

Working in Critical Times

Pre- sent Tense

Working in Critical Times

Pre- sent Tense

04 **Preface/Vorwort**

Constanze Fischbeck
Marcel van Eeden

16 **Present Tense – Working
in Critical Times**

Introduction/Einführung
Regina Fasshauer & Antonia Marten

34 **Composting Art**

Valentina Karga

42 **The Building Is a Book
Made of Potato Energy**

Carte Blanche: Valentina Karga & Jacob Ott

49 **Lambent Earth**

Sina Hensel

62 **The Colour of Resilience**

Carte Blanche: Sina Hensel

69 **Present Tense: Art as
Practice on the Scale
of the Everyday Life**

Interview with Sascia Bailer & Alistair Hudson

82 **Angle of Repose
(Ruhewinkel)**

Carte Blanche: Gin Bahc

91 **Situated Knowledge
Formations in Post-
Exhibitionary Practices**

Ronald Kolb

100 **La Grande Bouffe
(Brakfesten)**

Carte Blanche: Anne Duk Hee Jordan & Pauline Doutreluingne

111 **Small Projects for
Coming Communities.
Eine Ausstellungs-
form für gemeinschaft-
liche Aktionen**

Ronald Kolb & Dorothee Richter

120 **Energy Fusion Plate**

Carte Blanche: Matriarchale Volksküche

127 **Biographies/Biografien**

Preface

The Art Academy as a Social Rehearsal Studio

Present Tense - the talk of times of crisis is an omnipresent topic, and the notion of a robbed future has been around for many years. The word 'progress' has become unconvincing. Our future can only exist if it is more than the simple continuation of our present.

Every university strives to work on alternative perspectives for the future. The Karlsruhe University of Arts and Design also aims to create a free and independent space in which the theory, art and design of tomorrow can be conceived and tested. In today's day and age, when general trust placed in the possibilities of bettering our future is diminishing, we tend to think of 'futures' in the plural. If these are used as a broadening of the possibilities of the present, art academies can be seen as social rehearsal spaces where participatory and interdisciplinary practices are carried out.

Skills that have the potential to influence and change contemporary society can be tested and practiced at art academies. Time and again, attempts are made to reverse, to redirect perspectives in order to question the manifestations of the present.

Some of these skills and artistic strategies were presented, discussed and tested as part of the *Present Tense* symposium organised by the Kunstbüro, which took place at both art academies in Karlsruhe in October 2023. In addition to a classic programme including lectures and panel discussions in which various artistic, curatorial and academic positions were presented, artists worked openly and together with the participants for three days in the form of workshops and interventions on ecological, social and artistic issues relating to our crisis-ridden present - while keeping the development of alternative perspectives and the design of possible futures in the forefront of mind.

Our present calls much less for continuity than for radical change and reorientation. Thinking of the future can also be the rejection of the present, the clear rejection of the pre-existing and the labelling of what should change. Established certainties should be set in motion, speculative processes should be initiated. Constructive communication between generations rarely takes place in society. That is the potential of a university: to be able to collectively decide on what should remain.

Other players can contribute when it comes to paving the way for exchange in and again out of the university and thus facilitating the transfer of ideas, concepts and strategies into society. The Kunstbüro plays a major role here.

The Karlsruhe University of Arts and Design is not an ivory tower, but rather a habitat. Maybe we think of ourselves as a cell that interacts with its surroundings by osmosis. A part of society, a laboratory, a model. More inclusive, more diverse, more active and less hierarchical than society as a whole.

The artistic ideas and skills developed while studying should be applicable in all parts of and for all parts of society, from hospitals to ministries. This kind of social interaction always contributes to the further development of artistic forms of expression. Graduates of the Karlsruhe University of Arts and Design, their former rehearsal space, take with them a network of artists from various departments, which is their true fortune.

Constanze Fischbeck
Deputy Rector of the Karlsruhe
University of Arts and Design

Vorwort

Die Kunsthochschule als gesellschaftlicher Proberaum

Present Tense - die Rede von den krisenhaften Zeiten ist allgegenwärtig und die Vorstellung einer geraubten Zukunft begleitet uns schon viele Jahre. Das Wort ‚Fortschritt‘ ist unglaublich geworden. Unsere Zukunft kann nur stattfinden, wenn sie nicht die bloße Fortschreibung unserer Gegenwart ist.

An alternativen Zukunftsperspektiven zu arbeiten, ist der Auftrag jeder Hochschule. Auch die Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe möchte einen freien und unabhängigen Raum herstellen, in dem Theorie, Kunst und Gestaltung von morgen erdacht und getestet werden können. In unseren Zeiten, wo das generelle Vertrauen in Möglichkeiten, die Zukunft zum Besseren zu gestalten, erodiert, sprechen wir eher im Plural von ‚Zukünften‘. Wenn diese als Erweiterung der Möglichkeiten der Gegenwart gedacht werden, können Kunsthochschulen als gesellschaftliche Proberäume gesehen werden, wo partizipative und interdisziplinäre Praktiken eingeübt werden.

Hier können Kompetenzen erprobt und gelebt werden, die das Potenzial haben, die gegenwärtige Gesellschaft zu beeinflussen und zu verändern. Immer wieder wird versucht, die Perspektive und den Blick umzukehren, umzulenken, um die Erscheinungsformen der Gegenwart zu hinterfragen.

Einige dieser Kompetenzen und künstlerischen Strategien wurden im Rahmen des vom Kunstbüro ausgerichteten Symposiums *Present Tense*,

das im Oktober 2023 an beiden künstlerischen Hochschulen in Karlsruhe stattfand, vorgestellt, diskutiert und erprobt. Neben klassischen Formaten wie Vorträgen und Panel-Diskussionen, in denen unterschiedliche künstlerische, kuratorische und wissenschaftliche Positionen vorgestellt wurden, arbeiteten Künstler:innen über drei Tage in Form von Workshops und Interventionen direkt und gemeinsam mit den Teilnehmenden an ökologischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Fragestellungen unsere krisenhafte Gegenwart betreffend - immer mit Blick auf die Entwicklung alternativer Perspektiven und den Entwurf möglicher Zukünfte.

Unsere Gegenwart ruft viel weniger nach Kontinuität, denn nach radikaler Veränderung und Neuorientierung. Zukünftiges Denken kann auch die Ablehnung der Gegenwart sein, die klare Ablehnung von Bestehendem und das Benennen von dem, was sich verändern sollte. Angestammte Gewissheiten sollen in Bewegung versetzt, spekulative Prozesse in Gang gesetzt werden. Gesichertes Wissen taugt im besten Fall als Steinbruch. Der konstruktive Dialog zwischen den Generationen findet in der Gesellschaft kaum statt. Er ist das Potenzial einer Hochschule. Um gemeinsam formulieren zu können, was bleiben sollte.

Weitere Akteure können hier dazukommen; wenn es darum geht, Austausch in die Hochschule hinein und Wege aus der Hochschule hinaus zu ebnen und so den Transfer von Gedanken, Konzepten und Strategien in die Gesellschaft zu erleichtern. Das Kunstbüro leistet hier wichtige Arbeit.

Die HfG Karlsruhe ist kein Elfenbeinturm, eher ein Habitat. Vielleicht möchten wir eine Zelle sein, die per Osmose mit der Umgebung interagiert. Ein Teil der Gesellschaft, ein Labor, modellhaft. Inklusiver, diverser, partizipativer, weniger hierarchisch, als die Gesamtgesellschaft es ist.

Die in der Studienzeit entwickelten künstlerischen Ideen und Kompetenzen sollen in allen Teilen und für alle Teile der Gesellschaft anschlussfähig sein, vom Krankenhaus bis zum Ministerium. Diese gesellschaftliche Wechselwirkung trägt auch immer zur Weiterentwicklung künstlerischer Ausdrucksformen bei. Die Absolvent:innen nehmen ein Netzwerk an Künstler:innen verschiedener Disziplinen aus dem Proberaum HfG Karlsruhe mit, das ist ihr Reichtum.

Constanze Fischbeck
Stellvertretende Rektorin der
Staatlichen Hochschule
für Gestaltung Karlsruhe

Preface

The professionalisation of young artists is undoubtedly the main concern of all art academies. The goal is to accompany talented young people critically and constructively on their path to an artistic identity. However, being an independent artist encompasses far more than these aspects of artistic practice and work development. The economic and organisational challenges of everyday life after studying place equal demands on prospective artists in their professional establishment and development. This is where the work of the Kunstbüro of the Kunststiftung Baden-Württemberg (Art Office of the Arts Foundation Baden-Württemberg) comes in. With a programme supporting the professionalisation and empowerment of artists, the Kunstbüro picks up graduates where they finished, all while maintaining extremely constructive ties with the country's universities.

However, this support goes far beyond practical assistance, such as with the administrative know-how of self-employment. The Kunstbüro is a link between the art academies and artists who are beginning their careers. Through the Kunstbüro mentoring programme, generations of artists are connected – the graduates with individuals who are already experienced in the art world – and both sides are benefited. The participants connect with one another at events organised by the Kunstbüro at various cultural venues across the country. These events initiate relevant discussions, which in turn can be used by universities to bring about changes in the processes of teaching. I would therefore like to emphasise that the Kunstbüro is, from the viewpoint of the universities, an invaluable institutional partner for creating such forums for exchange.

Graduation is not an end, but a new beginning, a further step in artistic development. An artist's life is part of society as a whole and is therefore also subject to change or drastic events. The past few years have exemplified this. A virus led to widespread isolation; wars have permanently changed our worldview. This is what led to the Kunstbüro's three day-long symposium. *Present Tense*, the title of the comprehensive event consisting of workshops and lectures at the Karlsruhe University of Arts and Design and the Karlsruhe State Academy of Art and Design, makes the contemporary relevance clear. The participating experts and audience were faced with the question: Where do we currently stand in artistic production and in closely related curatorial activities? The popularity of the individual events makes it clear how urgent it is to pause and examine the present moment.

Art and the presentation thereof are confronted with social, political as well as ecological changes; artists, or those associated with the art world in the broadest sense, cannot and do not want to remain passive. New artistic or curatorial approaches that take up current social issues and debates should be taken into consideration, such as the question of ecological and social sustainability or ideas of participation and inclusion. In addition, there are fundamental issues that the art world must face up to: Does art have the potential to help shape the future? Does art need to be rethought and embedded more intensively in everyday social life in order to meet participatory demands? Or: What connects curatorial practice with the politics of *care*? These questions were presented at *Present Tense*.

Art universities are places of discourse not only for students, but for the artistically and socially interested public as well. Baden-Württemberg's art universities are facing up to the current challenges and are making

their institutions available for the necessary exchange that brings students, artists and non-artists together – such as being the hosts for this special event organised by the Kunstbüro. Art and its institutions are relevant representatives of society and must be perceived as such.

We would therefore like to take this opportunity to thank the directors of the Kunstbüro, Regina Fasshauer and Antonia Marten, for their initiative in creating *Present Tense*. This project was made possible by the Arts Foundation Baden-Württemberg with its director Bernd Georg Milla, and the chairman of the advisory board and Karlsruhe member of the State Parliament, Alexander Salomon. Other participants in these collaborative events were the Karlsruhe University of Arts and Design, the MAS Curating Programme at the Zurich University of the Arts and the training and coaching programme for cultural and creative professionals, KUBUZZ. Together we have provided an effective platform for an artistic and curatorial examination of the present, which is now thankfully being published in a symposium transcript. This records our current situation. It lays the foundation for further debates that assign art a justified socio-political relevance.

Marcel van Eeden
Rector of the Karlsruhe State
Academy of Fine Arts

Vorwort

Die Professionalisierung junger Künstler:innen ist zweifellos das Kernanliegen der künstlerischen Hochschulen. Ziel ist es, begabte junge Menschen auf dem Weg zu einer persönlichen Position kritisch wie konstruktiv zu begleiten. Doch das Dasein als freie Künstler:innen umspannt weit mehr als diese, auf die künstlerische Praxis und die Werkentwicklung ausgerichteten Aspekte. Die ökonomischen und organisatorischen Herausforderungen des nachuniversitären Alltags fordern die angehenden Kunstproduzent:innen in ihrer beruflichen Etablierung und ihrem Weiterkommen gleichermaßen.

Hier setzt die Arbeit des Kunstbüros der Kunststiftung Baden-Württemberg an. Mit seinem Programm zur Professionalisierung und zum Empowerment von Künstler:innen holt das Kunstbüro die Absolvent:innen dort ab, wo wir sie entlassen, und pflegt gleichzeitig einen überaus fruchtbaren Kontakt zu den Hochschulen des Landes.

Dieser Support geht indes weit über die pragmatischen Hilfestellungen, wie etwa die administrativen Notwendigkeiten einer Selbstständigkeit, hinaus. Das Kunstbüro ist ein Bindeglied zwischen den Kunsthochschulen einerseits und den Künstler:innen am Anfang ihrer Karriere andererseits. Es verbindet aber auch die Künstler:innen-Generationen, die Studienabgänger:innen mit bereits im Kunstbetrieb erfahrenen Persönlichkeiten – etwa im Rahmen des Kunstbüro Mentoring-Programms, von dem alle Seiten profitieren. Bei Veranstaltungen des Kunstbüros an unterschiedlichen kulturellen Orten des Landes werden die Akteur:innen miteinander vernetzt. Diese stoßen relevante Diskussionen an, welche an die Hochschulen zurückgespiegelt werden und dort Veränderungsprozesse auch in der Lehre bewirken können. Deswegen möchte ich betonen, dass das Kunstbüro auch aus der Perspektive der Hochschulen ein unschätzbar wertvoller, institutioneller Partner ist, der solche Foren des Austausches schafft.

Der Studienabschluss ist kein Ende, sondern ein Neuanfang, eine weitere Etappe in der künstlerischen Entwicklung. Das (Künstler:innen-)Leben ist Teil des gesellschaftlichen Ganzen und damit gleichfalls Veränderungen oder einschneidenden Ereignissen unterworfen. Das haben gerade die vergangenen Jahre gezeigt. Ein Virus führte zur weitgehenden Isolation, Kriege haben unsere Weltsicht nachhaltig verändert. Diese Tatsachen gaben Anlass für das dreitägige Symposium des Kunstbüros. *Present Tense*, der Titel einer vielseitigen Veranstaltung, mit Workshops und Vorträgen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe sowie an der dortigen Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, macht den Gegenwartsbezug deutlich. Es stellte sich für die beteiligten Expert:innen und das Publikum die Frage: Wo stehen wir aktuell in der künstlerischen Produktion und wie auch in der eng damit zusammenhängenden Ausstellungspraxis? Der Zuspruch, den die einzelnen Veranstaltungen erfuhren, macht deutlich, wie dringlich das Innehalten in ebenjenem gegenwärtigen Moment ist.

Kunst und deren Präsentation sind mit sozialen, politischen, aber auch ökologischen Veränderungen konfrontiert, Künstler:innen oder die im weitesten Sinne dem Kunstbetrieb Assoziierten können und wollen nicht passiv bleiben. Neue künstlerische oder kuratorische Ansätze sind zu betrachten, die aktuelle gesellschaftliche Themen und Debatten aufnehmen, wie die Frage nach ökologischer wie sozialer Nachhaltigkeit oder Ideen der Partizipation und Inklusion.

Hinzu kommen grundsätzliche Problematiken, denen sich der Kunstbetrieb stellen muss: Hat die Kunst das Potenzial, die Zukunft mit zu gestalten? Muss Kunst neu gedacht und stärker in den gesellschaftlichen Alltag eingebettet werden, um partizipativen Ansprüchen gerecht zu werden? Oder: Was verbindet die kuratorische Praxis mit den Politiken von *Care*? Diese Fragen wurden bei *Present Tense* offengelegt.

Kunsthochschulen sind Orte des Diskurses, nicht nur für die Studierenden, sondern auch für ein künstlerisch wie gesellschaftlich interessiertes Publikum. Die Kunsthochschulen Baden-Württembergs stellen sich den aktuellen Herausforderungen und öffnen ihre Institutionen für den notwendigen Austausch, der Studierende, Künstler:innen und Nicht-Künstler:innen zusammenbringt - so auch als Gastgeber:innen dieser besonderen Veranstaltung des Kunstbüros. Die Kunst und ihre Institutionen sind relevante Repräsentanten der Gesellschaft und müssen auch als solche wahrgenommen werden.

Deshalb sei an dieser Stelle der Leitung des Kunstbüros, Regina Fasshauer und Antonia Marten, für ihre Initiative zu *Present Tense* herzlich

gedankt. Die Kunststiftung Baden-Württemberg mit dem Geschäftsführer Bernd Georg Milla sowie dem Vorsitzenden des Beirats, der Karlsruher Landtagsabgeordnete Alexander Salomon, haben dieses Projekt möglich gemacht. Teilnehmer:innen dieser Kooperationsveranstaltungen waren zudem die Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, der Studiengang MAS Curating der Zürcher Hochschule der Künste sowie das Weiterbildungsprogramm für Kultur- und Kreativschaffende KUBUZZ.

Gemeinsam haben wir eine wirkungsvolle Plattform für eine künstlerische wie kuratorische Auseinandersetzung mit der Gegenwart geboten, die nun dankenswerterweise in einem Tagungsband veröffentlicht wird. Damit ist ein Ist-Zustand festgehalten. Er legt die Basis für weitere Debatten, die der Kunst eine berechnete sozialpolitische Relevanz zuweisen.

Marcel van Eeden
Rektor der Staatlichen Akademie
der Bildenden Künste Karlsruhe

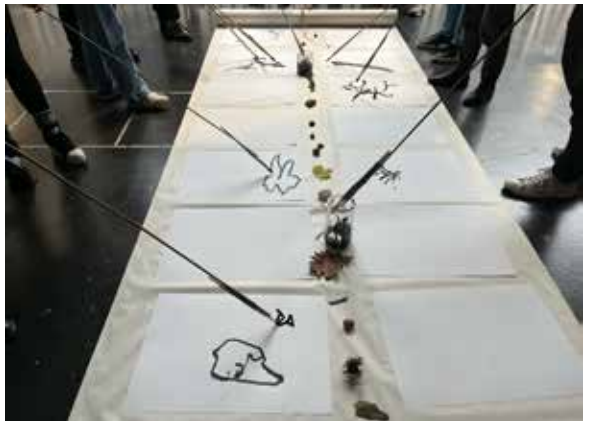


Fig.1



Fig.2



Fig. 3



Introduction

Present Tense - Working in Critical Times

Regina Fasshauer & Antonia Marten

How is the work of artists and cultural producers changing in today's crisis-ridden times? What does it mean to develop an ecologically and socially sustainable artistic, curatorial and institutional practice? How can art spaces and cultural institutions become places of active social transformation? With the symposium *Present Tense - Working in Critical Times*, which took place in autumn of 2023 at the two art academies in Karlsruhe, we focused on the immediate present and asked what (social) role art and its creators can play in a radically changing era. This publication on the symposium brings together the diverse contributions of the invited artists and curators through texts and artistic 'cartes blanches'. We live in a day and age that is under enormous pressure due to the simultaneity of multiple crises as well as global shifts of an ecological and geopolitical nature. Above all, we have the "New Climate Regime"¹, as Bruno Latour calls it, which affects the earth as a whole and brings with it enormous waves of migration, political issues and an exponential increase in inequalities. Social division and radicalisation can be observed in many places and are being further fuelled in the digital realm.

Our lives and work are also shifting in the digital present, which – contrary to all hopes of democratisation through technological progress – is currently driven more than ever by global capital. Competition and flexibilisation is more prevalent, we are faced with urgent duties for society as a whole and at the same time are inevitably heading towards a collective burnout in the face of permanent pressure and demands.

The art field and artistic and cultural production are not to be excluded. New collaborative practices outside the market and an increase of open perspectives and concepts aimed at a future beyond the Anthropocene are finally gaining attention – and are needed today more than ever before.

The ideas and concepts of Bruno Latour, Donna Haraway and Anna L. Tsing (among others) have recently been virtually absorbed and frequently referenced in the art world. Their conceptions propose an alternative understanding of nature, science and ecology; a new perspective in which we do not look at the earth from afar, but from close up, participatory. Humanity is no longer supreme and is not the only participator. The earth, the “terrestrial”² now becomes the political player.

There are currently numerous examples of artistic and curatorial practices that have adopted this paradigm shift. Projects such as *Über Lebenskunst* at the Haus der Kulturen der Welt and *Floating University*, both in Berlin, *Critical Zones* at the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, *Down to Earth* at the Gropius Bau in Berlin or *The Sustainable Institution* at the E-Werk Luckenwalde deal or dealt with the critical situation of our planet in a variety of ways and explore new collaborative (artistic) practices and modes of coexistence between all forms of life.

In addition to the threat of social division and general apathy that accompanies culminating crises, this moment holds enormous potential for change that we desperately need to take advantage of. The urgency, but also motivation for change has rarely been as tangible and apparent as it is today.

This became clear most recently during the three-year global Covid pandemic, which caused the areas of basic social services – energy, health and education – to collapse. A number of grievances that had been simmering beneath the surface for quite some time became visible in one fell swoop.

In an almost utopian situation of complete standstill, key players in the art world began to discuss topics such as the carbon footprint of cultural institutions, flight shame, NFTs, digitisation, new material cycles, sustainable production methods and (trans)local collaborations in art – mostly

via newly developed digital platforms. The challenging working conditions of the art field itself became a topic as well: new politically motivated networks and coalitions of cultural workers were formed, including in Baden-Württemberg, that questioned current funding structures and demanded more transparency, diversity, fair pay for artistic work, a closing of the gender pay gap and recognition of *care* work in the arts.

In short: this shift was nothing less than a structural change in art and culture towards more social and ecological sustainability, which in a radically changing world relies on a stronger local community as well as the social role of art and its producers.

Now, after the pandemic has been overcome, more and more institutions, artists and curators are working on this agenda. In our daily work at the Kunstbüro, we aim to provide the best possible support to artists who are at the beginning of their professional careers and are, during this challenging time, entering the demanding field of the art system.

With the symposium *Present Tense – Working in Critical Times* and this publication of the same name, aimed not exclusively but primarily at art producers and curators as well as students at art academies, we are presenting examples of artistic and curatorial positions that we consider to be progressive and inspiring for a new generation; positions that deal critically and yet productively with the pressing issues of our time, that test new communal and sustainable (infra-)structures in different areas, and thus open up possible alternative perspectives for our future life and work.

In their contributions, the invited speakers and authors question the social role of art and its producers, among other things. For Valentina Karga, for example, art is not a luxury good in times of crisis, but an effective means that can contribute to the emergence of a different future. For this to work, however, she calls for a paradigm shift away from individual genius and art for art's sake towards a socially integrated artistic practice.

As artistic director of the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, which in addition to its status as a museum works as a centre for cultural production and artistic and scientific research as well, Alistair Hudson focuses on the question of how art and cultural institutions can become places of active social participation. In his presentation, he shared his ideas for a 'Useful Institution' which he – artistically conceived and managed – sees as a tool and engine for social change.

For this publication, he spoke with curator Sascia Bailer about, among other things, how artistic and curatorial practices can have a social impact and how art can have a direct effect on our everyday lives.

Some of the positions deal very directly with the effects of the new “climate regime”³. In her striking multimedia work, artist Anne Duk Hee Jordan, who created a workshop especially for the symposium, focuses on a perspective that transcends the human, in which everything appears to be connected to everything else. Her work, imbued with humour, is an urgent call to action. She is represented in this publication with a *carte blanche*.

In her artistic research work, Sina Hensel uses new colour phenomena found on our planet to investigate the consequences of a changing ecology. Her interests span from colour modifications that alter the appearance of landscapes – often triggered by the spread of certain organisms – to sustainable production methods in art. She focuses on the natural production processes of colours in particular and thematises the resulting changes for artistic works, especially with regard to its preservation, or rather, its transience.

Sascia Bailer focuses on the topic of welfare and its implementation in artistic and curatorial practices. She advocates using *care* as an activist, curatorial method in which questions of *care*, gender norms, mechanisms of exclusion and socio-political urgencies are constantly being renegotiated. An interview with Alistair Hudson in this publication further discusses her concept of *caring infrastructures*.

The Matriarchale Volksküche quite literally brought together different perspectives and approaches to the table at the opening evening of its artistic intervention *Energy Fusion Plate* at the Karlsruhe University of Art and Design in order to exchange recipes for a future togetherness. In instances like this, the Stuttgart collective situationally expands on the work that the People’s Kitchens offers, whose economy of *care* contrasts with the economy of the free market. They are represented in this book with a *carte blanche*.

In view of the increasing social division and radicalisation, the question arises as to what new forms of communities are needed. The research, workshop and exhibition project *Small Projects for Coming Communities*, initiated by Dorothee Richter and Ronald Kolb, is dedicated to the commons and explores the question of how and where forms of community can evolve in unanticipated ways and beyond regional boundaries.

Ronald Kolb also analyses artistic and curatorial practices beyond neoliberal paradigms in a yet another, different text. He argues that artistic projects should be seen as a process or practice that needs to be implemented in our everyday, our social life.

Artist Gin Bahc appeared to be strangely exhausted by the demands of her presence during her performative intervention *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, which spanned the entire day of lectures at the Karlsruhe Art Academy. In times of permanent stress and chronic fatigue, art is generated – against all odds – with a minimum of effort and resources. Gin Bahc has also developed a carte blanche for our book project based on this artistic work.

The thoughts, ideas and practices presented here are united by the fact that they all rely on concepts such as community, *care*, relationships, interactions and participation in order to meet the (man-made) crises and challenges of our time. Consequently, they stand for an artistic and cultural practice that cannot be dealt with exclusively, but is always integrated into the surrounding social contexts and ecological conditions; thus, in our eyes, they also have the potential to contribute to communal change towards social and ecological sustainability and to open up new, alternative perspectives for the future.

1: Bruno Latour, *Facing Gaya: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Cambridge, Polity Press, 2017.

2: Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge, Polity Press, 2018.

3: Bruno Latour, *Facing Gaya: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Cambridge, Polity Press, 2017.

Acknowledgments *Present Tense* was – in the very best sense – a collaborative event with so many involved, whom we would like to take this opportunity to thank. First and foremost, our thanks go to Dorothee Richter and Ronald Kolb from OnCurating/MAS Curating at the Zurich University of the Arts for their productive collaboration on this work. We are thrilled that this volume is published by OnCurating.

We would also like to thank the representatives of both art academies in Karlsruhe – the State Academy of Fine Arts and the University of Art and Design – Marcel van Eeden, Susanne Schiller, Constanze Fischbeck, Teresa Braunschweig and Adrian Koop, as well as all other dedicated participants for their heartfelt hospitality and valuable support.

Our thanks also go to the KUBUZZ programme and its project manager Petra Schneidewind. We would especially like to thank our colleague Julia Colazzo and the team of the Kunststiftung Baden-Württemberg and, above all, its managing director Bernd Milla.

We would like to thank the Ministry of Science, Research and Arts Baden-Württemberg, the Werner Stober Foundation, the Josef Wund Foundation as well as Ritter Sport for their generous financial support of the symposium and this publication.

Einführung Present Tense - Working in Critical Times Regina Fasshauer & Antonia Marten

Wie verändert sich das Arbeiten von Künstler:innen und Kulturproduzent:innen in der heutigen krisenhaften Zeit? Was bedeutet es, eine ökologisch wie sozial nachhaltige künstlerische und kuratorische bzw. institutionelle Praxis zu entwickeln? Wie können Kunsträume und Kulturinstitutionen zu Orten aktiver gesellschaftlicher Transformation werden? Mit dem Symposium *Present Tense - Working in Critical Times*, das im Herbst 2023 an den zwei künstlerischen Hochschulen in Karlsruhe stattfand, setzten wir an der unmittelbaren Gegenwart an und fragten danach, welche (gesellschaftliche) Rolle Kunst und ihre Produzent:innen in einer sich radikal verändernden Zeit einnehmen können. Der vorliegende Band zum Symposium versammelt die vielseitigen Beiträge der eingeladenen Künstler:innen und Kurator:innen in Form von Texten und künstlerischen ‚Cartes Blanches‘.

Wir leben in einer Gegenwart, die angesichts der Gleichzeitigkeit vielfacher Krisen und globaler Verschiebungen ökologischer und geopolitischer Art unter enormer Spannung steht. Über allem steht das „Neue Klimaregime“¹, wie Bruno Latour es bezeichnet, welches die Erde als Ganze betrifft und enorme Migrationsbewegungen, politische Konfliktherde und eine exponentielle Zunahme der Ungleichheiten nach sich zieht. Gesellschaftliche Spaltung und Radikalisierung sind vielerorts zu beobachten und werden im digitalen Raum weiter angeheizt.

Auch unser Leben und Arbeiten wandelt sich in der digitalen Gegenwart, die – entgegen aller Hoffnungen auf Demokratisierung durch technologischen Fortschritt – heute mehr denn je vom globalen Kapital angetrieben wird. Konkurrenz und Flexibilisierung nehmen zu, wir stehen vor dringlichen gesamtgesellschaftlichen Aufgaben und bewegen uns zugleich angesichts permanenter Überforderung unweigerlich auf einen kollektiven Burn-out zu.

Das Kunstfeld und die künstlerische und kulturelle Produktion sind davon nicht ausgenommen. Doch neue gemeinschaftliche Praktiken außerhalb des Marktes und freiere, auf eine Zukunft jenseits des Anthropozäns gerichtete Perspektiven und Konzepte sind zunehmend zu hören – und werden heute so dringend gebraucht wie nie zuvor.

Ideen und Konzepte von Bruno Latour, Donna Haraway oder Anna L. Tsing (u. a.) wurden zuletzt in der Kunstwelt geradezu aufgesogen und vielfach referenziert. Hier wird ein alternatives Verständnis von Natur, Wissenschaft und Ökologie vorgeschlagen, eine neue Perspektive, in der wir die Erde nicht von Ferne betrachten, sondern aus der Nähe, teilnehmend. Die Menschen stehen nicht mehr im Zentrum und sie sind nicht die einzig Handelnden, die Erde, das „Terrestrische“² selbst wird zum politischen Akteur.

Beispiele an künstlerischen und kuratorischen Praktiken, die diesen Paradigmenwechsel aufgreifen, gibt es derzeit etliche. Projekte wie u. a. *Über Lebenskunst* am Haus der Kulturen der Welt, die *Floating University*, beide in Berlin, *Critical Zones* am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, *Down to Earth* im Berliner Gropius Bau oder *The Sustainable Institution* am E-Werk Luckenwalde befass(t)en sich auf vielfältige Weise mit der kritischen Lage des Planeten und erkunden neue gemeinschaftliche (künstlerische) Praktiken und Modi des Zusammenlebens zwischen allen Lebensformen.

Neben der Gefahr von gesellschaftlicher Spaltung und allgemeiner Apathie, die mit den kulminierenden Krisen einhergehen, wohnt diesem Moment ein enormes Potenzial für Veränderung inne, auf das wir dringend zurückgreifen sollten. Selten war die Dringlichkeit aber auch die Motivation für Veränderung so greifbar und deutlich wie heute.

Dies wurde zuletzt während der drei Jahre andauernden, weltweit um sich greifenden Covid-Pandemie deutlich, die die Bereiche der gesellschaftlichen Grundversorgung – Energie, Gesundheit und Bildung – regelrecht kollabieren ließ. Etliche Missstände, die seit langem unter der Oberfläche schwelten, wurden auf einen Schlag sichtbar.

In einer beinahe utopistischen Situation des Komplett-Stillstandes, begannen maßgebliche Akteur:innen der Kunstwelt – zumeist über neu entstandene digitale Plattformen – über Themen wie den Carbon-Foot-Print kultureller Institutionen, Flugscham, NFTs, Digitalisierung, neue Materialkreisläufe, nachhaltige Produktionsmethoden und (trans-)lokale Kooperationen in der Kunst zu diskutieren. Darüber hinaus wurden die schwierigen Arbeitsbedingungen des Kunstfeldes selbst zum Thema gemacht: es bildeten sich neue politisch motivierte Netzwerke und Bündnisse von Kulturarbeiter:innen, so auch in Baden-Württemberg, die aktuelle Förderstrukturen infrage stellten und mehr Transparenz, Diversität, eine gerechte Bezahlung von künstlerischer Arbeit, die Überwindung des Gender Pay-Gap und eine Anerkennung von *Care*-Arbeit in der Kunst forderten.

Kurzum: schlagartig ging es um nicht weniger als einen strukturellen Wandel in der Kunst und Kultur hin zu mehr sozialer wie ökologischer Nachhaltigkeit, der in einer sich radikal verändernden Welt auch auf eine stärkere lokale Anbindung und auf die gesellschaftliche Rolle von Kunst und ihren Produzent:innen setzt.

Auch nach Überwindung der Pandemie arbeiten immer mehr Institutionen sowie Künstler:innen und Kurator:innen an dieser Agenda.

In unserer täglichen Arbeit im Kunstbüro geht es darum, Künstler:innen, die am Beginn ihrer professionellen Tätigkeit stehen und sich in dieser herausfordernden Zeit in das schwierige Feld des Kunstsystems begeben, bestmöglich zu stärken.

Mit dem Symposium *Present Tense – Working in Critical Times* sowie der vorliegenden gleichnamigen Publikation, die sich nicht ausschließlich, aber doch in erster Linie an Kunstproduzent:innen und Kurator:innen sowie an Studierende der künstlerischen Hochschulen richten, stellen wir exemplarisch künstlerische und kuratorische Positionen vor, die wir als zukunftsweisend und inspirierend für eine neue Generation erachten; Positionen, die sich kritisch und dennoch produktiv mit drängenden Fragen unserer Zeit beschäftigen, die neue gemeinschaftliche und nachhaltige (Infra-)Strukturen in unterschiedlichen Bereichen erproben, und damit mögliche alternative Perspektiven für unser zukünftiges Leben und Arbeiten eröffnen.

So befragen die eingeladenen Referent:innen und Autor:innen mit ihren Beiträgen u. a. die gesellschaftliche Rolle von Kunst und ihren Produzent:innen. Für Valentina Karga etwa, ist Kunst in Krisenzeiten kein Luxusgut, sondern ein wirksames Mittel, das dazu beitragen kann, eine andere Zukunft entstehen zu lassen. Als Voraussetzung dafür fordert

sie jedoch einen Paradigmenwechsel, weg vom Einzelgenie und einer Kunst um der Kunst willen, hin zu einer gesellschaftlich eingebundenen, künstlerischen Praxis.

Als künstlerischer Leiter des ZKM | Karlsruhe, welches neben seinen musealen Aufgaben zugleich kultureller Produktionsort sowie künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsstätte ist, beschäftigt sich Alistair Hudson mit der Frage, wie Kunst- und Kulturinstitutionen zu Orten aktiver gesellschaftlicher Teilhabe werden können. In seinem Vortrag führte er seine Ideen zu einer ‚Useful Institution‘ (einer ‚nützlichen Institution‘) aus, die er – künstlerisch gedacht und geführt – als ‚Tool‘ und Motor für gesellschaftliche Veränderung begreift. Für den vorliegenden Band führte er ein Gespräch mit der Kuratorin Sascia Bailer unter anderem darüber, wie künstlerische und kuratorische Praktiken sozial wirksam werden können bzw. wie Kunst ganz direkt in unseren Alltag hineinwirken kann.

Einige der Positionen beschäftigen sich sehr direkt mit den Auswirkungen des neuen „Klimaregimes“³. So verschiebt die Künstlerin Anne Duk Hee Jordan, die eigens einen Workshop für das Symposium entwickelt hat, in ihrer überbordenden multimedialen Praxis den Fokus hin zu einer über das Menschliche hinausgehenden Perspektive, in der alles mit allem verbunden erscheint. Ihre von Humor durchdrungene Arbeit ist zugleich ein eindringlicher Aufruf zum Handeln. In der vorliegenden Publikation ist sie mit einer Carte Blanche vertreten.

Auch Sina Hensel untersucht in ihrer künstlerisch-forschenden Arbeit anhand von neuen Farbphänomenen auf der Erde die Folgen einer sich verändernden Ökologie. Ausgehend von den farblichen Veränderungen, die das Bild von Landschaften verändern – häufig ausgelöst durch die Ausbreitung bestimmter Organismen, interessiert sie sich auch für nachhaltige Produktionsmethoden in der Kunst. Dabei hat sie insbesondere natürliche Herstellungsverfahren von Farben im Blick und thematisiert die daraus resultierenden veränderten Vorzeichen für die künstlerische Arbeit, vor allem in Bezug auf deren Konservierung bzw. Vergänglichkeit.

Mit dem Thema der Fürsorge und seiner Implementierung in der künstlerischen und kuratorischen Praxis beschäftigt sich Sascia Bailer. Sie plädiert dafür, *Care* als aktivistische, kuratorische Methode einzusetzen, in der Fragen nach Fürsorge, Geschlechter-Normen, Ausschluss-Mechanismen und gesellschaftspolitischen Dringlichkeiten ständig neu verhandelt werden. Ihr Konzept der *Caring Infrastructures* kommt auch im hier vorliegenden Gespräch mit Alistair Hudson zur Sprache.

Die Matriarchale Volksküche versammelte am Eröffnungsabend an der Karlsruher Hochschule für Gestaltung mit ihrer künstlerischen Intervention *Energy Fusion Plate* wortwörtlich verschiedene Perspektiven und Ansätze um den Tisch, um Rezepte für ein zukünftiges Miteinander auszutauschen. Das Stuttgarter Kollektiv führt damit situativ die Arbeit der Volksküchen fort, die mit ihrer Ökonomie der Sorge im Kontrast stehen zur Ökonomie des freien Marktes. Im vorliegenden Buch sind sie ebenfalls mit einer Carte Blanche vertreten.

Im Hinblick auf die zunehmende gesellschaftliche Spaltung und Radikalisierung, stellt sich auch die Frage, welche neuen Formen von Gemeinschaften wir brauchen. Das von Dorothee Richter und Ronald Kolb initiierte Forschungs-, Workshop- und Ausstellungsprojekt *Small Projects for Coming Communities* widmet sich den Commons und geht der Frage nach, wie und wo sich Gemeinschaftsformen auf unvorhersehbare Weise und jenseits der Grenzen des Regionalen entwickeln können.

In einem weiteren Text analysiert Ronald Kolb künstlerische und kuratorische Praktiken jenseits neoliberaler Paradigmen.

Er plädiert dafür, künstlerische Projekte als einen Prozess oder eine Praxis zu verstehen, und als solche müssen sie in unseren Alltag bzw. unser gesellschaftliches Leben implementiert werden.

Seltsam erschöpft von den Anforderungen ihrer Gegenwart erscheint die Künstlerin Gin Bahc in ihrer performativen Intervention *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, die sich über den gesamten Vortragstag an der Karlsruher Kunstakademie erstreckte. In Zeiten von permanentem Stress und chronischer Fatigue, wird Kunst hier – entgegen der üblichen Gepflogenheiten – mit einem Minimum an Kraft- und Ressourcenaufwand generiert. Auch Gin Bahc hat entlang dieser künstlerischen Arbeit eine Carte Blanche zu unserem Buchprojekt entwickelt.

Die vorgestellten Positionen verbindet, dass sie allesamt auf Konzepte wie Gemeinschaft, Fürsorge, Verwandtschaft, Beziehung und Teilhabe setzen, um den (menschengemachten) Krisen und Herausforderungen unserer Gegenwart zu begegnen. Damit stehen sie für eine künstlerische und kulturelle Praxis, die nicht exklusiv gedacht werden kann, sondern stets eingebunden ist in sie umgebende, gesellschaftliche Kontexte und ökologische Bedingungen; und damit haben sie in unseren Augen auch das Potenzial, zu einem gesellschaftlichen Wandel hin zu sozialer und ökologischer Nachhaltigkeit beizutragen und neue, alternative Zukunftsperspektiven zu eröffnen.

1: Vgl. Bruno Latour, *Kampf um Gaia*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2020.

2: Vgl. Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2018.

3: Vgl. Bruno Latour, *Kampf um Gaia*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2020.

Dank: *Present Tense* war – im besten Sinne – eine kollaborative Veranstaltung mit vielen Beteiligten, denen wir an dieser Stelle herzlich danken möchten. Allen voran geht unser Dank an Dorothee Richter und Ronald Kolb von OnCurating/MAS Curating an der Zürcher Hochschule der Künste für die produktive inhaltliche Zusammenarbeit. Wir freuen uns sehr darüber, dass der vorliegende Band über OnCurating veröffentlicht werden kann.

Sehr herzlich danken wir auch den Vertreter:innen beider künstlerischer Hochschulen in Karlsruhe – der Staatlichen Akademie der Bildende Künste und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung – Marcel van Eeden, Susanne Schiller, Constanze Fischbeck, Teresa Braunschweig und Adrian Koop, sowie allen anderen engagierten Beteiligten für ihre warmherzige Gastfreundschaft und die wertvolle Unterstützung.

Unser Dank geht auch an das Programm KUBUZZ und die Projektleiterin Petra Schneidewind. Ganz besonders danken wir unserer Kollegin Julia Colazzo, und dem Team der Kunststiftung Baden-Württemberg, allen voran dem Geschäftsführer Bernd Milla.

Für die großzügige finanzielle Unterstützung danken wir dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, der Josef Wund Stiftung, der Werner-Stober-Stiftung sowie Ritter Sport.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9





Fig. 10

Fig. 1,2+10: *Between Your Ears Your Eyes Are Squeezed*, workshop with Anne Duk Hee Jordan, Karlsruhe University of Arts and Design (HfG) | Photo: Kunstbüro & participants of the workshops

Figs. 3, 4, 7+11: *The Building Is a Book Made of Potato Energy*, workshop with Valentina Karga & Jacob Ott, HfG Karlsruhe | Photo: Jihye Jang @HfG Karlsruhe

Fig. 5: *Lambent Earth*, lecture by Sina Hensel and *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, intervention by Gin Bahc, State Academy of Fine Arts, Karlsruhe | Photo: Benjamin Breitkopf

Fig. 6: *Present Tense - Working in Critical Times*, panel with Sascia Bailer, Alistair Hudson, Constanze Fischbeck, Valentina Karga, moderated by Dorothee Richter (f. r. t. l.) and *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, intervention by Gin Bahc, State Academy of Fine Arts, Karlsruhe | Photo: Benjamin Breitkopf

Fig. 8: Welcome & presentation of the workshop results with Valentina Karga, Jacob Ott and participants, as well as Ronald Kolb, Regina Fasshauer and Antonia Marten (Kunstbüro), HfG Karlsruhe | Photo: Jihye Jang @HfG Karlsruhe

Fig. 9: *E-F-P (Energy Fusion Plate)*, intervention by Matriarchale Volksküche, HfG Karlsruhe | Photo: Jihye Jang @HfG Karlsruhe

Fig. 12: *Between Your Ears Your Eyes Are Squeezed*, workshop with Anne Duk Hee Jordan, HfG Karlsruhe | Photo: Jihye Jang @HfG Karlsruhe



Fig. 11



Fig. 12

Composting Art

Valentina Karga

For several years, I have been creating heterotopic possibilities – worlds within worlds, mirroring and yet upsetting and possibly transforming what is outside – with the goal of offering lived experiences for myself and others, and while modeling what is possible to be achieved otherwise.

I started my interdisciplinary art practice by pursuing self-sufficiency in the urban realm. Together with friends, students, experts, neighbours and other interested people, we created off-grid infrastructural systems that truly succeeded, despite having been facilitated within the limits of cultural funding. What I mean when I say they worked is that we physically inhabited the art projects: by growing food that exclusively sustained our bodies for a certain period of time, by composting our own feces, by sleeping in self-made architectures and by producing off-the-grid electricity for our daily needs.

An example of those projects: In 2013, I was teaching a seminar at the Berlin University of the Arts (UDK) and, together with the students, we created the Summer School for Applied Autonomy, a self-proclaimed institution built around DIY, off-grid infrastructural experiments. Its focus was environmental sustainability as well as re-thinking the values embedded within basic institutional pillars of our society such as private property, education and the economy. It was designed using the principles of a closed-loop system; some portion of the output returned ‘back’ to the input and another portion was transformed into a new resource, therefore avoiding the creation of waste overall as an existing concept within this infrastructural system. In other words, there was no waste, only compost.



Fig.1

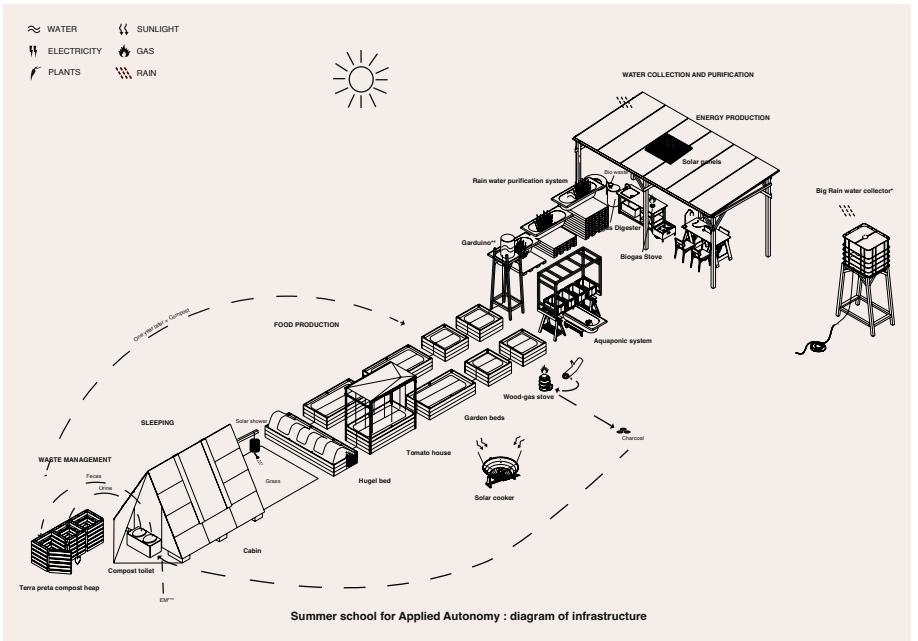


Fig.2



Fig. 3



Fig. 4

Then, an opportunity arose to repeat part of the experiment on a larger scale, namely that of a neighbourhood. So, I teamed up with Andrea Solazzo, Louisa Vermoere and Pieterjan Grandry, and together, as Collective Disaster, we created the *Temple of Holy Shit* (2014).

The *Temple of Holy Shit* was a public compost toilet that transformed an urban park's visitors' feces into healthy, fertile soil. Visitors would 'donate' their excrement, and through a low-tech infrastructure based on principles of permaculture, it would then be composted and fed to the park. The park was new and until recently a wasteland, therefore in need of fertile soil. Because of conventional farming practices, nearly half of the most productive soil has disappeared in the world within the last 150 years, and in general, soil in cropland erodes much faster than it replenishes. Also, conventional toilets use a large amount of clean water.

Later on we created *Miracle Mountain*, another low-tech infrastructure that harvests the heat of a large compost pile – a resource that is not often taken advantage of.

I was learning from composting practices, but not enough. I still had technocratic goggles on and I was not seeing that I was projecting my fascination of design systems as solutions to a world that needs to be thought more of what it really is, a 'sympoietic' world, in the words of Donna Haraway. She writes: "Autopoietic systems are hugely interesting – witness the history of cybernetics and information sciences; but they are not good models for living and dying worlds and their critters. The earth is sympoietic, not autopoietic."¹ And for those who don't know the word sympoietic, she gives us a definition: "Sympoiesis is a simple word; it means 'making-with'. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organising."²

Coming from a background in architecture where I was trained to think in an autopoietic and anthropocentric way, I thought that we could resolve all the problems if we were to find a miracle solution for endless renewable, clean energy.

1: Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Experimental Futures*, University Press, Durham, North Carolina, 2016
2: cf. *ibid.*

I have since then realised that the problem is not the energy. The earth is energetically open, as it receives energy from the sun every day. But it is materially closed. There is no matter that comes in or out of this planet, unless a supernova were to happen. Yet, we have spent millennia treating energy as scarce and materials as infinite, while it's actually the other way around. We have designed materials that outlive us, taking them for a long time out of the loop. This is the problem. My wish for a magical, clean energy source not only didn't work, but it was also not a good solution. Because it would have taken the bananas forever out of the material loop. We already have invented this. Consider plastic. Is plastic not mummified natural materials? Materials that humans took and, through polymerisation, slowed down the decomposition thereof to such a degree that we experience it as pollution. Luckily, the bananas knew better than me.

Deb Chachra makes a great point in her recently published book *How Infrastructure Works*: If we put our focus on designing objects that decompose gracefully back into the material stream, we can build the energy infrastructure to make energy truly abundant and truly clean. I felt very much validated by this book, because this is what I had already started doing with my work. For example, I designed *The table that eats itself* with planned obsolescence, for a lecture-performance. During the performance, we put compost worms in it and after the exhibition I placed it at *Floating University* in Berlin to decompose.

Fig. 1: *Summer School for Applied Autonomy*, 2013, DIY shelter, Berlin Marzhan
Fig. 2: *Summer School for Applied Autonomy*, 2013, infrastructure diagram
Fig. 3: *Temple of Holy Shit*, 2014, Brussels | Photo: Collective Disaster
Fig. 4: *ISLAND or Infrastructure's infrastructure*, 2021, after terraforming workshop, CURRENT Festival Stuttgart | Photo: Ferdinando Lannone
Fig. 5: *WELL BEINGS*, 2023, exhibition view, MKG Hamburg | Photo: Henning Rogge



Fig. 5

I also practice this kind of art production with my students. For example, we designed the installation *Cushion Commons* in this way, initially for the student forum at documenta fifteen, initiated by Nora Sternfeld. It consists of large soft elements that offer comfortable seating on the floor for flexible gathering setups. In their forms, some of them more rock-like, others more animal-like, they bring something from the natural world into indoor man-made spaces. These 'beings' support the bodies of the visitors as they convene to discuss, watch, play or rest. They are made out of cotton and natural dyes, because when the installation is not of service any longer, its materials can be composted. They are stuffed with borrowed local materials. When the elements are not filled they can be folded, thus becoming easy to travel with, reducing costs and environmental impact. *Cushion Commons* has already been used at the Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image Festival, led by Annika Larson at Harburger Bahnhof, and traveled to Now Play This Festival in the Somerset House in London. In every new iteration, elements are added, removed or reshaped to accommodate the particular spatial and programme needs. When not traveling, it is part of the University of Fine Arts Hamburg (HFBK) social infrastructure, and students are managing it as a commons.

I also work with rammed earth as an alternative to concrete. Rammed earth is a recipe of mixed earth elements that are then compacted by ramming. It is strong, like concrete, but in comparison to that material, when un-rammed, it will be exactly the same as it was before ramming. My installation *ISLAND* or *Infrastructure's infrastructure*, was made out of material that was only borrowed; it then was returned to the company and is now most likely a house. I also did a workshop about rammed earth with my students at HFBK, and this year we are working on a low-tech, low-emission, low-pollution production infrastructure for art schools, which is based on reverse engineering wood from paper waste and other natural ingredients.

Finally I want to talk to you about what I call "Emotions Compost". In 2023, I had a solo show at The Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, named *Well Beings*. The show consisted of two narratives blended together: on the one hand climate anxiety and my personal experience with it, and on the other hand my inspiration by the museum's archaeological collection of prehistoric figurines. These 5,000 years-old figurines have not only female and non-binary characteristics but also animal-like ones. In the exhibition, I speculated when and how we began to separate culture from nature and how we started to devalue 'the other'; the one who kept living in its animal nature in contrast to the new subject that started valuing 'the anthropocentric' and the transcendence of nature more. How this act of striving to transcend nature created the climate crisis from which we suffer today was also a subject presented in *Well Beings*.

This suffering is not only anxiety. It is a conglomerate of feelings of fear mixed with grief, guilt and anger. Emotions that the contemporary western world encourages us to flush away. They are too complex to fit to a black and white narrative. With this exhibition I wanted to go deeper into the socio-cultural aspects that block us from really putting to use the technical, yet sympoietic possibilities that all my other works offer.

Just like composting our own shit is a discomfoting concept to us, dealing with our emotional shit is too. A lot of people end up being caught up in narcissism and gaslighting because nobody sets an example for them on how to deal with complex realities and contrasting feelings. And this is not the individuals' fault, but is a systemic problem borne by capitalism. A more complex reality is, for example, that shit does not stay shit forever, but with time it transforms to compost, a life-giving resource.

With *Well Beings*, I wanted to offer infrastructural support to process and compost these emotions, including the resistance to them. And just like organic compost, emotions composting is not homogeneous, not pretty, and it takes time.

Would the bananas become better art if they would have been mummified? What if I would choose to display my weighted blankets, sofas and cushions that prevented them from being worn-out by the museum's visitors? After all, this is the ultimate purpose of every artwork: to last. All famous artists make works that last forever, with experts maintaining and restoring them.

I keep ending up making work that does not fulfill this basic expectation, simply because it is opposing my fundamental compost-learnings and compost-values. Instead of making art that is showing people something extraordinary but takes them and its own materiality out of the life-cycle, I prefer to create art that enables them to participate in rather mundane, often smelly and slightly uncomfortable processes of composting physical or emotional matter and to find ways to support them in doing so - because it is not easy.

The Building



The Building
a Book M
From P

50.



A BOOK FROM 3 Years

FROM

...TOES
...ENSIVE
IN
...OUR
...
...ng is
...ade
...otato
Energy

1000
800
600
400
200
0

POTATO ENERGY

Hand-drawn scribbles

Total Energy
Potato Peel





UNTER
GRABEN

ÜBER
LEBEN

UNTER

DOWN

PEEL ME

HARAM
PARA

ERD-
APFEL

BROWN
WITH
OUT
POT
ATO

ÜBER
LEBEN
UNTER
GRAB



MIT DIR
HAB ICH MICH
EINE
ZU SCHALEN!

ARE POTATOES
EXPENSIVE
IN YOUR
COUNTRY



ICH WILL
POMMES
SEIN!

ALLE POTATOES WERDEN
FRISCH AUS DER ERDE
TUTTL UND I.T. ORGANISCH
GEWASSEN. KEINE
GEMISCHT.

- p. 42 Workshop at the Karlsruhe University of Arts and Design (HfG), 2023
Participants: Mohammed Abdedaim, Hiroyuki Abe, Borglárka Balassa, Hangyan Chen, Margherita Dolfi, Ann-Sophie Gehrig, Ronald Kolb, Annah-Katharina Litterst, Isabella Panigada, Jeon Seungsoo, Indra Schelble, Leon Stark, Eva Wasilewska, Mehves Ungan
Photo: Valentina Karga & Jacob Ott
- p. 44 Workshop at the Hochschule für Bildende Kunst Hamburg (HFBK), 2023
Photo: Valentina Karga & Jacob Ott
- p. 46 Workshop at the Hochschule für Bildende Kunst Hamburg (HFBK), 2023
Photo: Leonard Sieber

Lambent Earth

Sina Hensel

Schon von klein auf war ich immer sehr misstrauisch gegenüber Sprache, wie ungenau sie oft zu sein schien, wenn es darum ging, etwas zu beschreiben. Dennoch interessiere ich mich sehr für Kommunikationsmöglichkeiten, nur nicht in erster Linie durch verbale Mittel. Körper, menschliche und nicht-menschliche, haben unzählige alternative Möglichkeiten zu kommunizieren und ich interessiere mich für all jene, in denen Farbe eine Rolle spielt. Die gesendeten Signale sind vielfältig: Farbe ist meist ein Ausdruck von Verstrickungen mit und in ihrer Umgebung. In dem Kapitel Contamination as Collaboration beschreibt Anna L. Tsing, wie man Kontamination als Veränderung durch Begegnung begreifen kann.¹ Diese Veränderungen werden unter anderem durch kaleidoskopartige Farbtransformationen in Landschaften, Körper, Zellen, Objekte eingeschrieben, während die chemische Beschaffenheit der jeweiligen Umgebung registriert wird. Vor allem unter Bedingungen des Klimawandels kann Farbe als Indikator verstanden werden, der Veränderungen unserer Umwelt signalisiert.

Meine Arbeit schlägt in dieser Hinsicht ein umfassendes Verständnis von Farbe vor, das ökologische, soziale und ökonomische Dimensionen miteinschließt. Ursprünglich als Malerin an der Karlsruher Kunstakademie, der HFBK Hamburg und dem HISK in Gent ausgebildet, suche ich nach Strategien oder Bedingungen, die der Existenz dieser Farbphänomene zugrunde liegen oder sie überhaupt hervorbringen. Meine Praxis ist also eine Art materielles Reenactment von Prozessen des Auftauchens und Verschwindens zugleich. Es geht um den Versuch, zu verstehen, für wen oder was etwas eine schädliche oder bedrohliche Schwelle der Erfahrung darstellt und wie diese (durch Farbe) artikuliert wird.

„It's like the snow that gathers beside the road. (...) Over time it turns from its pristine whiteness that attempts to block the blackness below to a sludgefest of tire marks and wind and, on occasion, ice, revealing that nothing can go untouched, and in time, all will be revealed.“²

Wie hier von Kelsey Lu angedeutet, dürfen wir etwas Entscheidendes nicht vergessen: Es sind unsere Reifen, die über schmelzenden Schnee fahren, und es sind diese farblichen Spuren, die immer auch als Zeuge von menschlicher Aktivität fungieren, von der heute nichts mehr unberührt geblieben ist. Genauso verhält sich der Titel dieses Beitrags *Lambent Earth*. Als ich 2022 online durch den Farbkatalog von BASF schaute, fiel mir der Name Lambent Earth (übersetzt ‚Glühende Erde‘) für einen der Farbtöne der Automotive Color Trends für 2021-2022 ins Auge. Eine ironische Wahl angesichts der Tatsache, dass BASF historisch gesehen einen erheblichen Teil des CO₂-Ausstoßes in Deutschland mitzuverantworten hat. BASF – als Teil der IG Farben – wirkte als wirtschaftliche Kraft seit Ende des 19. Jahrhunderts, die zur raschen Entwicklung synthetischer Farbstoffe und Pigmente beitrug.

Meine Arbeit dreht sich oft um die Frage, welche Auswirkungen der Ersatz ‚natürlicher‘³ Farbstoffe durch synthetische Farbmittel auf uns und unser Verhältnis zu Farbe hatte. Letztendlich arbeite ich in vielen verschiedenen Medien, je nachdem, welches sich eignet, um diese Transformationen sichtbar zu machen oder sie überhaupt erst erscheinen zu lassen. Und mir ist es wichtig, durch die Arbeit auch all die unsichtbaren Kräfte hervorzuheben, die bei diesen Prozessen beteiligt sind, also auch die Akteure, die nicht immer physisch greifbar sind, wie zum Beispiel UV-Licht oder Hitze.

GLOBAL BURNING: COLOUR AS A SIGNAL

(#1 PALE BURNT LAKE, 2022, Annie Gentils Gallery Antwerpen, Belgien)

Mit zunehmender Erwärmung des Klimas erröten Zellen, Körper und Landschaften immer häufiger. Steigende Temperaturen führen dazu, dass sich Seen zinnoberrot färben, unsere Haut einen Sonnenbrand erleidet oder die Nasen von Katzen sich in den unterschiedlichsten Rosatönen verfärben. Pflanzen und Mikroalgen produzieren leuchtende Pigmente als Reaktion auf die sich verändernde Erde: Farben erscheinen als Akteure von Stress und als Akteure von Selbstschutz zugleich.

Zudem entwickeln sich angesichts einer zunehmend heißer werdenden Erde neue pathologische Anfälligkeiten wie Thermophobie (Angst oder



Abb.1

Unverträglichkeit gegenüber Hitze) oder Heliophobie (Angst oder Unverträglichkeit gegenüber der Sonne). Das Erröten kann uns in manchen Fällen anzeigen, dass eine Beziehung aus dem Gleichgewicht geraten ist – wie das der Algen zu ihrer Umwelt, in anderen Fällen zeigt es lediglich an, dass die Jahreszeit sich geändert hat.

Diese vielen Errötungen laufen jedoch in ihrem jeweilig eigenen Verständnis von Zeit ab. Das flüchtige Erröten eines Menschen dauert nur wenige Sekunden, ausgelöst durch eine äußere Erfahrung, die sich nach innen wendet. Das Erröten eines Sees kann Monate dauern, bis er sich langsam von Grün zu Orange und schließlich zu Karminrot färbt. Im Gegensatz dazu kann das Erröten der Hibiskuspflanze an nur einem Tag beobachtet werden. Anhand dieser Fälle stelle ich mit meiner Arbeit die Frage, wie diese (Farb-)Spuren eine alternative artenübergreifende Messung von Zeit bedeuten und wie sich Erinnerung materialisiert, oder besser gesagt, wie diese Spuren selbst zu materialisierten Erinnerungen werden: stumme Zeugen einer sich stetig verändernden Erde. Doch entstehen all diese Farbwechsel – ob fast unsichtbar oder blitzartig und gesättigt – durch Verstrickungen von mehreren Akteuren (wie z. B. von UV-Licht und Mikroalgen). Jeder Kontakt hinterlässt also eine Spur, egal wie unauffällig sie auch sein mag.



Abb. 2



Abb. 3

Um diese verschiedenen Rötungen zu verstehen und gegebenenfalls Empathie mit unseren vielen errötenden Gefährten zu entwickeln, können wir eine artenübergreifende Betrachtung des Errötens anstellen. Durch eine multi-perspektivische Linse können wir uns also fragen, wie wir uns nicht nur um unsere Haut kümmern können, sondern in ähnlicher Weise auch um die von Umwelten, Meeren, Tieren, Pflanzen oder Male-reien. Welche Werkzeuge und Methoden haben wir, um diese Zeichen um uns herum zu lesen, und auf welche Parallelen oder Verständnislücken können wir stoßen? Und letztendlich müssen wir auch immer berücksichtigen, welche Entität es eigentlich ist, die betrachtet.

Denn eines ist in den letzten Jahren deutlich geworden: Wir müssen uns besser ausrüsten. Niedrigschwellige, lokale und unabhängige Kommunikationswege, auch artikuliert durch Farbe sind notwendig geworden, um die Klimakrise wirklich verständlich und greifbar werden zu lassen. Dies war noch nie so wichtig wie heute, da Kontrollmechanismen oder technokratische Möglichkeiten und deren unzählige Verstrickungen mit sozialen, politischen und ökologischen Aspekten immer weniger erkennbar und differenzierbar geworden sind. Ich plädiere für genau jene, oben beschriebenen Zeichen als Kommunikationsmittel, die den fühlenden („sensing“) Körper (menschlich oder nicht-menschlich) nicht außerhalb seiner Umgebung verorten und bei denen die materielle Spezifität als Farbe durch ihre Indexikalität Bedeutung erlangt. Hier dient Farbe also nicht nur als Dekoration, sondern kann relationale Praktiken von Engagement und Empathie mit unserer Umgebung konstituieren.



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

Abb. 1: *Blushing*, Auszug aus dem Online-Katalog, Courtesy of the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerpen, Belgien

Abb. 2: *Blushings*, 2022, gebrannte Keramik (Saint-Amand), Astaxanthin (Haematococcus pluvialis), Regenwasser aus Antwerpen, 306 Kacheln je 18 × 18 cm, insgesamt 306 × 340 cm

Abb. 3: Serie von zwölf in Eco-Harz gegossenen Blutorangen, Astaxanthin (Haematococcus pluvialis), Phycocyanin (Arthrospira platensis), Aktivkohle, je ca. 9 × 9 × 9 cm, courtesy of the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerpen, Belgien. Photos © We Document Art

Abb. 4: *If Red Was a Place*, 2022, Astaxanthin (Haematococcus pluvialis), Aktivkohle, Eco-Harz mit Abdrücken von Blutorangen, je 84,5 × 42 × 2 cm, courtesy of the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerpen, Belgien. Photos © We Document Art

Abb. 5: *Sunburn*, 2022, Astaxanthin (Haematococcus pluvialis), gebeizte Baumwolle in einer UV-Lichtsimitationskammer bestrahlt, jeweils 19 × 24 cm, courtesy of the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerpen, Belgien. Photos © We Document Art

Abb. 6 + 7: *Heatings for Plants*, 2022, Hibiscus mutabilis, Solenostemon scutellarioides, gebrannte Keramik (Saint-Amand) mit Abdrücken von Lachshaut oder Orangenschale, Heizungskabel, Gips, MDF, Stoffkabel, Maße variabel, courtesy of the artist and Annie Gentils Gallery, Antwerpen, Belgien. Photos © We Document Art

Über Farben zu sprechen ist oft totales Chaos, da sie sich durch das Licht, die Jahreszeit, ihre materiellen Eigenschaften, durch die sich wandelnden Klimabedingungen, das Anthropozän und viele weitere Faktoren ständig verändern; und durch jemanden, der oder die sie zu beschreiben versucht, erfahren sie erneut eine Transformation. Daher kann der Begriff der Farbe so viele verschiedene Fragen gleichzeitig aufwerfen: die Flüchtigkeit eines sich ständig verändernden Globus; Farbe kann für mehrere Versionen eines Ereignisses stehen (aus verschiedenen Maßstäben oder Perspektiven erzählt, menschlich und nicht-menschlich); sie spricht über die Dimension der Zeit, da sie fast nie statisch ist. Sie kann Zeuge historischer Kontamination oder von Kontrolle werden. Aber sie existiert nie in einem Vakuum. Und in diesem Sinne sehe ich sie als Teil dessen, was Anna L. Tsing in *Contamination as Collaboration*⁴ beschrieben hat: „To use category names should be a commitment to tracing the assemblages in which these categories gain a momentary hold.“⁵ Das Phänomen der Farbe entfaltet sich genau in diesem Prozess des „momentary hold“, des artikulierten Flüchtigen und kann uns so erlauben, Assemblagen als produktiv zu verstehen.

In unserer heutigen Zeit ist es besonders wichtig, diese involvierten Farbunterschiede wahrzunehmen, da sie die Geschichte des Anthropozäns (und von allem, was damit zusammenhängt) anders erzählen. Es ist fast unmöglich geworden, eine Orange zu betrachten, ohne darüber nachzudenken, wie das Orange überhaupt in die Orange gekommen ist. Dasselbe gilt für den Lachs und das Verständnis dafür, wie der eigentlich graue Körper in industrieller Lachszucht durch das Zufüttern von künstlichen Pigmenten in einen bestimmten Rosaton gefärbt wird. Farbe durchdringt die meisten Objekte, Prozesse und Stoffwechsel unseres täglichen Lebens. Dennoch sind die dabei beteiligten Pigmente und Farbstoffe hauptsächlich künstlich. Es ist diese Spannung zwischen „third nature“⁶ und dem vermeintlich Künstlichen, sowie die Überschneidung der ökologischen, persönlichen und wirtschaftlichen Dimensionen, die mich in meiner Arbeit interessieren.

COLOURING AGENTS OF MICROALGAE AND CYANOBACTERIA: AGENTS OF STRESS AND AGENTS OF CARE

“While entanglement remains a compelling term in environmental humanities research, it channels a noticeably terrestrial metaphor when used to describe more liquidy or diffuse phenomena. Preference for words like ‘object’ and ‘entanglement’ are part of what Dan Brayton has called the ‘deep encoding [of the land] in the terminology and conceptual categories that define ecocritical inquiry’ and which one of us (Jue) has called the ‘terrestrial bias’ of contemporary theory.”⁷

In *The Art and Craft of Natural Dyeing: Traditional Recipes for Modern Use* von James N. Liles, einem der umfangreichsten Handbücher, wenn es um die Arbeit mit ‚natürlichen‘ Farben geht, werden weit über einhundert traditionelle Rezepte zur Farbherstellung aufgeführt, von denen sich keines auf Farbstoffe aus dem Ozean bezieht. Der „terrestrische Bias“ und die „tiefe Kodierung des Landes“ gelten nicht nur für den zeitgenössischen theoretischen Diskurs, sondern auch für fast jede westliche Materialpraxis – von Künstler:innen über Architekt:innen bis hin zu Designer:innen der Gegenwart oder Vergangenheit, die sich mit Farbe beschäftigen. Seit Jahrhunderten wird davon ausgegangen, dass ‚natürliche‘ Farben von Mineralien, Steinen, Erde, Pflanzen und Insekten stammen, also von Entitäten, die dem Land angehörig sind. Die einzige bekannte ozeanische Farbe war oder ist Purpur; von Meeresschnecken gewonnen, eines der kostbarsten und auch grausamsten Pigmente, die je hergestellt wurden. Ansonsten wurden die Farben der Ozeane, Seen oder Flüsse meist ignoriert, obwohl ihre Lebensräume ähnliche Farbstoffe wie Landpflanzen produzieren.

1: Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, Princeton University Press, Princeton, 2015, S. 27-37.

2: Sängerin Kelsey Lu in *Shades of Blue* (2019), das u. a. vom ‚blauen‘ Ozean und seiner Schnittstelle zum angrenzenden Land handelt.

3: Allgemein müssen wir uns heute über den Begriff ‚natürlich‘ wundern, denn „capitalist power to turn everybody and everything into a resource“ (Angelika Fitz u. Elke Krasny, *Critical Care- Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, 2019, S. 15.), hat jede Unterscheidung zwischen dem ‚Natürlichen‘ und seinen vermeintlichen Gegensätzen wie ‚Menschen-gemacht‘ oder ‚künstlich‘ überflüssig werden lassen.

4: Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 2015, S. 27-29.

5: *Ibid.*, S.29.

6: Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 2015, S. viii: „Imagine “first nature” to mean ecological relations (including humans) and “second nature” to refer to capitalist transformations of the environment. This usage – not the same as more popular versions – derives from William Cronon’s *Nature’s Metropolis*. My book then offers “third nature,” that is, what manages to live despite capitalism”.

7: Melody Jue, Rafico Ruiz, *Thinking with Saturation beyond Water: Thresholds, Phase Change, and the Precipitate*, in: *Saturation: An Elemental Politics*, Duke University Press, Durham, 2021, S. 3.



Abb.8



Abb.9

In meiner Arbeit stehen vor allem Mikroalgen oder Cyanobakterien im Fokus, die entweder unter intensiver UV-Bestrahlung eine Farbänderung zeigen und/oder sich von dem ernähren, was wir als ‚Abfall‘ oder ‚Verschmutzung‘ bezeichnen würden (CO_2 , überschüssiger Stickstoff und Phosphor). Sie werden hier als Palette einer sonnenverbrannten und ‚verschmutzten‘ Erde verstanden. So zum Beispiel die *Haematococcus pluvialis* Alge, die unter normalen und geeigneten Bedingungen eine grüne Alge ist; sobald sie jedoch Umweltstress ausgesetzt ist (wie zum Beispiel erhöhte UV-Strahlung, Nährstoffmangel oder hoher Salzgehalt), beginnt sie mit der Produktion des roten Pigments Astaxanthin, um den Photosyntheseapparat zu unterstützen: die grüne Alge färbt sich rot.

Mikroalgen und Cyanobakterien filtern CO_2 aus ihrer Umgebung, wandeln es in Sauerstoff um und geben diesen zurück an ihre Umwelt. Unsere Verbindung mit ihnen ist also intim: „Take a breath: At least 50 percent of the oxygen you inhale is made by algae.“⁸ Aufgrund ihrer zahlreichen positiven Eigenschaften stehen Mikroalgen und Cyanobakterien in neueren Studien zunehmend im Mittelpunkt. Diese späte Anerkennung insbesondere in westlichem Kontext verdeutlicht eine tiefliegendere Problematik. In den letzten Jahrhunderten schienen Algen (und hier schließe ich Makroalgen mit ein) und Cyanobakterien etwas zu sein, das wir vor

allem versuchten zu vernichten – an den Fassaden unserer städtischen Umgebung oder im Teich im Garten – und zwar meist wegen ihrer schleimigen Beschaffenheit oder ihres spezifischen Geruchs. Auch heute noch empfindet die Mehrheit sie als lästig. Im Jahr 2006 startete die Los Angeles Times eine fünfteilige Serie mit dem Titel *Altered Oceans*, in der die Krise der Meere dokumentiert wird. Im ersten Teil, *A Primeval Tide of Toxins*, berichtet der Umweltreporter Kenneth Weiss, dass der Mensch die Ozeane an die Anfänge der Evolution zurückdrängt, da Fische, Korallen und Meeressäuger sterben, während Algen, Bakterien und Quallen unkontrolliert wachsen.⁹ Das Phänomen, das als „Red Tide“ bezeichnet wird, geht mit der Befürchtung einher, dass sich die Evolution rückwärts bewegt. Meeressäuger sterben und Mikroalgen, die Primärproduzenten des Lebens, setzen sich erneut durch, da durch die zunehmende Verschmutzung der Küstengewässer, also die vom Menschen verursachten Umweltveränderungen die Lebensgrundlagen der Algen erweitern. Die sogenannten schädlichen Algenblüten bildeten in den letzten Jahrzehnten den Rahmen, durch die wir Mikroalgen und Cyanobakterien gesehen haben. Es stellt sich jedoch die Frage, für wen diese Lebensräume eigentlich schädlich sind, denn diese sauerstoffarmen Zonen sind zwar voller Leben, aber eben nicht die Art von Leben, die wir uns wünschen.¹⁰ Darüber hinaus ist das Überdenken der Produktionsweisen von Farbe inhärenter Bestandteil meiner Arbeit. Hat man einmal einen Farbstoff aus einer Pflanze oder Mikroalge hergestellt oder deren Wachstum unterstützt, wird man diesen eher sorgfältig verwenden. Diese Prozesse können tatsächlich einige Jahreszeiten in Anspruch nehmen; vergleichbar zu dem, was Michael Taussig als „slow deliberation of speed, or rather nonspeed“¹¹ bezeichnet. Da alle verwendeten Farbstoffe aktiv sind, stellt sich weiterhin die Frage nach deren Beständigkeit. Die praktische Anwendung solcher Farbstoffe setzt die Akzeptanz einer Transformation sowie die Abgabe von Kontrolle voraus. Caitlin DeSilvey beschreibt dies folgendermaßen: „Intervention and treatment aim to protect things from outright destruction or neglect as well as more indirect processes of erosion, weathering, decay, and decomposition. But what happens if we choose not to intervene? Can we uncouple the work of memory from the burden of material stasis? What possibilities emerge when change is embraced rather than resisted?“¹²

Abb. 8: Mit Alaun gebeizter Stoff, gefärbt mit Phycocyanin (von der Alge *Arthrospira platensis*) und Anthocyanin (von der violetten Kartoffel)

Abb. 9: Mikroalgen und Cyanobakterien; *Haematococcus pluvialis*, *Arthrospira platensis*, *Dunaliella salina*, *Isochrysis galbana*, *Chlorella vulgaris*, *Porphyridium purpureum*, *Dunaliella salina*; aus dem Süden Frankreichs zwischen Montpellier und Arles.

Während meines Studiums habe ich mich immer sehr für das Genre der Stillebenmalerei interessiert. Aus unserer heutigen Perspektive stellt das Stilleben bereits das Nicht-Menschliche in den Vordergrund: der Mensch wurde oft nur in einer winzigen Reflexion in den spiegelnden Gläsern oder Vasen wiedergegeben. Die hier vorgeschlagene Hierarchie stellt einen Vorgriff auf zeitgenössische Überlegungen dar, die eine auf den Menschen zentrierte Weltsicht viel dringender in Frage gestellt hätten. Ein Maler, den ich in dieser Hinsicht besonders schätze, ist Jean Siméon Chardin. Die Art, wie er die typischen Stilleben mit Wild, vor allem die Darstellung von geschossenen Hasen, malte, zeugen von großer Sensibilität und Mitgefühl für sein Gegenüber. Sarah R. Cohen schreibt dazu: „Emphasizing the haptic presence of the animal body, Chardin’s vividly brushed pigments also enliven the furry surface as if to counteract the fact of the animal’s death.“¹³

Sich auf die Materialität des Körpers zu konzentrieren und der performative Akt des Malens (er malte die Hasen noch bevor die Todesstarre eintrat), ergänzt durch die Wahl der beistehenden, zumeist ganz alltäglichen Objekte boten einen neuen, bis dahin ungesehenen Blick auf das Nicht-Menschliche, wo doch sonst das Stilleben meist als Repräsentation von Reichtum und Wohlstand gedient hatte.

Ein ähnliches Anliegen verfolge ich heute, doch mit zeitgenössischen Mitteln. Als ich studierte, gab es mehrere Professor:innen, die sich intensiv mit dem Phänomen der Farbe auseinandersetzten. Bevor sie anfangen zu arbeiten, mischten sie zum Beispiel eine große Anzahl verschiedener Grautöne, die alle leicht nuanciert waren. Im Nachhinein denke ich, dass das ein großer Teil meiner Ausbildung war, denn um diese Unterschiede wahrnehmen zu können, bedarf es eines gewissen Trainings. Trotzdem war es mir wichtig, dass diese Schattierungen etwas bedeuten, oder besser gesagt, ich habe sie alle schon außerhalb des Ateliers erkannt, im ganz alltäglichen Leben. Ich glaube, deshalb wurde es für mich ab einem bestimmten Punkt so wichtig, den farbgebenden Organismen ihre Agency außerhalb der Atelierräume und außerhalb meiner selbst zurückzugeben, und vielmehr die Tatsache von Begegnung und ‚Dialog‘ zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu betonen. Auch gerade weil ich mir bewusst bin, dass die Erscheinung von Farbe für mich manchmal etwas ganz anderes bedeuten kann als für einen nicht-menschlichen Akteur, und dann vor allem auch auf diese Wissens- oder Verständnislücken zu achten.

#2 THE COLOUR OF RESILIENCE, seit 2023 (work in progress)

Ausgehend von dem Künstleraufenthalt La Wayaka Current in der Atacama-Wüste in Chile, an dem ich im September 2023 teilnehmen konnte, arbeite ich derzeit an dem Kurzfilm *The Colour of Resilience*. Die Atacama-Wüste ist der trockenste Ort auf unserem Planeten mit der höchsten, jemals gemessenen UV-Strahlung. Daher gibt es dort mehrere rote Lagunen, in denen sich Mikroalgenarten finden, die, wie oben beschrieben, normalerweise Grünalgen sind, aber unter den dort herrschenden extremen Klimabedingungen das rote Pigment Astaxanthin ausbilden. Aufgrund ihrer Fähigkeit, sich in einem Zustand des Überlebens zu halten, gehören sie zu den wenigen Organismen, die solch extremen Klimabedingungen standhalten können. Ausgehend von diesen situierten ‚resilient colours‘ wird der Film nicht nach der klassischen Taxonomie geordnet sein, sondern den Farbkreis als Grundlage für die Kapitelstruktur nutzen. Sich zwischen *personal* und *ecological grief* bewegend, wird die Frage nach Resilienz in einem kaleidoskop-artigen Blick auf (emotionale und physische) Landschaften behandelt, in denen menschliche und nicht-menschliche Akteure sowie deren mikroskopische bis hin zu planetarischen Perspektiven integriert sind.

8: Ruth Kassinger, *Slime: How Algae Created Us, Plague Us, and Just Might Save Us*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2019, S. xi.

9: Vgl. Kenneth R. Weiss, *Altered Oceans: Part One: A Primeval Tide of Toxins*, in: *Los Angeles Times*, 30. Juli 2006; online: <https://www.latimes.com/world/la-me-ocean30jul30-story.html>

10: Vgl. *ibid.*

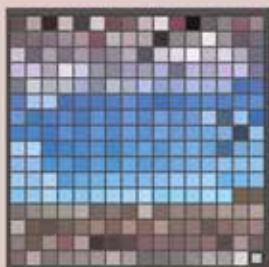
11: Taussig, *What Color Is the Sacred?*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, S. 164.

12: Caitlin DeSilvey, *Curated Decay: Heritage beyond Saving*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, S. 3–4.

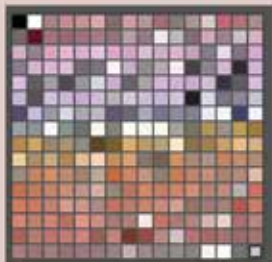
13: Sarah R. Cohen, *Chardin's Fur: Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul*, in: *Eighteenth-Century Studies*, Jg. 38, Nr. 1, 2004, S. 39–61.



PURPLES (AND COMPANIONS)



BLUES (AND COMPANIONS)



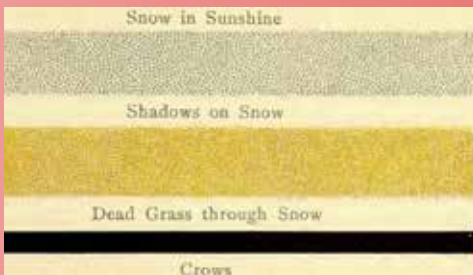
REDS (AND COMPANIONS)



GREENS (AND COMPANIONS)



YELLOWS (AND COMPANIONS)



- p. 62 **Yellow and Companions:** Bark, which is on the one hand a protective mechanism for the tree (especially the bark of the Chañar-Geoffroea decorticans) is also used as a source of colour in traditional paint production.
- p. 63 **Purple and Companions:** The purple pigment anthocyanin forms in organisms (such as the small potato Ollucos here) due to its many protective properties, is also known as 'Nature's Swiss Army Knife'.
- p. 64 **Green and Companions:** The oxygen flasks shown here serve as a tool of adaptation for the human body to diverse habitats.
- p. 65 **Blue and Companions:** A blue sky is already no longer a given for many due to air pollution. But especially in view of some solar geo-engineering projects that are currently being developed with the aim of shielding the earth from solar radiation for example with artificial clouds, the blue sky is receiving special attention here.
- p. 66 **Red and Companions:** The usually green microalgae produce a red pigment (astaxanthin) to protect the photosynthetic apparatus.
- p. 67 ***The Colour of Resilience*, 2024, HD, video stills**
The residency with La Wayaka Current Residency in the Atacama Desert in Chile was supported by the Department Cultuur, Jeugd en Media Vlaanderen/BE. La Wayaka Current works closely with Carlos and Sandra of the indigenous Lickan Antay community, who are committed to protecting the surrounding land, which is being heavily exploited by lithium mining. Several times a year, they invite cultural workers to pass on their situated knowledges.

Photos: Sina Hensel

Present Tense: Art as Practice on the Scale of the Everyday Life

Interview with Sascia Bailer and Alistair Hudson

Ronald Kolb: Both of you gave insights into your practice at the symposium *Present Tense, Working in Critical Times* in October/November 2023 in Karlsruhe, Germany, which tackles the 'crisis complex'. Can you tell us about your thoughts on your curatorial practice in the exhibition complex so that we can focus on solutions?

Alistair Hudson: I've been thinking about the idea of usership in the museum as a central activity. It's really about recalibrating those institutions as spaces where people can make things, and through that process of making, they make or model cultural change. It is necessary to try to transform the institution from a model rooted in the 19th century tradition of spectatorship and consumption, with its origins in the Great Exhibition (Crystal Palace Exhibition in 1851), into a 21st century institution. So, it's about finding ways in which these public spaces can become meeting spaces where different

voices and people can shape a new model for how we work with art. It's about making these public spaces a space of encounter, where there is what I call cognitive diversity and where people start to organise themselves and use the museum as a space where they co-create along the question: What kind of culture do we want to live in? I am interested in museum spaces functioning practically in everyday life. For example, in previous institutions we transformed exhibition spaces into health spaces where we worked with the National Health Service, with clinicians and cultural workers to do something in a different way. In that sense, it's about bringing art into everyday circumstances and normal life processes in an artistic way, if you like. You take part in your everyday life and make daily life more artistic. In my experience, normal life processes benefit from this. It's not just about turning something into an art project. It's about doing something, like healthcare, in a new way that is not the expected way and that actually has many more benefits to the actual process than just the artistic aspects of it.

Ronald Kolb: What you describe naturally has a lot to do with the Arte Útil platform that you founded together with Tania Bruguera. It emphasises the social impact that artistic practices can have and, even more so, how art can be used in everyday life. Sascia, you also talk about usefulness or utility in your practice. You write about 'useful curating'. Can you talk about that and your practice in general?

Sascia Bailer: My understanding of 'useful curating' is also inspired by the Arte Útil movement and therefore also takes the everyday life, which Alistair mentioned, as the point of departure for social engagement and transformative practices. The idea is to engage in a meaningful way with the respective community. In extension, I see 'useful curating' and my own curatorial practice as a relational one that isn't so much concerned with the production of traditional exhibitions containing art objects, but rather seeks to enable, strengthen and support the creation of platforms, alliances and encounters at eye level between diverse social groups. I see 'useful curating' as a kind of caretaking practice of these social relations and social political concerns within a wider social field. Relational or 'useful curating' is never an isolated

practice within one community, but spans and connects to wider political concerns. This already hints to an idea that for me, 'useful curating' is not necessarily attached to an institution – like it seems to be the case in the notion of the 'useful museum' by Alistair. As an independent practitioner, I see 'useful curating' as a relational practice that can extend between artists, community members and curators, and doesn't have to aggregate around an institution. And of course, we cannot forget that the notion of usefulness always comes with the fear of art being instrumentalised. But I think one can rephrase 'usefulness' also as 'meaningfulness' in the sense that curating is dedicated to a meaningful engagement with the people involved, and a meaningful contribution towards the communities at stake.

Ronald Kolb: If you look at the discourse on art, curating and its institutions over the last forty years, there are many ideas on how the art field can be expanded and develop a stronger impact on society, but I would say that these ideas are not yet widely realised. How might these new practices you described, which go beyond gestures and representation, change the exhibition field and the roles of artist, curator, institution and audience? I think there is still a lot of friction on the part of institutions, but also on the part of artists and curators.

Alistair Hudson: I think the danger is to think that there is only one thing or the other. You can still exhibit works of art, but you can also do what I call 1:1 scaled activities. These activities are not about displaying a painting or recreating something or installing something. They are the thing itself, like a shop, an education programme, a software application, that works 'for real' in the world, but is also ontologically a work of art. And you can combine these practices. The reference point for me is the origins of the exhibitionary moment in the mid-19th century, where exhibitions were invented as purposeful machinery to boost capitalism, as part of the construction of the bourgeoisie, empire, an economy of spectatorship and all these associated behaviours. But if you look at the origins of the museum, it was also about educating the working class, educating for life and educating yourself in the arts and sciences to become a better citizen,

a smarter person, a better contributor to society. They were instrumental, at least that was the case in the Anglophone context, which was very much embedded in the social education movements. I think what I've always tried to do in recent years is to have both – to create exhibitions and spaces that actually make a tangible difference in the world. But how can you do both differently? We don't just need to arrange a few things in a gallery and let people in to digest them. You can use these spaces in different ways: for education, for activities, for commercial activities, for therapies. There's a whole range of practices you can deploy. The irony is that the art world of the last hundred years, despite the permission that art can be 'anything', is still reluctant to engage with this slippage into life because we're still very attached to an old-fashioned idea of art and its claim to autonomy.

Sascia Bailer: This division between what counts as an exhibition and what counts as education is actually closely connected to possibly outdated understandings of what art is and what social work would entail. Personally, I believe it is an elitist idea to uphold these boundaries between the two of them or to establish a kind of dichotomy between art and the social realm. We don't have to make this distinction. As soon as art borders the educational it seems to lose the sort of high-end status and becomes something else. I reject this dichotomy that it cannot be both socially engaged and artistic and educational at once. For me, it's really about challenging the elitist narrative that is behind this understanding of art, in which art must be something rare and opaque, to increase its value. For example, in my own practice, I never gave much importance to classical exhibitions with physical art objects on display. I much rather tried to emphasise, value and give space to the social processes, to the relational webs, the networks, the assemblies between different social groups, and to take this process seriously as a relational curatorial approach – and not to only focus on the display of a potential, tangible outcome. I recall a sentence ruangrupa gave in an interview before documenta fifteen started. They said that their exhibitions act as an alibi for social political processes. This notion of the 'exhibitionary' really resonated with me, as somehow within the art world, you are constantly pushed

to give 'public proof' of what you have been doing, but this 'proof' is expected to be delivered in an established form that is accepted within the art sector, such as an exhibition. I argue that the more meaningful work actually also occurs in the time that leads up to this public, exhibitionary moment. So, for me, this perspective of an exhibition-as-an-alibi is an interesting framework to scrutinise what an exhibition could mean in the contemporary art world, particularly in relation to socially engaged processes.

To return to the notion of friction that you mentioned in your question, Ronald, I think that the kind of frictions that we are sensing in the art sector today are a testament to the changes that are occurring, which ultimately challenge the resistance to change, which is entertained by individuals and institutions who are unwilling to restructure their working mechanisms and power structures. That transformation towards decolonisation, gender justice, and anti-ableism is happening in the arts today obviously doesn't sit well yet with all the parties in the art world ecosystem, with those who are currently in power. But these frictions are tensions that show that something is moving, that we're shifting somehow in the discourses and practices that we see. So let's embrace these frictions as a testament to transformation.

Alistair Hudson: The tensions that arise are not necessarily a disagreement, but the misalignment of different ideas of what art is. We have a very strong gravitational pull around the idea of autonomous art. That attraction to what art should be and who it serves and how it functions economically doesn't yet allow it to escape this orbit completely. I'm very interested in operating at the boundaries of that orbit to see how far we can get away from it because, as I often say, the idea of art that we're so attached to is really only about two hundred years old. There's 40,000 years of people using art as a process, as a way of doing things, as a way of taking care of things, or doing things with care and consideration. That's actually much richer and more interesting. I think we need to give ourselves the option to think about art in a more complicated way, which is ultimately much more fulfilling. And, of course there's still all this other stuff. You can still have Picasso and Rembrandt and they still exist.

You don't throw them in the bin. But they actually become richer because you can look at them through a different lens. That's why I would rather talk about the coefficient of art. It's not about whether something is art or not, but to what extent something is artful. How much art is there in this thing? And that varies all the time. It swings, dips, mutates and jumps around. It's slippery. There's not just one set of indices that define what art is, there are multiple indices that define what art is, and that changes all the time too. It's less of a sliding scale and more of a sphere of activity, a kind of multidirectional space where you have these vectors of activity that can be defined as art or artful or not artful.

Ronald Kolb: There's this dichotomy between the artwork, if you think of art based in a work or object and art as practice, of course. You both talked about art as a practice. Alistair, I recall you saying in a presentation that art is also a way to power. It is a social practice, which is also political. Not least the self-organising aspects of it and the insights of thinking differently of the world with artistic means. We all see that there is still a big gap between, let's say, a more traditional way of thinking of art as an object. The other practice is much more situated and relational, like Sascia already elaborated on.

Alistair Hudson: There is power in aesthetics. It's an interesting thing with social practice. There were jokes about how, for about ten years, everything in social practice was made out of raw wood. And people sat around tables and talking about things. But actually, aesthetics are super important. And we see that in the world now, even outside of art, that people use aesthetics as a means to power, and that stories, images and imagery determine the way the environment is shaped. The way you shape the world is underpinned by aesthetics. It is what you perceive. Aesthetics is no longer just an extra on top of everything else. It is fundamental because it is the medium, the senses, through which we all communicate. In this sense, the equation between art and politics is perfect.

Sascia Bailer: Precisely because the boundaries between aesthetics, social engagement and art are so blurry, I don't know if it's productive to attempt to redraw these boundaries or to speak of artfulness. Would that imply that there was

also an artlessness or something devoid of art? In my understanding, there lies a sense of power to use art as a kind of proclamation, that we proclaim 'this is art,' because we situate it within the frameworks of the artistic realm (possibly like Joseph Beuys who declared "everyone is an artist" as part of his expanded notion of art [Erweiterter Kunstbegriff]). For me, this approach can also have a subversive notion to it, as it might allow someone to channel funds towards the social good via the artistic realm. In this sense, I'm just wondering about the political potential of redrawing and upholding this distinction between artfulness and artlessness.

Alistair Hudson: I mean, my definition of art is constantly changing, but at the moment I'm thinking about doing something with care and consideration. That is, you do it with dedication, focus and artistry, and that care and consideration of course relates to social context, relationships and others. In some ways you can apply this to gardening, cooking, politics and even warfare. We talk about the art of cooking, the art of gardening, the art of warfare, but if you don't do something with care and consideration, it usually ends up a bit shitty! Take healthcare and childcare for example, which is usually done in a miserable space with a polystyrene ceiling, strip lighting and plastic toys. You can change that by doing it with a different sensibility, with art, with artistry in an aesthetically stimulating environment. We did this, for example, in the Manchester Art Gallery, with an art collection instead of plastic toys, morphing the exhibition into a point of healthcare delivery with professionals from art and care sectors. With other kinds of relationships created by this mix of staff and systems we created a way of monitoring and developing early years care that was far more impactful in the museum than in a social centre.

Sascia Bailer: Seeing as I have researched different notions of care for the past five to six years in my PhD I, of course, have to ask in return: If everything that is done with consideration and care is art, is then care itself also art? In my understanding, care and artistic practices can have overlaps in the kind of themes that they engage with, or the kind of methods that they deploy, but I would be hesitant to equate all caring practices with artistic practices per se.

Ronald Kolb: I understood the idea of seeing art on a scale as an answer to the persistent question “Why is this art?”, which is usually asked in relation to art practices that not only relate to social situations but fully engage with them.

Alistair Hudson: But if art is not social, it is meaningless. It is simply an invisible object in the world. It’s also worth taking a look at the Greek philosophical term for art, which is *technē*. This was really about the art or poetry of making and doing, it was about practical knowledge.

Ronald Kolb: Since you speak of *technē* as practical knowledge, I wanted to ask you both how you understand research and the forms of knowledge the exhibitionary can produce and how they come about? The way you describe it, exhibition practice is a form of knowledge production. But these constellations are also linked to asymmetrical power relations. How is knowledge shared? Which methods can be used?

Sascia Bailer: My research revolves a lot around the question of how one could develop a curatorial methodology that allows to practice care and not just address care as a theme in conversation series or exhibitions. What we see a lot of in the art world is a kind of symbolic or representational engagement with feminism, gender and care, but it rarely translates into the infrastructures of the art institution and art system. Somehow it has become an acceptable practice for art institutions to have a show on care or vulnerabilities and interdependencies, while the exhibition space might not be accessible for wheelchairs, might be unfit to have kids roaming around in the space. Or the hosting institution of a supposedly feminist exhibition might be in a very patriarchal, hierarchical, exploitative style. I observe a huge disconnect between the social critique that is visualised, put on display in the arts, and the exclusionary infrastructures that support the seemingly avantgarde public moment. In my doctoral dissertation *Caring Infrastructures. Transforming the Arts through Feminist Curating with Care* at the University of Reading and the Zurich University of the Arts, I developed a curatorial methodology for, what I call, ‘caring infrastructures’. For me, this is a way to put in alignment both what an institution preaches through their public programming, and



Fig.1

how their infrastructures are organised. Care then is seen as a practice and as a methodology of how to work with one another rather than a theme that is put on display. In concrete terms, this means, if I'm going to do an exhibition about care, I also have to ask what kind of support structures the artists, the collaborators, the audiences need in order to be present – what these curatorial support structures entail depends on the respective context. In specific context, it might mean to offer on-site and free childcare during public programming or a residency; it might mean reserving parts of the budgets for the travel of children and/or partners, of an invited artist with caring responsibilities. But of course, in different contexts and with different exhibitionary foci, this can have different implications. It might require different kinds of support structures. But the argument is that we cannot dissect what an institution publicly performs by what it puts on display, and what it enacts in its own infrastructural setups. I think we really need to hold intuitions accountable for closing the gap between 'performing care' and 'enacting care'.

Alistair Hudson: In more general terms, it is also about disempowering institutions, which does not mean devaluing them. You've already said it, Sascia. It's about creating a level

space in the older systems of museology - their high points have created a power imbalance in which the authority of expert culture dictates and prescribes what art is and how these spaces are used. There are all kinds of codes of behaviour embedded in art museums. And there are these ways in which you can move to a more generalised use. A lot of people say, "Oh, art, that's not for me", because it doesn't fit with their cultural behaviour. But if you change the way these spaces are used and change the nature of the experience, you change the relationship between access and behaviour. For example: Is there childcare? Is there a welcoming place? Can you sit on a soft chair in a gallery instead of a hard bench? There are many subtle signs and symbols, languages and behaviours that, when used differently, encourage more active use. This rebalances the relationship between those who have the power and knowledge and those who seemingly do not. This is, of course, why I find the idea of a usership, rather than audience, so interesting. Expert culture is very valuable, but the problem is who occupies the position of expert. In the past, the proletariat was not considered to be an expert, but today knowledge is being driven by the user community, especially with the accelerated development of technology. It is the big tech companies that rely on the diversity of expert culture and creativity. Wikipedia or YouTube create knowledge and value through the mass of users and not through individual vision. And that creates a completely different kind of knowledge economy.

Sascia Bailer: Yes, but this field of communal knowledge production is also very commercialised and capitalised...

Alistair Hudson: Absolutely.

Ronald Kolb: Not even all of us realise that we are part of it. But I also wonder, and since you also mentioned the origins of museums as 'civic engines', museums have - among other things - introduced new scientific disciplines, archaeology, geology, biology and so on. This dissemination of knowledge can be described as a top-down approach. And of course, today there is a great need for transversal paths to knowledge, collaborative paths. I wanted to ask you what kind of knowledge should be presented in the exhibition space.

Are you still thinking of a scientific form of knowledge or is it much more embodied knowledge or practical knowledge and so on.

Alistair Hudson: I think it depends on the type of museum or institution, but for me it's both. You can have space for scientific knowledge, but also space for practical work and knowledge. In a way the two go together, but if we look at the 19th century, my interest in Britain was in these institutes that were set up. And of course, as you say, it was about the transmission of knowledge to the working class or the nature of production. In the 19th century scenario, it was focussed on teaching workers good design, science and technical skills. Through the acquisition of new knowledge, workers then began to organise these spaces themselves. The instrumentalisation of workers through practice and education created in them a knowledge that enabled them to take more control. For example, it was in these institutions that the trade unions were formed. I think that's something we should keep in mind for the museum: How can we make sure that our art institutions are designed so that people are acquiring knowledge for the right reasons and for the best social purpose that we can imagine, rather than maintaining the status quo or the systems of power that we currently have.

Sascia Bailer: In regard to what kind of knowledges can be produced within art institutions, I immediately think of feminist art. Particularly since the 1970s we have witnessed a lot of feminist practices that are results of, or enable, embodied knowledge. Knowledge, that doesn't particularly transfer to verbal articulation and that really is rooted in a physically embodied experience, which all too often has been invisibilised or tabooed. To bring this kind of embodied knowledge to the fore can be a very empowering experience for the viewer and holds the potential to produce all kinds of exchanges or experiences that could also be understood as processed knowledge production within the artistic realm.

Ronald Kolb: Speaking of collaborative forms of knowledge. I remember a project that you, Sascia, initiated as part of one of your earlier curatorial programmes: the *Social Muscle Club*. Can you tell us about it?



Fig. 2



Fig. 3

Sascia Bailer: When I was artistic director in 2019/20 of an art space in rural Northern Germany, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung in Hohenlockstedt, we hosted an artistic format called *Social Muscle Club* as our opening event to inaugurate the curatorial programming. The *Social Muscle Club* format was developed by artists and has been used around the globe, where a community comes together to train their social muscles, meaning the skills of giving and taking. At M.1, we had set up ten roundtables that could hold around ten people each. Each table was moderated by a person from the community that carried out social work in their private or their professional life. I had invited them as moderators to situate their often invisibilised caring labour for the community as a practice where they obtain valuable social skills that would allow them to be present at the roundtables as ‘experts’. For me, this was a move to visibilise and value their caring labour. On these round tables, each person wrote down what they could give and what they would need, what they wanted. This could mean anything from offering a free haircut, Spanish lessons, or seeking for someone to play chess with, to bake a birthday cake, or to walk someone’s dog. These exchange rounds sparked a kind of micro social network of support between strangers, acquaintances and friends. It produced communal knowledge about the existing resources and pending necessities within a community, while it also sparked new connections and, in some cases, even new friendships, which I think is really important, especially once we realise how prevalent social isolation is, particularly among older communities.

Ronald Kolb: I would also like to relate to the Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg and its tasks towards artists who have left the academy and help them to strengthen their artistic practice. How should art schools and the education system be adapted or changed? Do you have any thoughts on this broader educational infrastructure?

Sascia Bailer: For me, a key component of educational practices would be to create awareness and sensitivity within the artist community for the complexities of the art ecosystem. Being an artist is about so much more than producing an artwork. There are the things that happen on the surface, that are put on display, but we also need to fully understand and engage with, and possibly alter, the infrastructures of the arts. This understanding also has economic dimensions: Who receives funding, through which channels, for what kind of projects? We must really see those economic questions as 'political' concerns which we, as artists and curators, must engage with! We have to recognise the arts as this complex ecosystem, where multiple angles and perspectives come together. And where we have to test out spaces, where we can unfold our creative and political agency. In my view, this agency would have to expand beyond the production of an artistic object or situation or process, and must include the co-shaping of the infrastructural setup of the art sector as well – to make it more equitable.

Alistair Hudson: I think that if I had my way and people didn't study art at school, but used art in all subjects, then that would lead to an education system in which art is viewed very differently. And in a way, that would enable an artistic education that goes beyond the control mechanisms we currently have. In my art classes, I've often found that people don't experiment enough and instead try to make something that looks like contemporary art and conforms to the expectations of the contemporary art world, rather than really experimenting in the way we imagine art schools should be.

Ronald Kolb: Thank you for the discussion!

Fig. 1: *(In)Visibility and Value of Care-Work*, 2019, workshop, facilitated by Shira Richter, from the series *Care for Caregivers*, Collective exercise, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt
Photo: Sascia Bailer.

Fig. 2: *Social Muscle Club*, 2019, M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt | Photo: Bettina Winkler-Marxen.

Fig. 3: Workshop participants sharing lunch in the garden at M.1 Arthur Boskamp-Stiftung, Hohenlockstedt, 2019 | Photo: Sascia Bailer.









면

면

사거리
슈퍼
라면

사거리
슈퍼
라면

천지
노래방

천지
노래방

노래방

노래방

노래방



조아조아 옷놀이 조아조아

12월 14일







- p. 82 *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, 2024,
performance in Seoul/Korea
Photo: Wooyoung Kim
- p. 84 *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, 2023,
performance at the State Academy of Fine Arts, Karlsruhe
Photo: Benjamin Breitkopf
- p. 85 *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, 2024,
performance in Seoul/Korea
Photo: Wooyoung Kim
- p. 86 *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, 2024,
performance in Seoul/Korea
Photo: Wooyoung Kim
- p. 87 *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, 2023,
performance at the State Academy of Fine Arts, Karlsruhe
Photo: Benjamin Breitkopf
- p. 88 *Angle of Repose (Ruhewinkel)*, 2023,
performance at the State Academy of Fine Arts, Karlsruhe
Photo: Benjamin Breitkopf

Situated Knowledge Formations in Post-Exhibitionary Practices

Ronald Kolb

The symposium *Present Tense, Working in Critical Times* took the crises complex we live in, on a planetary scale and with all of its expressions in daily life, on a local and personal stage and transported it into the art field, talking about the potential impact on artistic and curatorial practices and the broader infrastructure of the exhibitionary complex. I will not sink into the depths of these issues that explicate the inability (or unwillingness) of our contemporary neoliberal capitalist system to find solutions for societies at large, let alone act determined against extinction scenarios we face with the imminent climate catastrophe.

I aim rather to dissect the emergence of new roles for artistic and curatorial practices beyond the purview of neoliberal paradigms, expanding artistic-curatorial practices of the exhibitionary complex towards governmental thinking to envision more sustainable, power-sensitive and equitable cultural projects.



Fig.1

The dominant understanding of art, in my view, would then need to shift away from art seen primarily as a (critical and intellectual) 'work' object that needs to be complicit with a commodity-driven, speculative art market and towards art seen as a process, a verb or a practice¹ and thus needs to be implemented in general social life. There is a rich history of these art practices that is oftentimes accompanied by terms such as socially engaged art, art as social practice, participatory art and so on.² In an attempt to highlight the relevant aspects of these practices in an analytical methodology, I suggest seeing these artistic and curatorial practices (of making things public) as 'governmental practice'. I base the concept of 'governmentality' on Michel Foucault's fragmentary thoughts he uttered in the last years of his life. Although many of Foucault's concepts have been transported into the exhibitionary complex (exhibition-making seen as a discursive formation, museums as civic engines under disciplinary power, biopolitical implementations as pharmacology, ...), governmentality is not yet fully applied to it, especially not in terms of a profoundly different idea of artistic practice beyond gesture, critique and representation.

Foucault's insistence is to picture government as a general conduct, where the practice of governmentality would be a self-critical practice of 'the conduct of conduct'. It brings together 'governing the self' and 'governing others', sets up governmentality as a resisting practice of an 'art (not) to be governed like that' and strongly emphasises - ideally - individuals' self-determination by creating and changing governing structures.

Foucault literally asks in one of his lectures at the Collège de France in 1978: “[H]ow to govern oneself, how to be governed, by whom should we accept to be governed, how to be the best possible governor?”³

Governmentality in particular describes then these complex relational and manifold forms of governing and self-governing, and of subjugating oneself to certain rules or resisting them (‘counter-conduct’) within the whole apparatus of power through which modern societies developed over time. His study aimed to understand the complex idea of modern states and their transversal power dynamics, where governmental institutions are not impenetrable and fixed entities for eternity but are formed by various social power relations between institutional power and governmental techniques of the social. In this scenario, the subject gains agency, and this thoroughly expands the understanding of individual bodies’ determination in disciplinary formations beyond a sole dominant logic (sovereign, bourgeois, capital, church, etc.).

Implementing this thought into exhibitionary complex, I propose ‘governmentality’ as a practice (and not only as a theoretical critique) and as a way of thinking – a rationality – in a globalised, postcolonial, feminist episteme (a renewed ‘discourse of truth’). It will offer richer insights into the exhibitionary complex in representational logic ‘from the top’, but also will offer insights into individuals’ and groups’ agency of influencing society by exhibiting – and in doing so, influencing the public domain and its discourses. Governmentality speaks to the inherent artistic-curatorial formations, that in part can create and establish new forms of governance and proposals of other living conditions and runs on the privilege of freedom and autonomy (with all of its problems). Governmentality is only conceivable in interdependent relations. In governmental artistic practice it is about the degree of autonomy – a relative autonomy – and rather what can be realised with it.

1: The latest turn to practice (practice theory) and praxeology concentrates on the complex relationality of people, things, nature and discourse rather than aiming to categorise and close off forms, media and objects. And at the same time, focusing on practice shows the always embodied and situated aspects of our knowledge formations and makes away with the artificial separation of theory (as a purely analytical tool) and practice (as a pure application of an idea, theory, ...). In my understanding I use theory as practice, thinking theoretically in terms of their application.

In this sense, it follows a practice theory that considers theory and other forms of knowledge and cultural articulations as established practice that have developed over time in specific historical contexts. This means that theory is not perpetuated in autopoiesis but is an instrument for understanding social life and social practices. Theory, in this respect, is a tool to not only criticise but to critique and thus not only to better understand the world in which we live, but also (ideally) to help us to interact and behave more consciously. Feminist theory in particular is a theory-practice in this respect because, apart from its material-subjective, embodied knowledge production, it cannot accept structural inequalities and therefore must act to change them. This approach also hampers the use of theory and its practices of critique not as a tool for a gain of distinction.

2: For an sanctioned art historical reference, see early exhibitions by Group Material. Specifically *The People's Choice* (Arroz con Mango), New York, January 10–February 1, 1981.

3: Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*, ed. M Senellart, trans. G Burchell (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007), p. 88.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 1: Stefanie Knobel and Samrat Banerjee (Institute for Plant, Animal and Human Migration), *Training to Access Ecology as a Migratory System #2 - Oceanic Entanglements*, 2022 Participatory performance, as part of *COM-POST - The Open Bin (Composting Knowledge)*, OnCurating Project Space, Zurich | Photo: Anja Wurm
 Fig. 2: Playground at *Fridskul Area*, 2022, documenta fifteen, Fridericianum, Kassel | Photo: Ronald Kolb
 Fig. 3: *Fridskul Area*, 2022, activated at that time by La Tabebh, documenta fifteen, Fridericianum, Kassel | Photo: Ronald Kolb

SHIFT OF THE ROLES OF ARTISTS AND CURATORS IN THIS GOVERNMENTAL PRACTICE

Coming back to the exhibitionary complex, my argument is not so much concerned with art's historiography, but with exhibitionary practice that intersects with the public sphere, builds on forms of knowledge production and makes research public.

A contemporary understanding of curating expands the notion of the curator as a caretaker of artworks and artefacts to focus on the social and political effects and influences that exhibition-making can create for the public. In a broader sense, artistic and curatorial practices are seen as forms of knowledge production – the display of knowledge and research for the interested general public. This mode of practice is not solely subject to the staging of objects but is also concerned with the transfer (or mediation) of knowledge and is rather embedded in discursive pedagogical learning environments. Following this assumption (that exhibitions are knowledge producing formations seen under a governmental light), then exhibitionary practices may not solely construct ideas about art and the aesthetic field alone but must make our ways of life tangible, make the economic, political and societal visible: governmental interdependences, ideally in self-reflective modes I would call this practice 'post-exhibitionary', since it is on the one hand engaged in exhibitionary formations, but aims to leave the representational logic of the exhibitionary complex as a 'top-down' educational apparatus. These practices rather set up exhibitions as active social spaces for negotiation, as contact zones. This favours self-critical operations of shared knowledge production over traditional hierarchical teaching methods (deployed by many traditional museum exhibitions).

These post-exhibitionary practices need to develop the new relationships between art, its institutions and its audience. In this sense, it needs to operate in contact zone settings and in modes of 'speaking about' and 'speaking with' (and not in the mode of 'speaking for').⁴

CHANGES IN KNOWLEDGE PRODUCTION

But the most crucial change for the exhibitionary complex is in the discursive formation of knowledge. If we are willing to follow the idea of exhibitionary practices producing knowledge and meaning for the public sphere, we have to ask ourselves what knowledge is produced, whose knowledge it is and in what form does it come. To find important answers to these questions, I want to quickly introduce Donna Haraway's concept of situated knowledges in order to understand the positionality of knowledge. Situated knowledges, formed as a method for the exhibitionary complex, challenge the universalising aspect of art exhibitions and art history. It offers a much-needed correction towards a situated discourse of truth in feminist thought. Donna Haraway's simple but pervasive idea points out that all knowledge and therefore forms of 'truth' are shaped from a positional perspective: The formation of knowledge is positional, and objectivity is situated in a specific context and environment, historically, societally, culturally, personally, and embodied. Our positionality inherently determines what is possible to know about an object of research. The concept of situated knowledges therefore "allows us to become answerable for what we learn how to see."⁵ With this logic, scientific objectivity needs to be locatable, therefore responsible, and only then can it be held accountable. In juxtaposition, supposedly neutral and universal objectivity, or a supposedly naturalised 'common sense', is likewise positional but has developed a sophisticated apparatus to disguise its positionality as universality.

Ultimately, with Haraway's help, I argue for a vision of shared knowledge production grounded in a research-based (scientific) discourse of truth in feminist thought, that are networked, embodied, situated knowledges.⁶

4: For a more complex understanding of the two modes of representation I refer elsewhere to Gayatri Chakravorty Spivak's *Can the Subaltern Speak?*. In Spivak's words, "representation as *Vertretung* (in the constellation of rhetoric-as-persuasion) behaves like a *Darstellung* (or rhetoric-as-trope)". These two concepts conflate within each other in the public museum. An exhibition space beyond representation is not possible in this logic. The procedures of *staging* or *displaying* an object of interest that is open for public debate in the line of 'speaking about' - an expository practice - is at the very core of the public exhibition space. The question of representation as 'speaking for' promotes a rather sticky message.

Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman (New York: Columbia University Press, 1993), p. 72.

5: Donna J. Haraway: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), p. 583.

6: *ibid.*, p. 590 ff.



Fig. 4



Fig. 5

KNOWLEDGE FORMATIONS IN POST-EXHIBITIONARY PRACTICES

These practices would have to avoid the top-down, covert persuasions of the museum towards a universalised artifact of making art history, and would be insufficient to remain in bottom-up formations of governmental assemblages entering the museum in protest. Instead, the practices would have to enter into a transversal learning space of direct encounters in contact zones with responsive, asymmetric power relations. A new relationship between art/artist-institution-public/audience would have to be established, as these post-exhibitionary practices would have to work operationally rather than representationally by making things public. Exhibiting would then be an active, self-critical exchange between art institutions and their audiences, and a practice of insight and embodied knowledge.



Fig. 6

A related autonomy and its institutional permeability coupled with the recognition of asymmetric constellations of knowledge in transversal ways encompass an expanded governmental-institutional practice that would set up a profoundly new relationship between the museum space and its audience, which becomes the users, constituents or co-producers. It might need to create learning situations that do not follow the more hierarchical teachings in classrooms but are mediated through smaller inputs, discussions, encounters and workshops.

I argue that navigating within the framework of governmentality – being aware of one’s own governing, the governing of self and others, and the apparatuses of government by others – together with the notion of a critical feminist embodied objectivity confer the power to analyse exploitative situations more comprehensively than the discursive concepts of infrastructure or care. Like the discursive notions of infrastructure and care, governmentality and situated knowledges explicate an interdependent formation of the world. Yet, governmentality is seen in its foundation as a critical and self-critical way of enacting its own governing principles. Together with the concept of situated knowledges, it helps us understand the human-based system of ecology within a more-than-human environment in a scientifically-based discourse of truth.

Figs. 4 + 5: La Plata, *PATIO 0*, 2023, Case Study Cordoba, Artistic Walk as part of *Commoning Collective Care*, Curating on the Move, international curatorial and artistic workshop, in collaboration with TBA21 | Photo: Ronald Kolb
Fig. 6: fffff, workshop *Mother Maiz*, 2022, as part of *COMPOST - The Open Bin (Composting Knowledge)*, OnCurating Project Space, Zurich | Photo: fffff

MODES OF POST-EXHIBITIONARY PRACTICES

The different modes of these practices would drastically alter institutions and their forming apparatuses. If a museum's main focus is on the exchange of knowledge, artworks will no longer be at the center stage of the exhibition. Curatorial care and budget are allocated towards dialogical forms of exchange. The education of Fine Arts and students of curating / Curatorial Studies would need to emphasise research and shared knowledge production processes, rather than refining the production of artworks and their staging.

WHAT WOULD NEED TO SHIFT IN POST-EXHIBITIONARY PRACTICES SPECIFICALLY?

I want to undertake a bullet point list of aspects to consider when undertaking or analysing these projects. What can be done with and within an exhibition space is taken to task by reconfiguring the notions of audience, art institutions, different cultural producers, economic background and the infrastructural dimension that binds them all together. It is certain that a permanent categorisation-based mapping cannot be achieved for a comprehensive analysis of exhibition projects, since exhibitions as cultural articulations are extensive and diverse, are situated in different contexts and change throughout the course of history.

Post-exhibitionary practices would shift certain modes of the exhibitionary:

- Thinking in transversal ways: individuals (artist, audience, staff) and institutions, and their relationship towards each other.
- Critically reviewing belief system of self and others: epistemological introspection.
You have to think about your own knowledge assumptions: What do you believe/know? How is your knowledge formed? By whom? Which knowledge is (re)produced?
- Thinking differently about the audience: audience is an integral part in exhibition-making; co-user, co-producer, constituent.
- You might not be able to stay in a supposedly autonomous field of critical aestheticised art, but have to engage in the 'down to earth' stuff, in the daily life, in economic and political structural inequalities...
- It's a social space with direct contacts: It comes in contact zones with asymmetric power relations and tends to be rather operational than representational. This might mean that it doesn't turn out as hoped for.







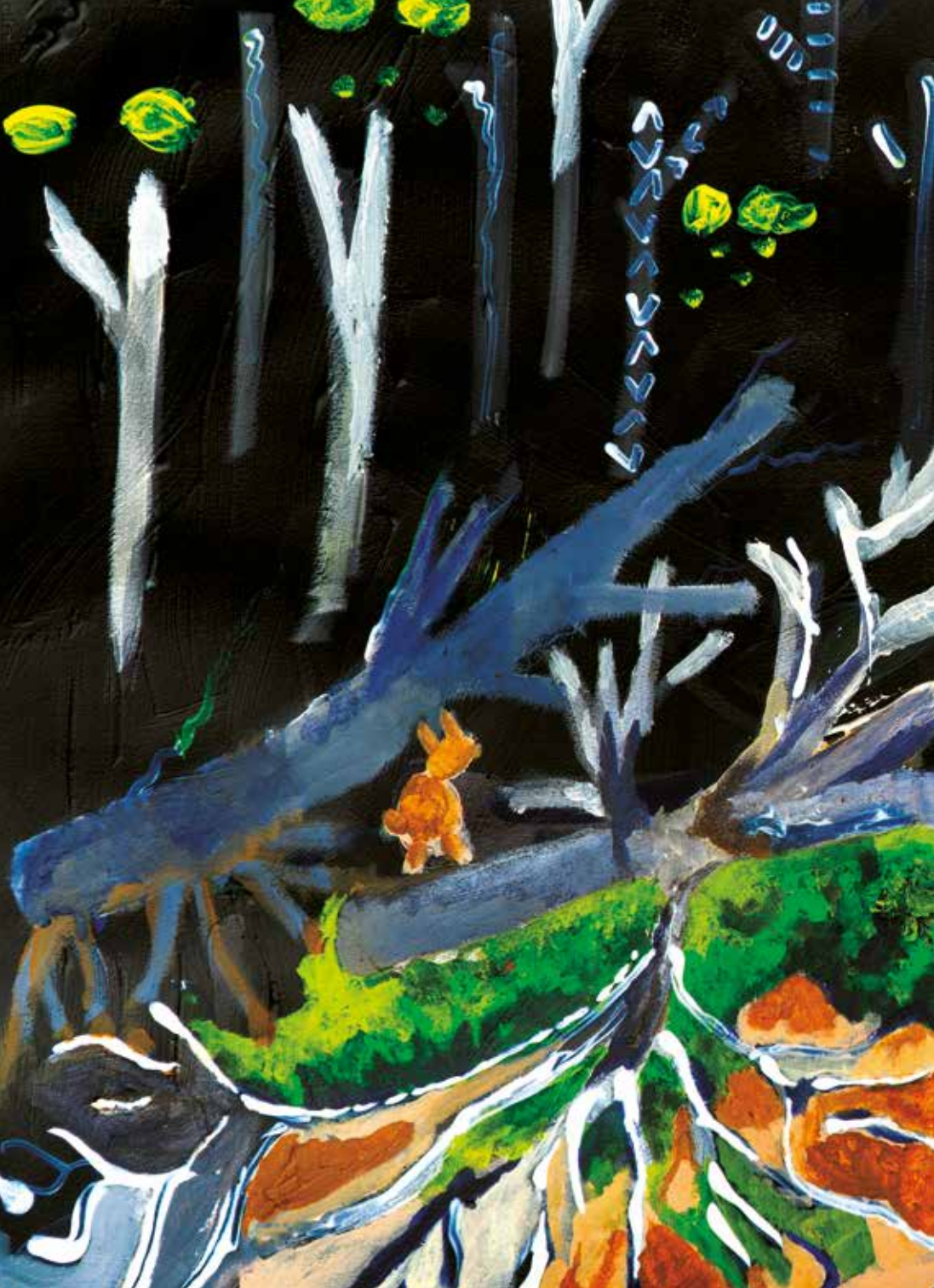














- pp. 100–106 *La Grande Bouffe (Brakfesten)*, 2022,
installation view, Södra Hällarna, Sweden.
The project was curated by Edi Muka, curator at Public
Art Agency Sweden, in collaboration with Helena Selder,
artistic director of Baltic Art Center (BAC), Visby, Stock-
holm, Sweden.
Photo: Ricard Estay
- p. 107 *La Grande Bouffe (Brakfesten)*, 2022,
video, 28:13 min., video still
- p. 109 Anne Duk Hee Jordan, *Brakfesten II*, 2022,
Collection Berlinische Galerie

Small Projects for Coming Communities. Eine Ausstellungsform für gemeinschaftliche Aktionen

Ronald Kolb &
Dorothee Richter

Das Projekt *Small Projects for Coming Communities* ist ein fortlaufendes Forschungs-, Workshop- und Ausstellungsprojekt, das darauf abzielt, temporäre und offene Gemeinschaftsformationen auf spielerische, künstlerische und performative Weise zu etablieren, um einen Raum für Verhandlung und Austausch, eine Kontaktzone zu schaffen. Im Rahmen des Projekts tun wir dies mit den Mitteln der zeitgenössischen Kunstpraxis, den sogenannten *Scores*. Scores oder Partituren sind in der Musik als schriftliche Notation für die Interpretation bekannt. Es gibt viele Beispiele aus der Bildenden Kunst, in der Scores Verwendung fanden, so zum Beispiel im Fluxus. Fluxus-Künstler:innen wie George Brecht schufen etwas, das sie Event-Scores nannten. Eine Ereignispartitur kann als Notation (Poesie oder Anweisung) für die Aufführung / Realisierung / Aufführung einer beliebigen Aktivität beschrieben werden. Dies bedeutet eine gewaltige Verschiebung in Bezug auf die Autor:innenschaft der Ereignisse, die Ausführenden, sowie der künstlerischen Mittel. Das Publikum ist an der tatsächlichen Aufführung so stark beteiligt, dass sie quasi zu Mit-Autor:innen des Events werden. Das Projekt fußt auf dieser Tradition und möchte eigene Scores entwickeln. Die von uns verwendeten und mit jeder Ausstellung ergänzten, gesammelten Scores berühren in der Regel Situationen des täglichen Lebens und variieren in Format und Umfang: einige regen zum Nachdenken an und sind eher poetischer Natur,¹

andere rufen zu performativen, literarischen, musikalischen und künstlerischen Handlungen auf und enden mit Aufführungen, während wieder andere Anleitungen für Übungen und Gruppenaktivitäten² geben und die kühnsten den Aufbau von Gemeinschaftsprojekten vorschlagen.³

Alle Scores haben eine transversale Funktion, indem sie die mikro- und makropolitische Ebene überbrücken. Die Produzent:innen der Partituren üben sich in Techniken des (reziproken) Selbstregierens, indem sie Anweisungen für andere niederschreiben. Diejenigen, die bereit sind, die Scores in die Tat umzusetzen, schulen ihr Bewusstsein dafür, wie es ist, regiert zu werden, und in wieweit die Anweisungen interpretiert werden können. In gewisser Weise kann man die verschiedenen Teile zusammengekommen als eine Artikulation der „Kunst, (nicht) so regiert zu werden“⁴ sehen – im privaten Alltag, in kommunalen und gesellschaftlichen Dimensionen. Eine Partitur als Anweisung eines Künstlers oder einer Künstlerin wird von jemandem interpretiert, der/die die Partitur von einer anderen Position aus in einem neuen Kontext realisieren will. Sich mit der Realisierung einer Handlungsanweisung zu befassen, bedeutet also, sich mit der eigenen Positionalität auseinanderzusetzen, mit einem materiell-subjektiven Verständnis des eigenen Standpunktes in Bezug auf die Positionen anderer. Letztlich handelt es sich um eine Übung in situiertem Wissen im Sinne von Donna Haraway.⁵ Ausgehend von einer schriftlichen, kontext-sensitiven Partitur (eines einzelnen Autors, einer Autorin oder einer Gruppe) entsteht ein transversales Netzwerk von Aussagen im multipositionellen Austausch durch die Sammlung ihrer vielfältigen, spezifischen Inszenierungen. In dieser Hinsicht können die Ereignisse, die dieses Projekt hervorruft – sowohl innerhalb der Ausstellung als auch durch die Realisierung der Scores außerhalb – als Aktivierungen eines politischen Bewusstseins gesehen werden, das eine politische Form des Denkens ausbildet, die über die eigene Position in einem lokal-globalen, repräsentativen Rahmen der Macht reflektiert. Diese Reflexionen finden in zwei Formen statt: Auf der digitalen Plattform comingcommunities.org sind die Partituren zusammen mit den Inszenierungen zu sehen, die in Workshops entstanden sind oder uns anonym digital zugesandt wurden. Potenziell kann jeder die Scores realisieren und einsenden und so eigene Beiträge der Website hinzuzufügen. Auf diese Weise entsteht ein – wenn auch nicht physischer – translokaler gemeinschaftlicher Raum. Die andere Phase der Reflexion findet in den laufenden Workshops auf der Grundlage des Partitur-Materials statt. Hier kann eine gemeinschaftliche Verkörperung im direkten Austausch, also in physischer Form verhandelt werden.



Abb. 1



Abb. 2

- 1: Siehe zum Beispiel die Partitur *empathy* des Künstlers Robert Blatt, <https://www.comingcommunities.org/en/score/empathy/>
- 2: Zum Beispiel die Partitur *A Syncretized Circle* des Künstlers Zoncy, <https://www.comingcommunities.org/en/score/a-syncretized-circle/>
- 3: Zum Beispiel die Partitur *Diversity Dinner* von Anastasia Chaguidoline, <https://www.comingcommunities.org/en/score/score-diversity-dinner/>
- 4: „The Art of Not Being Governed Quite So Much.“ Das Nachdenken über die eigenen Regierungsformen – des Regiertwerdens und des Regierens – ist ein verbreitetes Motiv bei Michel Foucault, in seinen Vorträgen im College de France zwischen 1982 und 183 und anderenorts, zum Beispiel: Michel Foucault, *What is Critique?*, in: ders., *The Politics of Truth*, hg. Sylvère Lotringer, Lysa Hochroth, Semiotext(e), New York, 1997 [1978], S. 45.
- 5: „Situieretes Wissen“ ist eine Referenz zu Donna J. Haraway. Sie zeigt auf, dass sich Wissen nicht universell, sondern nur situiert, d. h. in spezifischem Kontext und in Körpern (*embodied*) herstellen lässt und somit immer auch ein vielstimmiges Wissen ist. Siehe: Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies* 14, Nr. 3, 1988, S. 593.

Um besser zu verstehen, wie die Abfolge Score – Inszenierung – Reflexion funktioniert und folglich eine lose, offene und oft translokale Assemblage von Dingen (visuellem Material) und Menschen (Positionen) entsteht, möchten wir kurz zwei Beispiele besprechen. Die Partitur *Animals on Your Way* von Maria Dis stellt ganz klar folgende Frage:

„Betrachte auf Deinen Wegen die Umgebung. Welchen Tieren begegnest Du? Fotografiere sie und teile sie mit uns (mit).“⁶

Die eingereichten Realisierungen können, wie schon beschrieben, über die Website abgerufen werden. Sie sind mit dem Namen des/der Autor:in, dem Datum und dem Ort gekennzeichnet. Die Beiträge aus der Schweiz, Deutschland, Indien, Irland, Taiwan, Südkorea, USA, Israel und so weiter bilden ein überraschendes Geflecht aus Bildern von Tieren und ihrer Umgebung, einem Ort und den Autor:innen, die an dieser spielerischen Sammlung teilnehmen.

Die Partitur *Residual Walk*, geschrieben von einer anonymen Gruppe aus Hongkong, funktioniert ähnlich wie *Animals on your Way*. Sie stellt verschiedene Inszenierungen zusammen, die Folgendes verlangen:

„Wir bitten Dich, uns mitzuteilen, was in Deinem Umfeld von einer Abwesenheit spricht. Das kann ein geschriebener Text sein (Gedichte, Memos, Sätze) und/oder visuelles Material (Fotos, Screenshots, Diagramme) in Abwesenheit von ...“⁷



Abb. 3

Abb. 1+2: *Small Projects for Coming Communities*, 2019, Hospitalhof Stuttgart

Abb. 3: *Residual Walk*, 2020, hybrider Workshop als Teil der Konferenz zu *Curating on the Move*, Taipei Biennale 2020, Screenshot

Abb. 4: *Small Projects for Coming Communities*, 2019, Ausstellungsansicht, Hospitalhof Stuttgart

Abb. 5: Score von Zoncy Heavenly

Dieser Score wurde initiiert durch einen performativen Online-Workshop für *Curating on the Move - Taipei Biennale 2020 x Critical Zones* (ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe) im Jahr 2021.⁸ Die anonyme Gruppe arbeitete mit dem eingereichten Material und schuf eine hybride Kontaktzone, in der verschiedene Erfahrungen von Verlust und Zensur aus persönlichen, situierten Kontexten heraus diskutiert wurden. Auslöschungen bezogen sich beispielsweise auf regierungskritische Slogans im Stadtbild von Hong Kong, die übermalt wurden, oder auch auf Wälder in Kalifornien, die den durch Klimawandel zunehmend auftretenden Waldbränden zum Opfer fielen. Der Austausch führte nicht in erster Linie zu einer Diskussion über Politik, aber durch das (Mit-)Teilen verschiedener Erfahrungen, die von sichtbaren Ereignissen von ‚Auslöschungen‘ im öffentlichen Raum sprachen, wurden Denkprozesse über die eigene politische Situation hervorgerufen und Empathie innerhalb der Gruppe, der temporären Gemeinschaft geschaffen.

Andere Partituren bieten die Möglichkeit, den gegenwärtigen Moment in Richtung einer Zukunft zu überdenken, die auf einer kollektiven Produktion dieser Zukunft beruht, wie es Johan Hartle in einem Vortrag im Oktober 2020 formulierte, demzufolge ein politisches Verständnis einer solidarischen Kraft zum gemeinsamen Handeln, zur gemeinsamen Produktion unserer gelebten Gesellschaft führen kann. Eine dieser Partituren ist von dem Performance-Kollektiv Neue Dringlichkeit, genannt *Future Storytelling*. Darin werden wir aufgefordert, uns vorzustellen, wie wir in fünfzig Jahren leben werden, wenn alle Probleme der heutigen Gesellschaften gelöst sind. Wir blicken gemeinsam mit allen Beteiligten des als Workshop angelegten Treffens zurück und ‚erinnern‘ uns, wie wir es geschafft haben, gemeinsam in diese Zukunft gelangt zu sein. Auf diesem Wege können unterhaltsame Strategien formuliert werden, Strategien, die völlig neue Gedanken freisetzen. Es ist eine besondere Erfahrung, dies als Gruppe zu formulieren, sodass man sich nicht mehr als das isolierte, kontrollierte Einzel-Subjekt versteht, das keinen Einfluss auf die aktuelle Situation hat.

Das Projekt wird so an den Orten, zu denen es eingeladen wird, jedes Mal neu interpretiert und ergänzt. Die letzte Iteration des Projekts fand im Studio Banks statt, einer kurzlebigen Residency in Tel Aviv, wo insbesondere diese Partitur mit Begeisterung und Scherzen aufgenommen wurde. Die nächste Station des Projekts wird im ARKO Zentrum für Kunst in Südkorea und dort gemeinsam im Austausch mit südkoreanischen Künstler:innen und koreanischem Publikum stattfinden.



Abb. 4

Auf einer theoretischen Ebene bezieht sich das Projekt auf Diskussionen über mögliche Gemeinschaften nach dem Ende der großen Utopien. Anteil hieran haben vor allem jene Bemühungen um eine Dekonstruktion des Gemeinschaftsbegriffs, die ausgehend von einer Diskussion zwischen Jean-Luc Nancy und Maurice Blanchot über Frankreich hinaus auch im italienischen Sprachraum vor allem bei Giorgio Agamben und Roberto Esposito fortgesetzt wurden. Spätestens mit der Übersetzung von *singular plural sein*, dem eigentlichen thematischen Hauptwerk von Nancy, ist es mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum zu einer Wiederauflage der Diskussionen um den Begriff der Gemeinschaft, wenngleich unter anderen Vorzeichen und mit anderen Konnotationen, gekommen.

Dazu tragen vor allem die Bemühungen bei, den Begriff der Gemeinschaft zu dekonstruieren (u.a. Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Slavoj Žižek¹⁰, Judith Butler). In den letzten Jahren hat die Diskussion über Gemeinschaften den Begriff unter bestimmten Bedingungen infrage gestellt, um die Machtstrukturen des sogenannten Sozialismus zu hinterfragen, wie zum Beispiel als entwerkte Gemeinschaft (Jean-Luc Nancy) oder kommende Gemeinschaft (Giorgio Agamben). All diesen Konzepten ist gemein, dass sie sowohl von der Sehnsucht nach Gemeinschaft (und wenn man so will, einer romanti-

A Syncretized Circle

First Step

- 1 Gather people in the middle of the space.
- 2 The participants will form a circle in which everybody stands around the circle line.
- 3 The facilitator asks the participants to be aware of their own physical characteristics for one minute.
- 4 The participants shall form a circle in which the largest person and the shortest person meet side by side at one point on the circle line. The facilitator reminds the participants that no oral or physical contacts or messages are allowed to form such a circle.

After the activity, there can be a short group discussion participants ask questions to facilitator or reflects their thoughts.

[Various steps may be added]

Last Step

- 1 The facilitator asks the participants to recognize their own internal characteristics for one minute.
- 2 The participants shall form a circle in which the person with the biggest heart and the person with the smallest heart meet side by side at one point on the circle line. The facilitator reminds the participants that no oral or physical contacts or messages are allowed to form such a circle.

After the activity, there can be a short group discussion participants ask questions to facilitator or reflects their thoughts.

Abb. 5

schen Idee) getragen werden, gleichwohl sie eine skeptische Analyse anstreben.¹¹ Eine weitere Herleitung des Projekts sehen wir in der feministischen Tradition Mikropolitiken mit Makropolitik zusammen zu denken. So sieht beispielweise auch Silvia Frederici die Zerschlagung gemeinschaftlicher, weiblich geprägter Wissens- und Handlungsgemeinschaften im Zuge der Hexenverfolgung als eine erfolgreiche Vereinnahmung von Gemeingütern, die zur Grundlage der akkumulativen Prozesse des kapitalistischen Systems wurden.

Die grundsätzlichen Fragen in diesem nunmehr historischen Diskurs waren: Was sind die Horizontlinien von Gemeinschaft und welche Vorstellungen sind damit eigentlich verbunden? Wo steht Gemeinschaft für eine romantische Wunschvorstellung und wo kommt es zu problematischen Formationen? Wie kann das Konzept der Gemeinschaft durchlässig bleiben? Eine aktualisierte Form findet sich subsumiert unter dem Begriff der ‚Commons‘, oder ‚Allmende‘, die in jüngster Zeit im Kunstdiskurs verhandelt werden. In der zeitgenössischen Diskussion geht es darum, Strukturen und Entscheidungsprozesse offen zu halten und die gemeinschaftlichen Güter möglichst vielen zur Verfügung zu stellen.

Die Verschränkung von physischem, digitalem – translokalem – und repräsentativem Gemeinschaftsraum, wie es in den *Small Projects* zu sehen ist,

ist für die kuratorische Praxis und ihren Diskurs interessant, weil es im Sinne einer Produktion von Gemeinschaft als Commons-Projekt gelesen werden kann. Das Prinzip der Commons für den Ausstellungskontext lässt sich besonders gut an der Einladung an *ruangrupa* beobachten, die *documenta* zu kuratieren. Es zeigt, dass eine gemeinschaftliche Nutzung des Repräsentationsraums für Ausstellungen möglich ist. Die kuratorische Autor:innenschaft wird hier mit den *Lumbung*-Mitgliedern und anderen assoziierten Gruppen geteilt, auch wenn die Struktur dennoch starke Hierarchien aufwies. Implizit wird damit eine andere Art und Weise vorgeschlagen, in der Welt zu sein, Ressourcen, Raum und Wissen zu teilen. Es ist daher verheerend, dass die *documenta* unter *ruangrupa* antisemitische Äußerungen zuließ sowie den Ausschluss jüdisch-israelischer Künstler:innen und somit die Belastbarkeit und die Verlässlichkeit gemeinschaftlich organisierter Projekte infrage stellte.

Unter welchen Bedingungen kann das Kuratieren eine Praxis bieten, die auf den Commons basiert? Es ist bereits klar, dass man zwischen der repräsentativen Dimension des Kuratierens und einem tatsächlich gemeinsamen Prozess des Kuratierens (‘Commoning’) und einem gemeinsamen Ergebnis unterscheiden muss. So ist es beispielsweise möglich, dass ein einzelner Kurator, eine Kuratorin (oder ein kuratorisches Kollektiv) ein Projekt initiiert, das eine vielfältige Gruppe von (lokalen und internationalen) Menschen einlädt, Kunst und Wissen in Kunstinstitutionen zu produzieren. Das würde bedeuten, dass die künstlerische und kulturelle Autor:innenschaft im Vergleich zur üblichen Situation eines/einer Kurator:in und eingeladener Künstler:innen, die ein System von Bewertungen durch einen vereinbarten Prozess (die Kunstakademie, Jurys, Ausstellungen, Preise usw.) durchlaufen, erweitert wird. Aber was würde es bedeuten, Commoning als Praxis der Verhandlung, als Prinzip von Ausstellungsmachen weiter zu führen? Müsste nicht auch die kuratorische und künstlerische Autor:innenschaft in Ausstellungszusammenhängen radikal erweitert werden? Und welche selbst-kritischen inneren Strukturen müssten entwickelt und gepflegt werden? Wie Konflikte ausgehalten und verhandelt? Wie einerseits eine Durchlässigkeit einer Gemeinschaft erhalten und andererseits präzise Projekte erzeugen? Dies sind die Fragen für kommende Projekte von offenen Gemeinschaften.

Eines der Kriterien, die sich im gegenwärtigen Gemeinschaftsdiskurs herauskristallisiert haben, ist, dass Commons nie absolut fixiert sind: „Commons werden aufgrund ihrer historischen Entwicklung als hochkomplexe und widersprüchliche Organisationssysteme beschrieben, die nie wirklich verschwinden, sondern immer wieder neu erkämpft werden

müssen.“¹² Dies impliziert eine fortlaufende Verhandlung sowie einen offen zugänglichen ‚Ressourcenraum‘ und eine selbstorganisierte Gemeinschaft der Commons. Ein wichtiger Punkt dabei wäre die gemeinsame Nutzung des Ertrags, der im kuratorischen Bereich sowohl ein visuelles Ergebnis (wie eine fotografische oder filmische Dokumentation) als auch kulturelles Kapital sein könnte, wenn man den von Pierre Bourdieu geprägten Begriff verwenden möchte.

Denken wir an Silvia Federicis Argumente der Vereinnahmung weiblich konnotierter Arbeit zurück, dann wird deutlich, dass auch heute noch Reproduktionsarbeit als Grundlage für jede lohnabhängige Arbeit als unbezahlte Voraussetzung dient, auch im Kunstfeld. Im Umkehrschluss heißt dies, dass bei Projekten, die um Ideen der Commons und des Commoning kreisen, generell Arbeit, Reproduktionsarbeit, Care-Arbeit neu bewertet werden müssen, und somit im Repräsentationsraum der Kunst einen neuen Stellenwert erfahren. Das Verhältnis von Besucher:innen, Kurator:innen und Künstler:innen ist darüber hinaus weitgehend verändert, da der Kunst-Raum nicht mehr statisch gedacht werden kann, sondern als Ort, der die eigene Agency, die eigene Handlungsmacht in der Gruppe und als Gruppe, erfahrbar macht.¹³

6: <https://www.comingcommunities.org/en/score/animals-on-your-way/>

7: <https://www.comingcommunities.org/en/score/residual-walk/>

8: <https://shared-campus.com/themes/cultures-histories-futures/curatorial-workshop/curating-on-the-move-international-curatorial-workshop-online/>

9: Der Vortrag mit dem Titel „Corona/Spectacle“ wurde online gehalten inmitten der Coronapandemie. <https://www.curating.org/johan-hartle/>

10: Im Gegensatz zu den Autoren, die im weitesten Sinne dem dekonstruktivistischen Feld zuzuordnen sind (Nancy, Blanchot, Esposito, Agamben) liegen die Überlegungen Žižeks nicht in einer Monografie vor, sondern finden sich in verschiedenen Texten verstreut wieder. Am deutlichsten lassen sich die Motive an zwei Aufsätzen erschließen: vgl. Žižek 1997 und 1998. Hierzu auch Lars Gertenbach, Dorothee Richter, *Das Imaginäre und die Gemeinschaft. Überlegungen im Anschluss an die dekonstruktivistische Herausforderung des Gemeinschaftsdenkens*, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter (Hg.), *Mit-Sein: Gemeinschaft - ontologische und politische Perspektivierungen*, Springer, Zürich / New York, 2010, S. 119-140.


11: Für eine vertiefende Analyse zu diesen Themen, siehe: OnCurating, Nr. 7: *Being-With: Community - Ontological and Political Perspectives*, hg. von Elke Bippus, Joerg Huber, Dorothee Richter, Institut für Kritische Theorie, Zürcher Hochschule der Künste, OnCurating.org, Zürich, 2011.

Siehe: „Anteil hieran haben vor allem jene Bemühungen um eine Dekonstruktion des Gemeinschaftsbegriffs, die ausgehend von einer Diskussion zwischen Jean-Luc Nancy und Maurice Blanchot über Frankreich hinaus auch im italienischen Sprachraum vor allem bei Giorgio Agamben und Roberto Esposito fortgesetzt wurden. Spätestens mit der Übersetzung von *singular plural sein* (Diaphanes, Berlin, 2004; *Anm. d. Red.*), dem eigentlichen thematischen Hauptwerk von Nancy, ist es mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum zu einer Wiederauflage der Diskussionen um den Begriff der Gemeinschaft, wenngleich unter anderen Vorzeichen und mit anderen Konnotationen, gekommen. Über dieses Feld hinaus lässt sich aber noch ein weiterer Diskussionsstrang ausmachen, der sich in letzter Zeit Phänomenen der Gemeinschaft genähert hat. So hat insbesondere der slowenische Philosoph Slavoj Žižek dazu beigetragen, die Debatte um Gemeinschaft mit psychoanalytischen und kulturtheoretischen Überlegungen zur Figur des Imaginären zu verknüpfen und sich bemüht, die Charakteristika der Gemeinschaftsbildung ausgehend von einem konstitutiven Moment des Imaginären bzw. des Phantasmatischen neu zu beschreiben.“


Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter, *BEING-WITH: Community - Ontological and Political Perspectives*, in: OnCurating, Nr. 7: *Being-With: Community - Ontological and Political Perspectives*, S. 3.

12: Dagmar Pelger, Anita Kaspar, Jörg Stollmann, *Spatial Commons: Urban Open Spaces as a Resource*, Universitätsverlag der TU Berlin, Berlin, 2021, S. 8.

13: Siehe auch Nora Sternfeld, *Exhibition as a Space of Agency*, in: Kirsi Niinimäki & Mira Kallio-Tavin (Hg.), *Dialogues (Dialogues for Sustainable Design and Art Pedagogy. The AH-Design project)*, Aalto Arts, Helsinki, 2013.



We cook!
We cook with love, we boil with rage.
We heat things up!
We move the mass,
we stir things up with vigor.
What we cook will enter your bodies -
knowledge, experience, ideas.
They are alive.
They grow,
they breathe, they rot, they thrive,
they keep you alive, they heal
and poison you, they absorb you.
They are not at your disposal,
they cooperate with you.



We share with you
what has been shared with us.
And the sharing comes with
conversations, talking and listening,
with gatherings around tables,
with work we got done together.
Trying to understand,
commenting and adapting
on each other's strategies.
Taking part in each other's struggle.











Biographies

Gin Bahc studied painting at the State Academy of Fine Arts Karlsruhe. In her work she questions the growing mediatisation and the apparent loss of control over her own life (also as an artist). Exposure and concealment, humiliation, self-determination and power are central themes in her drawings, installations and performances. Her works have been shown at the Kunsthau Baselland, at the Museum für Neue Kunst Freiburg and at the Wilhelm Hack Museum Ludwigshafen, as well as other institutions. To this day Gin Bahc has received numerous grants at home and abroad, including a scholarship from the Kunststiftung Baden-Württemberg, the Cité internationale des arts in Paris as well as at the Künstlerhaus Schloss Balmoral. In 2022/2023 she took part in the Kunstbüro Mentoring programme. She teaches at the Kunsthochschule Kassel, at the Pforzheim University as well as at the Karlsruhe University of Arts and Design (HfG).

Sascia Bailer is a feminist researcher, writer and curator working at the intersection of care, gender, and socially engaged art. Her PhD at the Zurich University of the Arts and the University of Reading investigates the ambivalent relationship between curating and care and formulates propositions towards caring infrastructures within the arts. In 2019/2020 she initiated a participatory curatorial programme on care as the Artistic Director of the M.1 Arthur Boskamp-Stiftung in rural Northern Germany. Together with Didem Yazici, she curated the exhibition *Mothers*, Warriors, and Poets: Care as Resistance* (2023) at StadtPalais Stuttgart. She co-edited the anthology *Letters to Joan* (2020, HKW) and the artist monographies *Re-Assembling Motherhood(s): On Radical Care and Collective Art as Feminist Practices* by Maternal Fantasies (2021), and *What We Could Have Become: On Queer Feminist Filmmaking* by Malu Blume (2021). She has worked internationally within the arts, including at MoMA PS1, Haus der Kulturen der Welt (HKW) and the Vera List Center for Art and Politics.

Sina Hensel studied at the State Academy of Fine Arts Karlsruhe, the University of Fine Arts Hamburg (HFBK) and at Higher Institute for Fine Arts (HISK) in Gent. Today, she is a researcher at RWTH Aachen University, at the Basel Academy of Art and Design FHNW, at the University of Arts Linz, at KASK & Conservatorium/School of Arts Gent and at the Humboldt University of Berlin (ongoing PhD). In her artistic as well as her research-based practice, she examines the consequences of a changing ecology, especially for the production of art. Thereby she proposes an understanding of colour that refuses to be perceived as a mere decorative feature of matter and is rather seen as an agentic force with a performative nature bearing information about our environment.

Sina Hensel has received numerous scholarships and prizes, most recently taking part in the La Wayaka Current residency in the Atacama Desert. Her work has been presented internationally on numerous occasions, including at the 18th Venice Biennale (among others).

Alistair Hudson has been the Scientific-Artistic Chairman of the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM) since 2023. From 2018 to 2022 he served as director of two museums in Manchester: the Manchester Art Gallery and the Witworth. The latter is the art museum of the University of Manchester, where he was also Professor of Useful Art. Together with the artist Tania Bruguera he heads the Asociación de Arte Útil, a growing international network that collaborates with other institutions such as the Van Abbemuseum in Eindhoven, INSTAR in Havana and Yerba Buena Center for the Arts San Francisco. From 2004 he was vice director of Grizedale Arts, a groundbreaking art institution and international artists residency programme operating from a farm in England's Lake District. From 2014 he served as director of the Middlesbrough Institute of Modern Art, where he radically reinvented the museum, working with the residents of the city to give it social purpose.

Anne Duk Hee Jordan concentrates on transience and transformation in her multimedia artistic work - shifting the focus away from humans to the entire ecology. Her work has been shown internationally, most recently at the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM) and at Kunsthaus Wien (both in 2024), at Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, at the Barbican Art Gallery, London, Gwangju Biennale and the House of Electronic Arts Basel (all in 2023), as well as in the Kunstverein Arnsberg and Moderna Museet Malmö (both in 2019). In 2023 she began teaching as a professor of Digital Media Art at the Karlsruhe University of Arts and Design (HfG).

Valentina Karga operates between art, design, research and architecture. She draws together elements of socially engaged practices and speculative experiments that question existing social and physical infrastructures within the realms of energy, economy and sustainability. She was a fellow at the Berlin Centre for Advanced Studies in Arts and Science/Graduate School, University of the Arts Berlin, a Saari Fellow in Finland, an NTU-Center for Contemporary Art resident in Singapore and was also awarded the Vilém Flusser Residency for Artistic Research. Her work has been shown at the National Museum of Contemporary Art in Athens, the Athens Biennale, the 1st Thailand Biennale, the Konsthall C, the Hippolyte Gallery in Helsinki and at the Whitechapel Gallery, among others. Since 2018 she has been a professor at the University of Fine Arts Hamburg (HFBK).

Ronald Kolb is a researcher, designer, curator and Co-Head of the Postgraduate Programme in Curating at the Zurich University of the Arts (ZHdK), and Editor at Large of the web journal On-Curating.org. A characteristic feature of his practice is the orchestration of exhibitions and teaching as an exercise in participation in contexts of situated knowledge. This is also evident in the (co-) organised international symposia and workshops, such as *Commoning Collective Care* in collaboration with TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (2023), the Summer School *Commoning Curatorial and Artistic Education* at documenta fifteen (2022), *Situated Knowledges - Art and Curating on the Move* with Tai Kwun Contemporary, Hong Kong, and the Migros Museum (2021) and *Learning for Life* at the Merz Akademie Stuttgart (2018).

His dissertation (PhD) *Curating as Governmental Practices. Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations* analyses artistic-curatorial practices from a governmental perspective and explores them between representational power and their participatory forms in global and situated contexts.

Jacob Ott works with various media – from sculpture, object, painting and installation to film, sound and performance. Much of his work deals with fundamental elements of art production as well as the individual components and infrastructures of the institution of art itself. He is the founder and part of the collective *Hotel Simplon* and the project *Ott Orchester*. As part of a team, he runs the online cultural platform *OOO*, the experimental publishing project *Conservative Books* and has been on the board of Kunsthau Baselland since 2023. In 2022/23 he worked as a mentee with Valentina Karga as part of the Kunstbüro mentoring programme. His works and performances have been shown nationally and internationally, including at the Kunsthalle Basel, the Fondation Beyeler in Riehen, the Fondazione Morra in Naples, the Museum für Neue Kunst in Freiburg, the Galerie Casa Equis in Mexico City and the Miriam Gallery in New York.

Matriarchale Volksküche has been organising various kitchen, dinner and discourse situations in which guests are able to talk about the economic and social dimensions of food, distribution and (unpaid) work since 2018. This situationally continues the Volksküche's work which, with their caring economics approach, stands in contrast to that of the free market. Volksküchen, or People's Kitchens, are not only kitchens but are also networks of social care. The largely unpaid care work found there also raises the question of internalised exploitation mechanisms and value systems within neoliberal capitalist frameworks.

The Matriarchale Volksküche was a guest at the Theater Rampe in Stuttgart (2023) and has realised projects with Condô Cultural in São Paulo (2022), for the symposium *Paradoxien des Fortschritts* at the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart (2020) and for the festival *Stadt der Frauen* in Esslingen (2018), among others.

Dorothee Richter works internationally as an author, art historian and curator of contemporary art and has curated numerous international exhibitions and symposia. From 1999 to 2003 she was artistic director of the Künstlerhaus Bremen, where she focussed on feminist themes, urban situations, power relations and institutional critique. In 2003, she founded the *Curating Degree Zero Archive* together with Barnaby Drabble. Her dissertation is entitled *Fluxus: Art – Synonymous with Life? Myths about Authorship, Production, Gender and Community*. Based on this, together with Roland Kolb, she published the film *Flux Us Now! Fluxus explored with a camera* (2013).

From 2005 to 2024, she was head of the postgraduate programme in Curating (CAS/MAS) and professor at the Zurich University of the Arts (ZHdK). She is also head of the practice-based PhD in Practice in Curating programme at the Department of Fine Arts at the University of Reading, where she teaches as Professor of Contemporary Curating. She is also editor of the web journal *On-Curating.org*. With formats such as *Curating on the Move* and *Small Projects for Coming Communities*, she has worked with the Taipei Biennale, the Bucharest Biennale and documenta fifteen, among others. She is also the initiator of the *OnCurating Academy Berlin*, which opens in July 2024.

Biografien

Gin Bahc studierte Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. In ihren Arbeiten hinterfragt sie die zunehmende Medialisierung des eigenen Lebens und den damit verbundenen Kontrollverlust (auch als Künstlerin). Entblößung und Verschleierung, Demütigung, Selbstbestimmtheit und Macht sind dabei zentrale Themen ihrer Zeichnungen, Installationen und Performances.

Ihre Arbeiten waren u. a. im Kunsthaus Baselland, im Museum für Neue Kunst Freiburg und im Wilhelm Hack Museum Ludwigshafen zu sehen. Gin Bahc erhielt zahlreiche Stipendien im In- und Ausland, sie war u. a. Stipendiatin der Kunststiftung Baden-Württemberg, der Cité internationale des arts in Paris und am Künstlerhaus Schloss Balmoral. 2022/2023 war sie als Mentee am Kunstbüro Mentoring beteiligt. Sie lehrt an der Kunsthochschule Kassel, der Hochschule Pforzheim und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe.

Sascia Bailer ist eine feministische Wissenschaftlerin, Autorin und Kuratorin, die an der Schnittstelle von Care, Gender und sozial engagierter Kunst arbeitet. Sie schrieb ihre praxisbasierte Doktorarbeit über Kuratieren und Care an der Zürcher Hochschule der Künste und der University of Reading.

2019/2020 initiierte sie als künstlerische Leiterin der M1 Arthur Boskamp-Stiftung im ländlichen Norddeutschland ein partizipatives kuratorisches Programm zum Thema Care. Gemeinsam mit Didem Yazici kuratierte sie die Ausstellung *Mothers*, Warriors, and Poets: Care as Resistance* (2023) im StadtPalais Stuttgart. Sie ist Mitherausgeberin der Anthologie *Letters to Joan* (2020, HKW) und der Künstlermonografien *Re-Assembling Motherhood(s): On Radical Care* und *Collective Art as Feminist Practices* von Maternal Fantasies (2021) und *What We Could Have Become: On Queer Feminist Filmmaking* von Malu Blume (2021). Sie hat u. a. im MoMA PS1 sowie im Vera List Center for Art and Politics, New York, und im Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin gearbeitet.

Sina Hensel studierte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, der Hochschule für bildende Künste Hamburg und am Higher Institute for Fine Arts Gent. Heute forscht sie an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel, der Kunstuniversität Linz, dem KASK & Conservatorium/School of Arts Ghent und an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sie aktuell promoviert. In ihrer künstlerisch-forschenden Arbeit untersucht sie die Folgen einer sich verändernden Ökologie, insbesondere auch für die Kunstproduktion. Dabei schlägt sie ein Verständnis von Farbe vor, das sich weigert, als bloß dekoratives Merkmal von Materie wahrgenommen zu werden, sondern vielmehr als eine agierende Kraft mit performativem Charakter, die Informationen über unsere Umwelt trägt.

Sina Hensel erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, zuletzt nahm sie und u. a. an der Residency La Wayaka Current in der Atacama Wüste teil. Ihre Arbeiten wurden vielfach international präsentiert – zuletzt u. a. auf der 18. Biennale von Venedig.

Alistair Hudson ist seit 2023 wissenschaftlich-künstlerischer Vorstand des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Von 2018 bis 2022 leitete er die Manchester Art Gallery sowie The Whitworth, das Museum der Universität Manchester, wo er eine Professur für Useful Art innehatte. Zusammen mit der Künstlerin Tania Bruguera leitet er die Asociación de Arte Util, ein wachsendes internationales Netzwerk, das mit weiteren Institutionen wie dem Van Abbemuseum in Eindhoven, INSTAR in Havanna und dem Yerba Buena Center for the Arts San Francisco zusammenarbeitet. Ab 2004 war er Vizedirektor von Grizedale Arts, einer Institution im englischen Lake-District mit internationalem Artist-in-Residency-Programm. Als Direktor des Middlesbrough Institute of Modern Art (ab 2014) gestaltete er das Museum in Zusammenarbeit mit den Bewohner:innen der Stadt radikal um, um diesem eine soziale Funktion zu verleihen.

Anne Duk Hee Jordan beschäftigt sich in ihrer multimedialen künstlerischen Praxis mit Vergänglichkeit und Verwandlung – dabei verlagert sie den Fokus weg vom Menschen, hin zur gesamten Ökologie. Ihre Arbeiten wurden vielfach international präsentiert, zuletzt u. a. im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, im Kunsthaus Wien (beide 2024), beim Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, in der Barbican Art Gallery, London, bei der Gwangju Biennale, im Haus der Elektronischen Künste Basel (alle 2023), im Gropius Bau Berlin (2020), im Kunstverein Arnsberg sowie im Moderna Museet Malmö (beide 2019). Sie lehrt als Professorin für Kunst Digitaler Medien an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

Valentina Karga arbeitet an den Schnittstellen von Kunst, Design, Forschung und Architektur. Dabei vereint die Künstlerin Elemente sozial engagierter Praktiken und spekulativer Experimente, die vorherrschende soziale wie physische Infrastrukturen in den Bereichen Energie, Wirtschaft und Nachhaltigkeit hinterfragen. Sie war Stipendiatin am Berlin Centre for Advanced Studies in Arts and Science/Graduate School der Universität der Künste Berlin, Saari Fellow in Finnland, NTU-CCA Resident in Singapur und wurde mit der Vilém Flusser Residency for Artistic Research ausgezeichnet. Ihre Arbeiten wurden u. a. im National Museum of Contemporary Art in Athen, der Athen Biennale, der 1. Thailand Biennale, Chiang Rai, der Konsthall C, Stockholm, der Hippolyte Gallery, Helsinki, und in der Whitechapel Gallery, London, gezeigt. Seit 2018 ist sie Professorin an der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

Ronald Kolb arbeitet als Kunsthistoriker, Gestalter und Kurator und ist Co-Leiter des Postgraduiertenstudiengangs Curating an der Zürcher Hochschule der Künste sowie (Mit-) Herausgeber des Web Journals On-Curating.org.

Ein charakteristisches Merkmal seiner Praxis ist die Orchestrierung von Ausstellungen und Lehre als Übung von Teilhabe im Kontext von Situiertem Wissen. Dies zeigt sich auch an den (ko-)organisierten internationalen Symposien und Workshops, so z. B. *Commoning Collective Care* in Kollaboration mit TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (2023), die Summer School *Commoning Curatorial and Artistic Education* bei der documenta fifteen (2022), *Situated Knowledges - Art and Curating on the Move* mit Tai Kwun Contemporary, HK und dem Migros Museum (2021) und *Learning for Life* an der Merz Akademie Stuttgart (2018).

Für seine Dissertation *Curating as Governmental Practices. Post-Exhibitionary Practices under Translocal Conditions in Governmental Constellations* analysiert er künstlerisch-kuratorische Praktiken aus gouvernementaler Sicht und erforscht diese zwischen Repräsentationsmacht und ihren partizipativen Formen in globalen und situierten Kontexten.

Jacob Ott arbeitet mit verschiedenen Medien - von Skulptur, Objekt, Malerei und Installation bis hin zu Film, Sound und Performance. Ein Großteil seiner Arbeiten befasst sich mit grundlegenden Elementen der Kunstproduktion sowie den einzelnen Komponenten und Infrastrukturen der Institution Kunst selbst. Er ist Gründer und Teil des Kollektivs *Hotel Simplon* und des Musikprojekts *Ott Orchester*. Im Team betreibt er die Online-Kulturplattform *OOO*, das experimentelle Publishing-Projekt *Conservative Books* und ist seit 2023 im Vorstand des Kunsthaus Baselland. 2022/2023 arbeitete er als Mentee im Rahmen des Kunstbüro Mentoring mit Valentina Karga zusammen. Seine Arbeiten und Performances wurden in national und international gezeigt, u. a. in der Kunsthalle Basel, der Fondation Beyeler in Riehen, der Fondazione Morra in Neapel, dem Museum für Neue Kunst in Freiburg, der Galerie Casa Equis in Mexico City und der Miriam Gallery in New York.

Matriarchale Volksküche realisiert seit 2018 verschiedene Küchen-, Dinner- und Diskurssituationen, bei denen die Gäste über die ökonomischen und sozialen Dimensionen von Lebensmitteln, Verteilung und (unbezahlter) Arbeit ins Gespräch kommen. Das Kollektiv führt damit situativ die Arbeit der Volksküchen fort, die mit ihrer Ökonomie der Sorge im Kontrast zur Ökonomie des freien Marktes stehen. Volksküchen sind nicht nur Küchen, sondern sind gleichbedeutend mit einem Netzwerk sozialer Fürsorge. Die in diesem Rahmen geleistete, meist unbezahlte Care-Arbeit stellt allerdings auch die Frage nach verinnerlichten Ausbeutungsmechanismen und Wertesystemen in neoliberal-kapitalistischen Strukturen.

Die Matriarchale Volksküche war zuletzt zu Gast am Theater Rampe in Stuttgart (2023) und hat u. a. Projekte mit dem Condô Cultural in São Paulo (2022), für das Symposium *Paradoxien des Fortschritts* an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart (2020) und für das Festival *Stadt der Frauen* in Esslingen (2018) realisiert.

Dorothee Richter ist international als Autorin, Kunsthistorikerin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst tätig und kuratierte zahlreiche Ausstellungen und Symposien. Von 1999 bis 2003 war sie künstlerische Leiterin des Künstlerhauses Bremen, wo sie sich mit feministischen Themen, urbanen Situationen, Machtverhältnissen und Institutionskritik beschäftigte. 2003 gründete sie zusammen mit Barnaby Drabble das *Curating Degree Zero Archive*. Ihre Dissertation trägt den Titel: *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft* (2012). Hierauf basierend veröffentlichte sie gemeinsam mit Roland Kolb den Film *Flux Us Now! Fluxus explored with a camera* (2013).

Von 2005 bis 2024 war sie Leiterin des Postgraduiertenprogramms Curating (CAS/MAS) und Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie ist zudem Leiterin des praxisorientierten Doktorandenprogramms, PhD in Practice in Curating, am Department of Fine Arts der University of Reading, wo sie als Professorin für Contemporary Curating lehrt. Darüber hinaus fungiert sie als Herausgeberin des Web-Journals On-Curating.org. Mit Formaten wie *Curating on the Move* und *Small projects for Coming Communities* arbeitete sie u. a. mit der Taipei Biennale, der Bukarest Biennale sowie der documenta fifteen. Sie ist außerdem Initiatorin der OnCurating Academy Berlin, die im Juli 2024 eröffnet.

Present Tense – Working in Critical Times

Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg
Regina Fasshauer & Antonia Marten

Edited by/Herausgegeben von:

Directors/Leitung:

Management/Geschäftsführung
Kunststiftung Baden-Württemberg:

Authors/Autor:innen:

Bernd Georg Milla

**Bin Bahc, Sascia Bailer, Anne Duk Hee Jordan &
Pauline Doutreluingne, Sina Hensel, Alistair Hudson,
Valentina Karga, Ronald Kolb, Jacob Ott, Dorothee
Richter**

Design and Typesetting/
Gestaltung und Satz:

Editing/Redaktion:

Project Coordination/
Projektkoordination:

Translation/Übersetzung:

Copiediting/Lektorat:

Transcriptions/Transkription:

Maximilian Haslauer

Regina Fasshauer & Antonia Marten, Vesna Hetzel

Julia Colazzo-el Jundi

Hanne Mächler

Greta Garle, Hanne Mächler

Ronald Kolb

The publication has been published on the occasion of the symposium *Present Tense – Working in Critical Times* (Karlsruhe, October 2023), conceived by Regina Fasshauer & Antonia Marten. In cooperation with the MAS Curating of the Zurich University of the Arts (Dorothee Richter & Ronald Kolb), the State Academy of Fine Arts Karlsruhe, the Karlsruhe University of Arts and Design (HfG) and the KUBUZZ programme.

Die Publikation erscheint zum Symposium *Present Tense – Working in Critical Times* (Karlsruhe, Oktober 2023), konzipiert von Regina Fasshauer & Antonia Marten. In Kooperation mit dem MAS Curating der Zürcher Hochschule der Künste (Dorothee Richter & Ronald Kolb), der Staatlichen Akademie der Bildende Künste Karlsruhe, der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und dem Programm KUBUZZ.

Thanks to the authors and artists, as well as the supporters of the symposium and the publication/Dank an die Autor:innen und Künstler:innen sowie an die Förderer des Symposiums und der Publikation:



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



Werner-Stober-Stiftung
Karlsruhe

Stiftung des privaten Rechts



Published by/Veröffentlicht von OnCurating.org

All rights reserved/Alle Rechte vorbehalten.

© ONCURATING.org, Zurich

© Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg
und die Autor:innen/and the authors, Stuttgart, 2024

All rights reserved. Copyright of individual texts belongs to their respective authors and none may be reproduced wholly or in part without the express permission in writing of both author and publisher.

Alle Rechte vorbehalten. Das Copyright der einzelnen Texte liegt bei den jeweiligen Autor:innen.

Die Texte dürfen nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung des:der Autor:in und des:der Herausgeber:in reproduziert werden.

This work is licensed under the/

Diese Publikation ist lizenziert unter
Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

International License. To view a copy of this license, visit/
Internationale Lizenz. Um eine Kopie der Lizenz einzu-
sehen, besuchen Sie:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

or send a letter to:

Creative Commons,

PO Box 1866,

Mountain View,

CA 94042, USA

1 2 3 20 21 22 23



**KUNST.
BÜRO**

Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg
Gerokstr. 37
70184 Stuttgart, Germany
www.kunstbuero-bw.de

ONCURATING.org

OnCurating.org
Frohburgstrasse 37
8006 Zurich, Switzerland
www.on-curating.org

ISBN: 978-3-9524078-3-7

How is the work of artists and cultural producers changing in today's crisis-ridden times? What does it mean to develop an ecologically and socially sustainable artistic and curatorial practice? How can artistic spaces and cultural institutions become places of active social transformation?

This volume, published to accompany the Kunstbüro's symposium of the same name, begins with the immediate present as its starting point and asks what (social) role art and its producers can play in a radically changing world.

Including texts and artistic 'Cartes Blanches' by Gin Bahc, Sascia Bailer, Sina Hensel, Alistair Hudson, Anne Duk Hee Jordan & Pauline Doutreluingne, Valentina Karga, Ronald Kolb, Matriarchale Volksküche, Jacob Ott and Dorothee Richter.

Wie verändert sich das Arbeiten von Künstler:innen und Kulturproduzent:innen in der heutigen krisenhaften Zeit? Was bedeutet es, eine ökologisch wie sozial nachhaltige künstlerische und kuratorische Praxis zu entwickeln? Wie können Kunsträume und Kulturinstitutionen zu Orten aktiver gesellschaftlicher Transformation werden?

Dieser Band, der zum gleichnamigen Symposium des Kunstbüros erscheint, setzt an der unmittelbaren Gegenwart an und fragt danach, welche (gesellschaftliche) Rolle Kunst und ihre Produzent:innen in einer sich radikal verändernden Welt einnehmen können.

Mit Texten und künstlerischen ‚Cartes Blanches‘ von Gin Bahc, Sascia Bailer, Sina Hensel, Alistair Hudson, Anne Duk Hee Jordan & Pauline Doutreluingne, Valentina Karga, Ronald Kolb, Matriarchale Volksküche, Jacob Ott und Dorothee Richter.