den Kolonisten als Subjekt hervorbringt (ein machtvoller Blick, ein Quell von Bedeutung und Handeln) und den Einheimischen als sein Bild, wobei all die abwertenden Bedeutungen von ‚schwarz‘ dem Begriff ‚Bild‘ angeheftet werden.“⁴² Der „Bild-Schirm“ muss nicht schwarz werden. Dass der Wahrnehmung der Schwarzen als etwas Abstoßendes eine wesentliche Funktion für die Konstruktion des nichtschwarzen, besonders des weißen Subjekts zukommt, ist eine derart umfassend dargelegte Theorie, dass ich sie zehn verschiedenen Theoretikern zuschreiben könnte, und die stammen nur aus meinem persönlichen Kanon. Und doch taucht sie so selten in den Erörterungen auf, die weiße Theoretiker über unsere vermeintlich gemeinsame seelische Struktur verfassen (obwohl viele der Männer – wenn auch widerwillig – inzwischen immerhin gelernt haben, dass Genderfragen eine gesellschaftliche Realität betreffen und deshalb auch in einer umfassenden Gesellschaftstheorie irgendwie auftauchen müssen).

Fosters Essay ist so fesselnd, weil man fast meint, er begeben sich dorthin – auf die Plantage, ins Gefängnis, ins Ghetto, in die Kolonie, zur Haut des echten Körpers –, wie man bei Lacan fast meint, er begeben sich dorthin. Periodisiert man nach schwarzen Kriterien, zeigt der spannungsvoll herausfordernde Blickwechsel mit dem gewaltbereiten Objekt-Blick, der zivilisiert, gezähmt oder zum Spektakel gemacht werden muss, deutliche Ähnlichkeiten mit dem stimmenden Blick des Einheimischen oder Sklaven auf den Herrn. Der unbeantwortbare Blick, die unbeantwortbare Frage, die wir über das Weißsein stellen könnten und die lautet „Was ist meine Rasse?“, erinnert daran, dass es aus der Perspektive einer bestimmten, katastrophalen Subjektivität nicht nur „keine sexuelle Beziehung“ gibt, um Lacans berühmten Satz zu zitieren, sondern überhaupt keine Beziehung, die über die kurze Durchführung einer Transaktion hinausreicht. Es ist schwer, empathisch zu sein, weil man zu leicht sympathisiert: die Pathologie des allzu intakten Subjekts. Natürlich bildet sich dieses allzu kohärente Ich ein, es verliere an Zusammenhalt. Foster versteht die Intensität, mit der Sherman Schmerz oder triefende Körper zum Ausdruck bringt,

evocations of hurt or leaking bodies a reaching-beyond the abject, into ‘the *informe*, a condition described by Bataille where [...] the fundamental distinction between figure and ground, self and other is lost’.

Race, as so many theorists from Sylvia Wynter and Fanon to Frank Wilderson III and Fred Moten have shown, is the distinction that upholds the false integrity of the self. From the position of this false integrity, ‘the collapse of the Other’ must look like the part in Genesis before God spoke the first words: ‘the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep.’ But this incoherence is no more truthful (I choose to believe this) than the false coherence it subtends. Moten, the pre-eminent theorist of this impasse between object and subject, writes (in the 2015 essay *To Feel, To Feel More, To Feel More Than*) of a blur in between, the blur that he finds in black sociality but not only there: ‘the glow and blur of the collective head’s collective embrace, more precisely and properly valued in its disruption of valuation, in its radical unbankability’. I think that we could all go deeper into this collective head, but for now art says as much as life does that we don’t know how.

1

Of course nothing is really abject: there is no outside of the world.

2

I am afraid of spiders, and sometimes I can control the fear by telling myself, absurdly, ‘The spider is part of your body. The spider is part of your body’. Freud thought that fear of spiders was connected to having a neurotic mother and revealed a deeper fear, of indeterminate gendered genitalia. I found a line scrawled in an old notebook, a thought experiment: ‘You must not be your mother’s body.’ Now I see two senses here: the injunction (‘don’t be your mother’s body’), and the critical assessment (‘you don’t look like your mother’s body’). Like many bad daughters, I tried and failed to be a good mother to my mother. The spider is part of my body.

3a)

I remember the vividly coloured shit that my sister produced, as a tiny newborn baby, when she was first brought home from the hospital. The shit, as much as her narrowed eyes and seeking mouth, was proof that she would grow up to be a person. I also remember the woman in the maternity ward who seemed very distressed by the experience of giving birth; we could hear her crying through the curtain between the beds and saying

about her baby, ‘I hate it, it did a shit inside me’. Over 20 years later I still feel troubled by that woman’s tears and I really hope she and her child found their way OK. I don’t know if she had in mind that newborn shit isn’t really shit, because they haven’t eaten anything yet.

b)

As a teenager on hands and knees cleaning up after my grandfather’s beloved and dying dog and retching from the smell, I thought, *I love this dog. This is love.*

c)

A friend attempted to describe his tentative feelings of love for his baby, and summed them up as: ‘His shit is clean’.

Conclusion: The dirtiness of shit makes its cleanliness a measure of love.

4

I have never been able to directly eroticize shit, but I feel ambivalently drawn to the idea of people who are able to: they impress and disgust me. My first successful poem was called something like, *Coprophiliac on Holiday*, a fictionalized version of a real-life trip to see cave paintings somewhere in France that won a prize. I was about 14 when I wrote it. It’s only now, writing this, that I see some kind of logic to the mysterious linkage: the cave itself is like an anus, secret/public, full/empty. D. W. Winnicott writes endearingly of babies that they never want to waste an experience, giving the example that a baby will wait until someone else is in the room to fill their diaper. I feel so moved by this hypothetical baby, waiting anxiously to be able to communicate, waiting to have something to give.

5

Every few years I end up reading about the Khmer Rouge, life pared down to below the bone, to the marrow of the bone, e.g. the teaspoons of shit they fed prisoners, as torture. I have no connection to Cambodia and I don’t know why I feel responsible for remembering this/if I have the right to write it: a web-searched fragment wrenched out of other people’s lives, so decontextualized here (and in me) that I can’t assess its weight. Nor can I weigh the handfuls of shit in the slave plantations of the Caribbean and the US South, though I know the story of how failed escapees were sometimes forced to eat it. These fragments hover in the middle distance: can’t get rid of them and can’t do anything with them.

als einen Akt des über das Abstoßende Hinausgreifens, hinein in „das *informe*, ein von Bataille beschriebener Zustand, in dem [...] die grundlegende Unterscheidung zwischen Figur und Grund, das Selbst und das Andere, verloren geht.“

Rasse ist, das haben all die Theoretiker von Sylvia Wynter und Fanon bis zu Frank Wilderson III. und Fred Moten gezeigt, eine Unterscheidung, die die falsche Integrität des Selbst aufrechterhält. Von der Warte dieser falschen Integrität aus betrachtet, muss der „Zusammenbruch des Anderen“ wirken wie der in der Genesis beschriebene Zustand, bevor Gott die ersten Worte sprach: „Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe.“ Doch diese fehlende Kohärenz ist kein Stück wahrer (das zu glauben, habe ich mich entschlossen) als die falsche Kohärenz, die ihr gegenübersteht. Fred Moten, der herausragende Theoretiker dieses ausgewogenen Verhältnisses zwischen Objekt und Subjekt, schreibt über eine Unschärfe eines Zwischenfelds, die er in schwarzen Gemeinschaftsformen findet, aber nicht nur dort: „wie das freudige, gemeinschaftliche Annehmen der gemeinschaftlichen Führung im Unbestimmten aufleuchtet, deren Wert genauer und richtiger darin zu sehen ist, dass sie die Wertung aussetzt in ihrer radikalen Unverwertbarkeit.“ Wahrscheinlich könnten wir alle noch tiefer in dieses kollektive Bewusstsein einsteigen. Aber momentan weisen Kunst und Leben gleichermaßen darauf hin, dass wir nicht wissen, wie.

1

Selbstverständlich ist nichts wirklich abjekt und verworfen: Es gibt kein Außerhalb der Welt.

2

Ich habe Angst vor Spinnen, und manchmal bekomme ich die Angst unter Kontrolle, wenn ich mir, was absurd ist, sage: „Die Spinne ist Teil deines Körpers. Die Spinne ist Teil deines Körpers.“ Freud war der Auffassung, die Angst vor Spinnen sei auf eine neurotische Mutter zurückzuführen. Sie lasse eine tiefere Angst erkennen, nämlich die vor Genitalien, die sich nicht eindeutig einem Geschlecht zuordnen lassen.

In einem alten Notizbuch habe ich eine flüchtig hingekritzelte Zeile gefunden, ein Gedankenexperiment: „Du musst nicht der Körper deiner Mutter sein.“ Heute sehe ich hier einen zweifachen Sinn: Die Ermahnung („Sei nicht der Körper deiner Mutter!“) und die kritische Einschätzung („Du siehst nicht aus wie der Körper deiner Mutter.“). Wie viele andere schlechte Töchter auch habe ich vergebens versucht, meiner Mutter eine gute Mutter zu sein. Die Spinne ist Teil meines Körpers.

3a)

Ich kann mich noch an die knallbunte Kacke erinnern, die meine Schwester produzierte, als sie ein winziges Neugeborenes war, als man sie gerade aus dem Krankenhaus nach Hause gebracht hatte. Die Kacke war, neben ihren zusammengezogenen Augen und ihrem suchenden Mund, Beleg dafür, dass hier jemand zu einer Person heranwachsen wird.

Ich kann mich auch noch gut an die Frau in der Geburtsklinik erinnern, die von der Geburt offensichtlich ziemlich mitgenommen war; durch den Vorhang zwischen den Betten hindurch hörten wir sie weinen und über ihr Baby sagen: „Ich hasse es. Es hat in mir drin geschissen.“ Nach mehr als 20 Jahren gehen mir ihre Tränen noch immer nach, und ich hoffe aufrichtig, sie und ihr Kind sind irgendwie zurechtgekommen. Ich weiß nicht, ob ihr klar war, dass die Kacke von Neugeborenen gar keine richtige Kacke ist, weil die ja noch gar nichts gegessen haben.

b)

Wie ich als Teenager auf allen Vieren dem geliebten, sterbenden Hund meines Großvaters hinterherwischte und würgte bei dem Gestank. Da dachte ich: *Ich liebe diesen Hund. Das ist Liebe.*

c)

Ein Freund versuchte, seine noch etwas zaghaften Gefühle der Liebe für sein Baby so auf den Punkt zu bringen: „Seine Scheiße ist sauber.“

Ergo: Die Dreckigkeit der Scheiße macht ihre Sauberkeit zum Maßstab der Liebe.

4

Es ist mir nie gelungen, Scheiße direkt etwas Erotisches abzugewinnen; die Vorstellung, dass es Menschen gibt, die das können, ist für mich aber von ambivalentem Reiz: Sie beeindruckt und ekelt mich. Mein erstes erfolgreiches Gedicht hieß *Coprophiliac on Holiday* oder so ähnlich. Mit dieser fiktiven Version eines wirklich unternommenen Ausflugs zu irgendwelchen Höhlenmalereien in Frankreich habe ich einen Preis gewonnen. Damals war ich um die 14. Erst heute, da ich dies schreibe, erkenne ich eine bestimmte Logik in der seltsamen Verbindung: Die Höhle selbst ist wie ein Anus, geheim/öffentlich, voll/leer. D. W. Winnicott schreibt wunderbar über Babys. Er schreibt, dass sie auf keinen Fall eine Erfahrung auslassen wollen, und nennt als Beispiel ein Baby, das immer wartet, bis jemand im Zimmer ist, bevor es in die Windeln macht. Ich bin regelrecht gerührt, wenn ich an dieses hypothetische Baby denke, wie es gespannt wartet, damit es kommunizieren kann, wartet, damit es etwas geben kann.

5

Alle paar Jahre ist es wieder soweit: Ich lese über die Khmer Rouge und darüber, wie das Leben heruntergeritten wurde bis auf die Knochen und dann noch ein bisschen weiter. Wie sie z. B. den Gefangenen als Folter einen Teelöffel Scheiße fütterten. Ich habe keine Verbindungen zu Kambodscha, und ich habe keine Ahnung, warum ich mich dafür verantwortlich fühle, die Erinnerung an diese Schrecken wachzuhalten oder ob ich überhaupt das Recht habe, das zu schreiben: ein im Internet zusammengeklücktes Fragment aus dem Leben anderer Menschen, das hier (und in mir) so aus dem Zusammenhang gerissen ist, dass ich gar nicht einschätzen kann, wie schwer es wiegt. Und das gilt auch für die Handvoll Scheiße auf den Sklavenhalterplantagen der Karibik und der Süd-

These fragments hover in the middle distance: can't get rid of them and can't do anything with them.

6

I was surprised and grossed out to see the pathologically white association between blackness and shit surface in an Yvonne Rainer film, *Privilege* (1990): 'How shit gets connected with blackness-as-badness. What happens between black people and their shit?' What does the character imagine might happen? Shit is not my primary association with brown: brown is a warm and protective colour. In the book *Seven Days in the Art World* I read that collectors don't like brown paintings, and in an interview, Carol Rama responds to a question about the colour brown with an enthusiastic and weird answer about her own pleasure in shitting: 'When I shit I have the impression I feel really good, but it's probably not true'.

7

Many of us grew up with gifts of shit, exhortations to remember grotesque accidents of fate that happened long before we were born. I call them shit but they are yet to be digested. Thus the corpse of the Holocaust is still dragged around Europe and Israel, deeply dishonoured now. Differently, transatlantic slavery still sticks to the skin. The cuts between land and community, between community and self (the piercing of the hole of the individual into the fabric of the social, as Fred Moten imagines it) that inaugurated and maintain capitalism, are still arguably present in white supremacy's simultaneous horror/fascination with good lineage and bad origin, with identity and difference. For history to be digested, an easy metaphor, we have to be able to tolerate its transformation into shit. The cities of western Europe and those built in their image are shit, its art is shit, its cultures are smeared in shit. Art has sometimes been a place where it is possible to know that there is nothing worth saving.

staaten, auch wenn ich die Geschichte kenne, wie entlaufene und wieder eingefangene Sklaven manchmal gezwungen wurden, sie zu essen. Diese Fragmente schweben auf halber Distanz: Man wird sie nicht los, kann aber auch nichts mit ihnen anfangen.

6

Ich war überrascht und geschockt, als ich in Yvonne Rainers Film *Privilege* jene krankhafte Vorstellung von Weißen auftauchen sah, die Schwarzsein mit Scheiße in Verbindung bringt: „Wie Scheiße mit Schwarzsein als Schlechtsein verbunden wird. Was passiert zwischen Schwarzen und ihrer Scheiße?“ Was könnte nach der Vorstellung der Figur im Film passieren? Scheiße ist nicht meine erste Assoziation zu Braun: Braun ist eine warme, schützende Farbe. In dem Buch *Seven Days in the Art World* habe ich gelesen, dass Kunstsammler keine braunen Bilder mögen, und in einem Interview antwortet Carol Rama auf eine Frage zur Farbe Braun mit einer begeisterten und schrägen Schilderung ihres Vergnügens beim Scheißen: „Wenn ich scheiße, habe ich das Gefühl, es geht mir richtig gut, aber das stimmt wahrscheinlich gar nicht.“

7

Viele von uns haben als Kinder eine ziemliche Menge Scheiße mit auf den Weg bekommen, Ermahnungen, groteske schicksalhafte Vorfälle nicht zu vergessen, die sich zugetragen haben, lange bevor wir selbst zur Welt kamen. Ich nenne das Scheiße, aber eigentlich trifft es das nicht ganz, denn all das muss ja erst noch verdaut werden. In Europa und Israel wird der inzwischen gründlich geschändete Leichnam des Holocaust nach wie vor durch die Gegend geschleift. Die transatlantische Sklaverei klebt uns noch immer auf der Haut. Die Schnitte zwischen Land und Gemeinschaft, zwischen Gemeinschaft und dem Ich (das Durchstechen des Lochs des Individuellen in das Gewebe des Gesellschaftlichen, wie Fred Moten es sich vorstellt), die den Kapitalismus begründet haben und ihn aufrechterhalten, sind offensichtlich noch präsent im Schrecken vor und gleichzeitig im Fasziniertsein von guter Abstammung, schlechter Herkunft, Identität und Differenz, wie sie bei Vertretern einer White Supremacy anzutreffen ist. Um Geschichte verdauen zu können, müssen wir, um es in einer schlichten Metapher zu fassen, aushalten können, dass sie sich in Scheiße verwandelt. Westeuropas Städte und die nach ihrem Vorbild gebauten Städte anderswo sind Scheiße, ihre Kunst ist Scheiße, ihre Kulturen sind mit Scheiße zugeschmiert. Kunst war immer mal wieder der Ort, an dem man wissen konnte, dass es nichts gibt, was sich aufzuheben lohnt.

8

In Los Angeles, einer Stadt der Schwarzen und der Obdachlosen, plauderte ich einmal mit einem Mann im Bus. Und der sagte, mit Stolz und Ironie, wohl wissend, dass ich mir einbilden würde, etwas zu wissen:

„Ich bin ein stolzes Produkt von Watts.“ Kahlgeschorene Kunstszene-Typen mit erweiterten Pupillen sagten mir: „Ich liebe LA!“ Die Stadt ist einer der Orte, an denen die weißen Suprematisten ihren Klassenkampf am heftigsten austragen, ein Labor für Kontrolleexperimente, eine „Traumfabrik“ für weißgebleichte Träume. Ich ging um die nächste Ecke, und da lag ein Haufen unverkennbar menschlicher Scheiße mitten auf dem Gehweg, gleich neben einer kleinen Festung aus Zelten und Kartonbehausungen.

Ein schwarzer Mann ließ den Anhänger seiner Halskette, eine kleine Weltkugel, baumeln und meinte zu uns (außer mir waren das zwei weiße Männer, die neben mir standen): „Wir sind hier schon seit Jahren, wir sind hier schon seit Tausenden von Jahren.“ Weiß ich, sagte ich, weil ich denke, ich wüsste was.

Ich mache mir diese Fragmente eigentlich unberechtigterweise zu Eigen, indem ich sie aufschreibe. Ich sammle sie auf und mache aus ihnen weniger als sie waren.

9

Soll man nicht lieber über Schande nachdenken als über das Abjekt und das Abstoßende...? Die Lösung für das Abstoßende ist einfach: Sorge dafür, dass sie deine Scheiße aushalten! Aber die Sühne (dafür, etwas Abstoßendes gemacht zu haben, etwas abstoßend gemacht zu haben), sollte nicht leichtfallen. Wenn mich reiche Weiße mal um Rat fragen, dann rate ich ihnen: Nichts, was euch gehört, ist euer rechtmäßiger Besitz, also verhaltet euch entsprechend! Komischerweise fragt kaum jemand.

10

Periodisierung des Abstoßenden; Periodisierung der Wut und der Scham der Frauen.

Die lange, hart umkämpfte Geschichte der Frau im Kapitalismus: Frauen wurden, meint Silvia Federici, als Hexen verbrannt, um ein entwurzeltes Proletariat zu schaffen (Frauen als Wurzeln), dann sorgte man systematisch dafür, dass sie zum Trost und Behagen der Männer sexuell verfügbar waren. Saidiya Hartman hat in den Archiven eine Sklavenschiff-Venus gefunden und sie als den Fluchtpunkt der Geschichte benannt. Im proletarisierten Europa, auf See und in den neu entstandenen Kolonien, beginnt eine lange Kette der Vergewaltigungen. Will heißen: die Verschmelzung von Mutter und Herkunft/Heimat und ihre damit einhergehende Vernichtung. Eine in groben Strichen gezeichnete Geschichte, die nicht frei ist von dümmlicher und unbeholfener Romantik. Die Aufgabe der Mutter ist es, die falsche Kohärenz der Geschichte im Kopf zu behalten.
Übersetzt von Michael Müller

Hannah Black ist Künstlerin und Autorin. Sie lebt in Berlin.

- 1 Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, in: *October*, Nr. 78, Herbst 1996, S. 107–124.
- 2 Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington: Indiana University Press, S. 51.

8

In LA, a Black and homeless city, a man chatted to me on the bus, and said with pride and irony, knowing I would think I knew something: 'I am a product of Watts'. Clean-shaven art bros with dilated pupils told me, 'I love LA!' The city has been a primary site of white supremacist class war, a laboratory for experiments in control, a 'dream factory' for bleached-white dreams. I turned a corner and saw an unmistakably human shit sitting in the middle of the sidewalk, near a little fortress of tents and cardboard structures.

A Black man swung the pendant on his necklace, a little Earth, and told us (me and the two white men standing with me): 'We've been here for years ... We've been here for thousands of years.' I know, I said, because I think I know something.

I take unwarranted credit for these fragments by writing them down. I gather them in and I make them something less than they were.

9

Would it be better to think about dishonour rather than abjection...? The solution to abjection is easy: make them put up with your shit! But atonement (for producing the abject, by making something abject) should not be easy. If rich white people ever ask my advice, that's the advice I give them: nothing you have is rightfully yours, so act accordingly. For some reason, they hardly ever ask!

10

Periodization of the abject; periodization of the rage and shame of women.

The long, embattled history of women in capitalism: burned as witches, Silvia Federici says, to forge a rootless proletariat (women as roots), then made systemically sexually available for men's solace or comfort. Saidiya Hartman finds a slave-ship Venus in the archives and names her the vanishing-point of history. In proletarianized Europe, at sea and in the new-sprung colonies, a long campaign of rape begins, which is to say, the long conflation of mother with origin/home, and her attendant annihilation. A story in broad sweeps, and not without its dumb and heavy-handed romance. The task of the mother is to hold the false coherence of history in her mind.

Hannah Black is an artist and writer. She is based in Berlin.

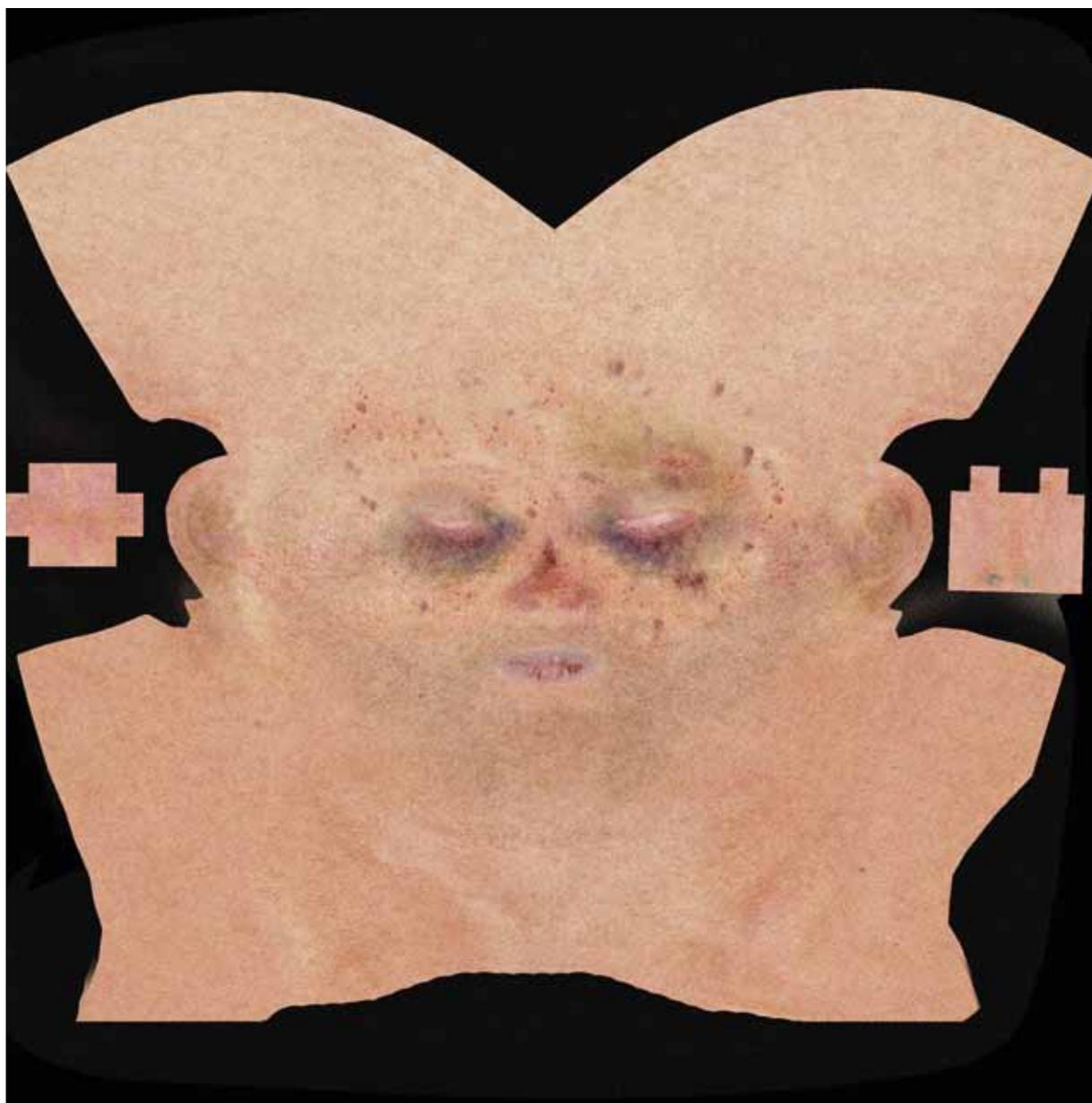
- 1 Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, in: *October* 78, Autumn 1996, pp. 107–124.
- 2 Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 51.

Ed Atkins

Daten-Verfall

Data Rot

9
A digital rendering of human skin
used in Ed Atkins's videos



9

9 courtesy: Ed Atkins



10

Wenn es in der zeitgenössischen Kunst ein wiedererwachtes Interesse an der Abjektion gibt, dann hat das wahrscheinlich mit der allumfassenden technologischen Vermittlung von Erfahrung zu tun; einer Erfahrung, bei der weite Bereiche der Welt seelenruhig mit nichts als einer Bewegung der Finger weggewischt, verworfen werden; zum Verschwinden gebracht werden über gewaltige Distanzen, deren Überbrückung einzig und allein durch die Technologien möglich geworden ist, die diese Distanzen überhaupt erst hervorgebracht haben. Wenn man sie so versteht, betrifft diese Entwicklung genauso die Einbindung (und die Beseitigung) des Körpers. Begreiflich wird das wohl am ehesten angesichts all der unendlichen Stapel von Bildern von Körpern, wie sie online im Überfluss zu finden sind – anscheinend immer anstelle von etwas, immer aufgeschoben. Hier ist Abjektion – als das Abstreifen des Unausstehlichen an einem Selbst und die damit einhergehende essenzielle *Erfahrung* einer solchen (Selbst-)Zurückweisung – entgegen unserer Intuition etwas Entmaterialisiertes, beschleunigt durch diese vermittelnden Technologien und deren Vermischung der Realitätsebenen.

Indem das Nahverhältnis der Abjektion eliminiert wird, wird auch der Schrecken in der Erfahrung eliminiert. Die Kraft der Empathie, Demut, sogar ein Sinn für Sterblichkeit verschwinden. Die Verwerfung, die Abjektion, so scheint es, ist das einzige Überbleibsel seiner eigenen Opfer, der gewaltsam Verworfenen. Es ist gegenwärtig

das Privileg eines wohlhabenden, westlichen Subjekts, die Abjektion als Verwerfung zwischen dem Eigenen und dem Eigenen-nicht-Eigenen vermeiden zu können – und stattdessen einen Anderen zu verwerfen. Soziale Medien bieten exzessiv Gelegenheit, andere zu verwerfen. Allerdings behindert die Anonymität, die dabei im Spiel ist, ganz offensichtlich den Prozess der Identitätskonstruktion, der eben auch zur Abjektion gehört. Trotz des monströsen Bilds vom Trolling beruht seine Erfahrung auf der Distanz zu denen, die verworfen werden. Die Verschleifung der Differenz zwischen dem Selbst und dem Selbst-als-Anderen, wie sie in der Abjektion am Werk ist, wird selten erreicht.

In meinem Schreiben und meinen Videos ging es mir zuletzt ausdrücklich darum, mich der Erfahrung eines „Ich-das-nicht-Ich-ist“ zu stellen, vielleicht sogar über sie hinauszugehen; meine eigene, persönlich, öffentlich gesuchte, bekenntnis-hafte Abjektion. Das begann mit dem Blick auf das, was sich in den letzten Jahren mit den digitalen Technologien in Bezug auf das bewegte Bild verändert hat; wie Material sich in ein Bild, ein Image hinein verschoben hat – in Bilder, die unübershbar versuchen, Material zu *enthalten*, zu performen *als* Material, selbst wenn sie es in Codes verwandeln und an unbekannte Orte wegzaubern. HD-Video mit seinen exorbitanten und grotesken Abbildungen von Oberfläche *fühlt sich* auf eine spezielle Weise *an* – fühlt sich abstoßend und exzessiv an. Etwas an der

Any resurgent interest in abjection in contemporary art might correspond with the ubiquity of an experience mediated by technology – an experience wherein vast swathes of the world are calmly abjected with a swipe of the finger, made to disappear over material distances that are collapsible solely by those technologies that rendered them there.

This trajectory extends similarly to incorporate (disincorporate) the body, most explicitly apprehensible in the infinite reams of images of bodies that abound online – always seemingly in lieu, eternally deferred. Here, abjection as the sloughing off of the intolerable in oneself – and the concomitant and essential experience of that (self-)rejection – is counter-intuitively dematerialized, expedited by that intercessional technology and its bewildering of reality.

By eliminating the proximity of abjection, its horror is also eliminated, along with the possible potent conjuring of empathy, humility, even a sense of mortality. Abjection, it seems, is the sole prevail of its victims, the forcibly abjected. It is the privilege of a contemporary, wealthy, western subject to be able to avoid abjection as an experience of self to self-not-self and, instead, to abject an other. Social media seems to excessively allow us to abject others, while its anonymity seems to pretty obviously spoil abjection as an essential process of identity construction. Despite the monstrous image of trolling, it depends on distance from the abjected – so abjection's confounding of difference between self and the self-as-other seldom occurs.

10
Olga Balema
Cannibals
2015
Installation view
Croy Nielsen,
Berlin

THE ABJECT

paradoxen Beziehung, die dematerialisierte Medien vornehmlich zwischen einer körperlichen Bilderwelt und dem Prinzip der Gegenstandstreue unterhalten, produziert ein Empfinden, das die „Abjektion“ wieder auf den Plan rufen könnte. Aber die Verwechslung von Empfindung mit Erfahrung ist zentral für meine Kritik. Die Figur des Kadavers liefert dabei einen Schlüssel zum Verständnis dieses Paradox. Oszilliert sie doch zwischen einem schrecklichen Gewicht und einer seelenlosen, spiritualisierten Abwesenheit – zwischen der Zurückweisung der Abscheu und ihrer Anerkennung.

Die Faszination begann für mich mit der Beobachtung, wie unglaublich hart die digitalen Technologien seit dem Millennium an jedweder Ecke daran arbeiten, ihren Gegenstand zu rematerialisieren und dabei doch die Ökonomie ihrer fundamentalen Digitalität aufrechterhalten – allerdings in der forensischen Offenlegung der Haut eines Filmstars in 3D, oder in den Tiefen des Bassrumpels eines 7.1-Surroundsystems, und nicht mit Methoden, die aus analogen Technologien oder, sagen wir, den kritischen Imperativen des strukturalistischen Films oder Materialfilms vertraut waren. Diese Rematerialisierung hat, vor allem im Fall des Kinos, mit sinkenden Umsätzen zu tun. Man versucht dem mit einer Wiederbelebung der Erfahrungsdimension im Kino zu begegnen; mit der Betonung einer umfassenden körperlichen Erfahrung. Der Appeal und die Finanzierbarkeit sollten dadurch wiederhergestellt werden, dass man die Erfahrung von Einzigartigkeit zu Geld macht, indem man einen Grund bietet, den eigenen Körper von der Couch zu schleppen. Inzwischen boomt diese Erfahrungsökonomie, und die Flut von Performance in der zeitgenössischen Kunst kann man da ruhig dazuzählen. All das ist, auch wenn sie zumindest teilweise von finanziellen Überlegungen ausging, eine direkte Reaktion auf die Dezentrierung und Dematerialisierung der Medien. Diese erfahrungsorientierten Märkte bringen die konkrete Ware zum Verschwinden – und lassen sie in Form des Publikums wieder auftauchen, in ihren Körpern, in ihren Leben. Auffällig ist dabei, dass diese Prozesse zwar dem Umstand der Abjektion nahekommen scheinen, dass dabei aber – ganz entscheidend – keinerlei Abscheu zu vernehmen ist, kein Zusammenbruch der Konsistenz, keine Opposition. Der Anblick einer 4K-Wunde auf IMAX-Dimension triggert als Repräsentation keinen Reflex – trotz ihrer Offensichtlichkeit.

Abjektion erfordert ein holistisches Verständnis von Realität. Damit es zu einer mulmigen Erfahrung kommen kann, muss diese Realität gebrochen werden. An diesem Bruch, den man am besten als eine Art Anti-Edit verstehen könnte, eine Zäsur, eine arhythmische Geste – als würde jemand einen Preis entgegennehmen und dann mitten in den Dankesworten einen enthemmten Rülps herausslassen – habe ich mich zuletzt versucht. Ein Bruch als ein Mittel, das Prinzip der Abjektion näher zu beleuchten und zu simulieren. Es handelt sich dabei um etwas anderes als eine digitale Störung, einen „glitch“. Dieser Bruch beruht auf seinem intentionalen Status: eine bewusste Entscheidung, kein Zulassen des Unfalls. Damit wird die Differenz zwischen der

My recent writing and videos are expressly concerned with confronting – outstripping, perhaps – the experience of the me-that-is-not-me: my own personal, publicly sought, confessional abjection. This began by looking at the ways in which the very matter of the moving image has changed in recent years with the advent of digital technologies; how material has shifted into image – images that conspicuously attempt to hold material, to perform as material, even as they turn to code and are spirited elsewhere. High Definition digital video, with its exorbitant and grotesque depictions of surface, feels in a particular, peculiar way – feels, that is, repulsive and excessive. Something about the paradoxical relation of a dematerialized media that privileges corporeal imagery and its fidelity makes for a sensation that might in turn conjure ‘abjection’. But the problem of mistaking a sensation for an experience is a central tenet of the critique I hope to lodge. The figure of the cadaver became the key to understanding this paradox for me – oscillating, as it does, between a terrible heft and a soulless, spiritualized absence, between the revolting spurned and its tender recognition.

The fascination for me was that digital technologies, at whatever millennial juncture, were working incredibly hard to rematerialize their substance while maintaining the economy of their fundamental digitality – albeit in the forensically shot skin of a movie star in 3D, or the sub-bass rumbles of a 7.1 surround sound system, and not by methods more familiar from analogue technologies or, say, the critical imperatives of structural or materialist film. This rematerialization, especially in the case of cinema, has been, clearly, in response to dwindling revenue. How to repeat this, to revivify the experiential in cinema – to shift emphasis back towards something wholly incorporated? The appeal and bankability of cinema was to be restored by monetizing the experience of uniqueness – a reason to lug your body away from the couch. This now-booming experience economy, which might include the flush of performance in contemporary art, is a direct response, albeit one at least partially begun for financial reasons, to the de-centering and dematerialization of media. These experience-oriented markets are models that disappear the discrete commodity, only to make it reappear in the form of the audience – in their bodies, in their lives. It strikes me that although these processes appear to approach the conditions of abjection, crucially there is no horror, no breakdown of consistency, no opposition. The sight of a 4K wound at IMAX scale remains an unreflexive representation, despite its gratuity.

Abjection requires a holistic sense of reality in order to be broken, to be queasy-experienced. This break, which might best be understood as a kind of anti-edit, a caesura, an arrhythmic gesture – like a riotous belch midway thru an acceptance speech – is what I’ve been pursuing recently as a means of elucidating and simulating abjection. This mode itself differentiates itself from something like a ‘glitch’ by maintaining its intentional status. A deliberate decision rather than a permitted accident, it sustains the difference between the technology and its analogue forbear, the body. The model begins with the recognizable, with the firm distinction between oneself and whatever other – the imagery tangibly distant. Using computer-generated imagery means that structural apprehension is never far away, along with a symptomatic distance, even if the realism of such imagery creates the slight suck of the uncanny.

It’s been important since the beginning that the goal of my videos was not immersion, but rather a kind of perspective on immersion. The techniques of verisimilitude, of fluency, of representational virtuosity are all there, but held inelegantly – in a way that makes suspending disbelief both implicit and immediately annulled, rather than the performance of magic for ignorance. It remains important that a body before the work is incapable of resigning itself to the work. I want to determine the media’s rematerialization according to the audience’s agency, rather than the audience as recuperable commodity. This distinction is key, I think, to why abjection as a figuration of a process encountered within oneself is something that might be worth rehearsing, or replaying: it is a way to resist the commodification of our bodies, ourselves – a way of encountering ourselves in opposition – a way of re-incorporating ourselves as mortal, corporeal and abject.

If part of the condition of abjection is the irruption of corporeal reality, then by comparison the incorporeal aspect of the CGI in the videos is part of that return. It also posits a place from where corporeal reality might return. Verisimilitude, the crisp cusp of the realistic, underscores the separation between real body and representation – a separation that becomes more acute the more excessive the attempt at realism. The CGI characters that lonesome populate the videos are surrogates – recognizable in their homogeneity as such, these figures stand in for bodies in the diegesis of the CGI world. They, like the media itself, are incorporeal – more so for their explicit corporeal attempt and failure. That they look realistic, that they even engage with the idea of being like bodies, makes them

The sight of a 4K wound at IMAX scale remains an unreflexive representation, despite its gratuity.

Technologie und ihrem analogen Vorfahren, dem Körper, aufrechterhalten. Das Modell beginnt mit dem Erkennbaren, mit der konsequenten Unterscheidung zwischen einem selbst und dem beliebigen anderen – das Bild bleibt greifbar fern. Wenn man computergenerierte Bilder verwendet, liegt es immer nahe, die Dinge strukturell anzugehen, ebenso wie mit einer symptomatischen Distanz, selbst wenn der Realismus solcher Bilder einen leicht unheimlichen Sog erzeugt.

Es war mir von Beginn an wichtig, dass meine Videos nicht auf Immersion abzielen, sondern eher eine Perspektive auf die Immersion einnehmen. Die Techniken der Überzeugung, die Virtuosität in Sachen Repräsentation, all das ist da und nichts kommt ins Stocken – aber von Eleganz kann trotzdem keine Rede sein. Die *suspension of disbelief*, die Aussetzung der Ungläubigkeit, wird zugleich angedeutet und sofort wieder zunichtegemacht. Das ist etwas anderes, als wenn man einen Zauber inszeniert für die Unwissenheit. Wichtig ist dabei auch, dass es einem Körper, der sich vor dem Werk befindet, unmöglich wird, sich diesem Werk hinzugeben, sich ihm anzuvertrauen. Ich möchte die Rematerialisierung der Medien im Verhältnis zum Handlungsvermögen des Publikums bestimmen und nicht das Publikum selbst als eine wiederherstellbare Kommodität. Diese Unterscheidung ist meiner Meinung nach grundlegend für die Frage, ob und wie es wert sein könnte, Abjektion als Form eines Prozesses der Begegnung mit sich selbst erneut durchzuspielen oder zu testen. Sie ist eine Weise des Widerstands gegen die Kommodifizierung unserer Körper, unserer selbst – eine Weise, uns selbst in Opposition zu begegnen –, eine Weise, uns selbst als sterblich, körperlich und abjekt zu reinkorporieren.

Wenn das Hereinbrechen einer körperlichen Realität Teil der Bedingung der Abjektion ist, dann ist im Vergleich gerade der *unkörperliche* Aspekt der computergenerierten Bilder in den Videos ein Teil ihrer Rückkehr. Und damit ist dann auch ein *Ort* markiert, von dem aus die körperliche Realität zurückkehren könnte. Mimetische Ähnlichkeit und die scharfe Kante des Realistischen unterstreichen die Trennung zwischen realem Körper und Repräsentation – eine Trennung, die umso entscheidender wird, je exzessiver man sich am Realismus versucht. Die CGI-Figuren, die einsam die Videos bevölkern, sind Surrogate. Sie sind in ihrer Homogenität als solche erkennbar. Diese Figuren vertreten in der diegetischen Welt der CGI die Körper. Sie sind, wie die Medien selbst, unkörperlich, und zwar umso mehr, als sie gerade körperlich sein sollen – und dabei scheitern. Dass sie realistisch aussehen, dass sie überhaupt auf die Idee kommen, wie Körper sein zu wollen, macht sie umso unkörperlicher. Und hier findet sich auch ein gewisses Pathos, das die Entstehung von so etwas wie Abjektion begünstigt. Wenn Abjektion im Bruch besteht, dann ist es erst einmal wichtig, eine zu brechende

Konsistenz herzustellen – umso mehr, wenn diese Konsistenz das Bedürfnis nach einem Einbruch der körperlicher Realität nachgerade karikiert: eine auf Repräsentation, Bildlichkeit und Distanz reduzierte Welt. Auf dieser Grundlage schlittern meine Videos rasch allzu nah heran. Sie rücken dir auf den Pelz, sie atmen schwer und fordern zu viel. Sie lassen ihre Welten trivial und hässlich erscheinen, sie spielen mit dieser erhabenen Umrandung, wie sie jene „poetische Katharsis“ aufflackern lässt, die Julia Kristeva in so vielen Kunstwerken beschwor, bevor diese in die Toilette fallen oder auf die Erde krachen, oder einfach ungebremst in einen unbewegten Körper prallen. Sätze enden im Ungefähren. Großspürige Werbeslogans lesen sich banal und nichtssagend. Empathie, Sympathie und Gefühlsechtheit werden eingefordert, sind aber eklig und zunehmend unerträglich. Organe weigern sich, sich zu erheben, klappen eher in sich zusammen. Fehlbildungen sind flach wie ein Cartoon. Und Körperteile „performen“ ihre Abweichungen, ihre Abjektion, in einer unmöglichen, plastikartigen Karikatur. Das sind all die Teile des Lebens, die das Medium selbst versprach auszulöschen in seinem sehr formalen Verständnis von Einbettung in eine paradoxe Formlosigkeit der Form – und doch sind sie immer noch da, stören weiter, blühen auf dem Ungrund der CGI. Die Exzesse, Fehler und Verstimmungen stehen mit dem unsterblichen, gehäuteten Nichts der CGI in einem derart radikalem Missverhältnis, dass sie für mich einen Bruch ergeben, der die Probe auf die Abjektion im eigentlichen Sinn erlaubt – nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer auffälligen Unwirklichkeit. Vor dem Hintergrund der nach wie vor fortschreitenden digitalen Mediatisierung sieht es ganz so aus, als ob der Raum für Abjektion, für ein neues Sich-Einlassen auf eine körperliche Realität, ein Mittel sein könnte, sich selbst empathisch und verwundbar ins Außen auszudehnen, und in Kontakt zu treten mit einer verworfenen Welt von ähnlich körperlichen, sterblichen Menschen. Technologie wird häufig als eine Erweiterung des Selbst begriffen und dementsprechend eingesetzt. Hier wäre sie als Mittel zur Einfühlung verstanden.

Absichtliche Sabotage in einem Kunstwerk ist eine Geste, finde ich, um damit etwas Ähnliches an anderer Stelle vorwegzunehmen und zu ermöglichen: eine reflexive Form von Sabotage, im Sinne einer Demonstration. Noch einmal anders: Ein Kunstwerk kann letztlich vielleicht eine Morphologie von hereinbrechenden Masochismen machbar machen, derer man sich bedienen könnte – zutiefst unattraktive, peinliche *Einstiche*, ähnlich diesem verdammten Furz. Welche festgezurrten Übereinkünfte in unseren verschwundenen Körpern formell auch enthalten und materialisiert sein mögen – es gilt sie zu ruinieren. Und welche Körper erst!

Übersetzt von Bert Rebhandl

Ed Atkins ist Künstler und Autor. Momentan lebt er in Berlin.

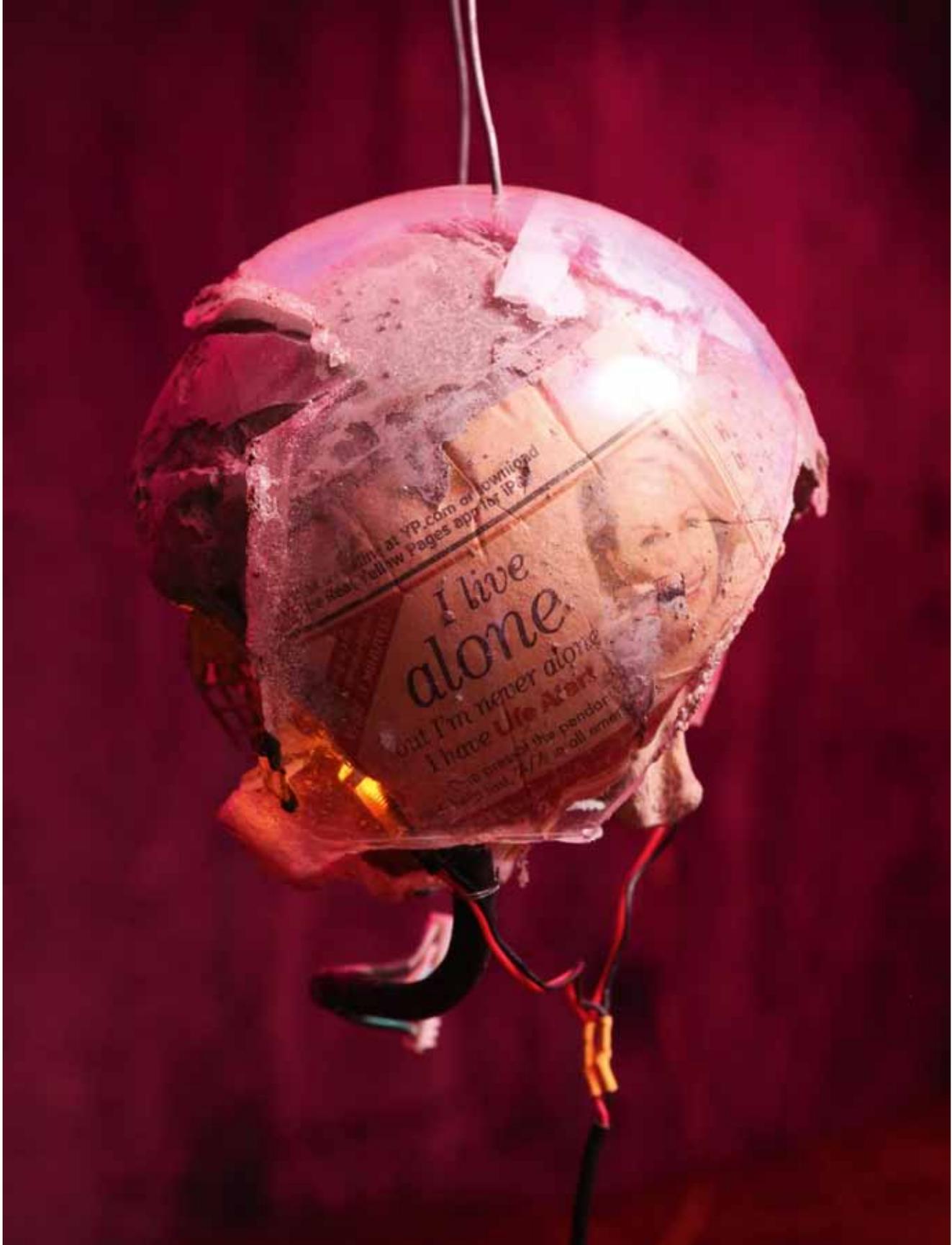
less than incorporeal. There is a pathos in this that contributes to a ground primed for the emergence of abjection. If abjection is a break, then the establishment of a consistency to break is essential – all the more so if that consistency burlesques the need for the irruption of a corporeal reality in the first place: a world reduced to representation, imagery and distance. From this foundation, the videos quickly lurch into heady proximity, coming too close, breathing heavily, demanding too much. They uglify their worlds bathetically, teasing a sublime hem that glints with the kind of 'poetic catharsis' Julia Kristeva adjured in so much art, before it crashes into the toilet or the earth or simply thuds bluntly into unmoved body. Sentences peter out; grandiose advertising slogans read as banal nothings; demands are made for empathy, sympathy or emotional fidelity – which are repulsive and more or less intolerable; organs refuse to rise, or more likely, deflate; dysmorphia is cartoonified, body parts perform their deviance, their abjection, through impossible plastic caricature. These are the parts of life promised to be expunged by the medium itself and its very formal meaning as embedded in the paradoxical formlessness of the form – yet here they are, irrupting forth, blooming in the no-ground of CGI. The excesses, errors and annoyances are so at odds with the immortal, skinned nothing of CGI that, to me, they create a rupture that might afford the rehearsal of abjection proper – not in spite of their peaking unreality, but because of it. Given a context of ever-increasing digital mediation, it seems like the space for abjection sought as a means of re-engaging with a corporeal reality might be a means of extending oneself, empathetically and vulnerably, outward, to make contact with an abjected world of similarly corporeal, mortal people; technology's remit as an extension of self better understood and applied as a means of empathizing.

Wilful sabotage within an artwork is a gesture, I think, to model and essentially encourage similar elsewhere: a reflexive kind of sabotage as demonstration. Or rather, the work might ultimately be to elucidate a morphology of irruptive masochisms that are possible to undertake – deeply unattractive, pathetic punctures, akin to that wretched fart, to ruin whatever determined consensus are formally contained and materialized in our disappeared bodies. And what bodies!

Ed Atkins is an artist and writer currently living in Berlin.

11
Mathis Altmann
L.T.D., 2014
Mixed-media
18×15×15cm

THE ABJECT



11

11 courtesy, the artist & Freedman Fitzpatrick, Los Angeles