

# Lerchenfeld

68





# Lerchenfeld

68



001

# Autor\*innen & Mitwirkende

Die Video-Künstlerin **Yalda Afsah** übernimmt zum Wintersemester 2023/24 die Grundlagenprofessur im Bereich Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg.

**Marwa Arsanios** is an artist, filmmaker and researcher who is developing a program for the Extended Library at HFBK Hamburg in 2023/24.

**Kader Attia** is an artist and curator based in Berlin and Paris who is taking up the professorship for Time-based Media at the HFBK Hamburg.

**Clegg & Guttman** is an artist duo consisting of Michael Clegg and Yair Martin Guttman that has been working together since the 1980s.

**Anja Dietmann** ist Künstlerin, Herausgeberin des *Pfeil Magazins*, Gründungsmitglied des Verlags Montez Press und schloss 2013 ihr Diplom-Studium bei Prof. Andreas Slominski an der HFBK Hamburg ab.

**Stina Frenz, Karla Krey** und **Hannah Shong** studier(t)en im Master-Studiengang in der Klasse Grafik bei Professor Ingo Offermanns und haben das aktuelle Layout des Lerchenfeld Magazins entwickelt.

**Elizabeth Haines** is a historian and Principal Record Specialist in Empire and Commonwealth history at the National Archives, Richmond.

**Martin Karcher** ist Erziehungswissenschaftler, Ausstellungsmacher und ab Herbst 2023 kuratorische Assistenz im Kunstverein Hamburg.

**Séamus Kealy** is Director of Oakville Galleries in Canada.

**Lama El Khatib** is a writer and curator based in Berlin.

**Lea Kirstein** ist Grafik-, Textil- und Social Designer\*in und arbeitet im Bereich Textilrecycling.

**Katharina Manzke** ist freie Autorin und Theaterkritikerin und lebt in Hamburg.

**Cathrin Mayer** ist unabhängige Kuratorin, Autorin und lehrt unter anderem an der Universität der Künste Berlin und der Kunstuniversität Linz.

**Anne Meerpohl** absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether.

**Michaela Melián** war von 2010 bis 2023 Professorin im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg.

**Hilka Nordhausen** (1943 – 1993) war bildende Künstlerin, Autorin und Betreiberin des Projektraumes Buch Handlung Welt in der Marktstraße in Hamburg.

**Ali Quaiesha** hat 2021 ihr Master-Studium an der HFBK Hamburg im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien bei Prof. Simon Denny abgeschlossen.

**Felix Raeithel** ist Künstlerischer Werkstattleiter des Audiolab und arbeitet in der IT-Abteilung der HFBK Hamburg.

**Ralph Rugoff** is a curator, director of the Hayward Gallery of London as well as the curator of the Venice Biennale 2019.

**Chinook Ulrich Schneider** absolvierte sein Master-Studium an der HFBK Hamburg im Studienschwerpunkt Film im Jahr 2019.

**Yvonne Schürer** leitet seit 2014 die Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und forscht zum Thema »decolonizing« in Bezug auf Bibliotheken.

**Anna Unterstab** arbeitet an der Schnittstelle von Design, Kunst und Vermittlung und hat 2022 ihren Master-Abschluss an der HFBK Hamburg im Bereich experimentelles und soziales Design bei Prof. Jesko Fezer, Rosario Talevi und Jeanne van Heeswijk absolviert.

# Inhalt

- 04 Inhalt
- 02 Autor\*innen und Mitwirkende
- 06 Embracing noise and other airborne risks to the reading body  
**Elizabeth Haines**
- 14 »Swimming in the library«  
Ausgewählte Bibliotheken stellen sich vor
- 24 Am Ende des Regenbogens eine Bücherkiste  
**Anne Meerpohl** im Gespräch mit **Anna Unterstab**
- 29 Ein Ort der Stille  
**Ali Quaiesa** und **Chinook Schneider** über den Reading Shelter
- 33 Wankende Räume der Versammlung  
**Martin Karcher** im Gespräch mit **Anja Dietmann**
- 37 Handlungsoptionen zum Dekolonialisieren von Bibliotheken  
**Yvonne Schürer**
- 41 Notes on the Open Public Library  
**Michael Clegg** und **Martin Guttman**
- 46 Buch Handlung Welt – Mein Anschlag auf die Wirklichkeit  
**Hilka Nordhausen**
- 51 Notions of Non-Property  
**Lama El Khatib** und **Marwa Arsanios**
- 54 »I am interested in ways of learning constantly.«  
**Ralph Rugoff** im Gespräch mit **Kader Attia**
- 62 Die Bildersammlerin  
**Eva-Maria Bauer** im Portrait von **Katharina Manzke**

- 66 A Portrait in Three Works  
**Omer Fast** im Portrait von **Séamus Kealy**
- 71 »Es zieht mich immer wieder zu dem Unbekannten«  
**Cathrin Mayer** im Gespräch mit **Yalda Afsah**
- 76 ACCESS IS A NEVER-ENDING PROCESS  
**Lea Kirstein** über die Summer School in Hohenlockstedt
- 80 Digitale Gesänge über dem Lerchenfeld  
Ein Nachruf auf **Matthias Lehnhardt** von **Michaela Melián** und **Felix Raeithel**
- 82 Reading List
- 87 Impressum

Embracing noise and other airborne risks to  
the reading body

**Elizabeth Haines**



## Risks?

This essay **001** celebrates the physical and emotional labour of managing risk to reading bodies in the library. The need to create comfortable space for silent reading bodies, safe from noise and spills might seem obvious and straightforward. However, feminist, queer and critical race theories trouble the idea that there might be simple or singular kinds of reading bodies. They have shown us that gestures, behaviours, and architectures invite some bodies to make themselves comfortable, but disorientate and deter others. Exploring the iconography of reading bodies tells us about risk and reward in the library, it reveals how the activity of reading is choreographed, and whom this benefits.

### An iconography of reading bodies

If I asked you to imagine someone reading a book, there's a strong chance that the image your imagination produces has been influenced by a long iconography of the reader in the visual art of the Global North. In this tradition there are probably two main categories of embodied reader. One is the active public reader, perhaps most easily imagined as a statue holding a book in their lap or at arm's length. Take the statue of the philosopher David Hume on Edinburgh's Royal Mile for example. I suppose technically speaking he's not actually reading, he's holding the book up at you, while leaning back lazily in a kind of toga, but that's the tradition of the public reader. They are reading *to* you, looking *at* you, wielding the book as an instrument. **002** Maybe it's a book they have written themselves, or the subject they are proselytising (think gospels, politics). **003** The relationship that this kind of reading body has to *you* is that of a teacher. Your body is framed by theirs as less learned, less enlightened, and possibly even illiterate.

The public reader is usually coded masculine. Women have fairly consistently been denied the opportunity to be active public readers, and to wield books *at* an audience. Women's voices have been derided as too shrill, too sharp, too animal for addressing crowds. **004** Women have struggled to be accepted as news anchors, as lecturers, and in many religious traditions still don't have the opportunity to incant sacred texts to gatherings of other devotees. Contemporary audio engineering technologies continue to disfavour the typical frequencies of the female voice. **005**

But, in fact, your first conjuring of an imagined reader would more likely have been someone who was in quiet contemplation, a passive, private reader, a consumer of text. This is not so easily gender coded, but there are reasons to align it with the feminine. Images of the female reader whose attention is absorbed in their book, fall neatly in line with other iconographies in which a woman's attention is captured by a task that leaves her »open« to the male gaze.<sup>007</sup> It is hard to ignore the connection between images of women reading and other images of women in their intimate lives, caught unawares as they wash or brush their hair. The secular tradition of the 'reading woman' seems to have begun in Dutch painting in the sixteenth century, but it has never let up as a minor genre. There is no end to the kitsch images of women reading.<sup>007</sup> The relationship that this kind of reading body has to yours, is that of victim to your voyeuristic gaze. The book she is holding is a pretext for a representation of her body as one that can be spied upon. So, while there has been objectification of men in the iconography of the private reader (some of which I'll address later on), I'm going to keep aligning the private reader to the feminine body.<sup>008</sup>

Accepting that the iconic bodies of the public reader and the private reader exist in dialogical counterpoint to you as an invisible other, prompts us to ask about the spaces in which their bodies and our bodies find themselves. It seems that masculine public readers are reading to an assembly, feminine readers are reading (almost) alone. The relationship of those reading bodies to yours, and the spaces in which these relationships unfold, is a question that is tied up in the cultural history of the binary public/private spaces. However, that binary doesn't do all the work that embodied readers deserve, so alongside thinking about the private/public, I'm also going to invite you to consider »communal« and »autonomous« readers.

### Communal readers

Through most of history, for most people, communal reading, that is to say reading aloud with others, has been the norm. Books have had audiences rather than readers. The historian Robert Darnton describes how in the early evening in eighteenth-century France and Germany one person would read to other members of their community while they mended their tools and clothes.<sup>009</sup> This collectivity meant that the labour of reading could be shared, one person directly occupied with words while others listened and continued with the material necessities of their lives. In other situations, communal reading has been a means to build solidarity, or to increase access to texts where these were scarce. Eric García-Mayer describes oratorical reading

among Cuban literary exiles in the United States in the nineteenth century and Elizabeth McHenry has investigated African American reading societies in the nineteenth and twentieth centuries.<sup>010</sup> The South African historian Archie L. Dick describes how in 1962 Jean-Paul Sartre's short story *The Wall* was read aloud to new arrivals at the training camp of the uMkhonto we Sizwe (the armed wing of the African National Congress).<sup>011</sup> The architectural paradigm of these histories of these reading bodies is that of communal living, of shared spaces, shared goals, shared risks and shared responsibilities.

### Autonomous readers

Jürgen Habermas's influential idea suggests that the emergence of a public sphere in eighteenth-century Europe was accompanied by the parallel emergence of a private sphere: a new separation between the sphere of public activity and economic production and the sphere of private lives and domesticity.<sup>012</sup> The circulation of ideas through books, in a republic of letters, generated imagined communities of like-minded readers.<sup>013</sup> However, the public/private division meant that although reading was uniting the *minds* of a group into an imagined community, in physical terms reading became a solitary activity. The imagined community was constructed through the content of the books rather than around the communal *activity* of reading. The readership of a book was no longer a group gathered together, it became an archipelago of individuals. This was enabled by the increasing number of bourgeois private households in which autonomous reading might take place.

### Bourgeois women struggling to be autonomous reading bodies

It is in this context of the architecture of private domestic reading that the more strongly gendered iconography of the reading body seems to emerge. Certainly, in the iconography of the passive feminine reading body mentioned above, she is mostly depicted in the bourgeois home. However, for many women in bourgeois households, occupying the private sphere didn't lead to the possibilities that were *in principle* open to an autonomous reading body.<sup>014</sup> For most bourgeois women, reading in private was not the same as autonomous reading. It seems that although reading might have offered them a route to joining an imagined community of the mind, in many cases it was just as much an attempt to escape from the emotional and physical demands of the real community with

whom they cohabited, from organising food, from organising cleaning, from breast-feeding, childbirth, multigenerational nursing and deathbeds.

The kitsch portraits of bourgeois women as pseudo-autonomous readers represent a fantasy about domestic idyll, that has not mapped onto most women's experiences. Aside from lacking the space and time to read, the whole principle of autonomy was out of the window for women. Historically, and around the world today, the status of women within the household has most commonly been that of property. In looking at portraits of women reading, it is important to remember that the subject's status was (and in some places is) closer to that of her book than to that of her male cohabitants.

#### More pseudo-autonomous reading bodies

There are others beyond bourgeois women whose lives and experiences don't map neatly along the division of lives into a public/private dichotomy. Those lines have been drawn along the lines of race and class as well as gender. Those who have no time or space set apart from money-making, dust, dirt, sleep, sickness or even from close physical contact with others have had to squeeze reading in and around their acts of sustenance, struggle and survival. Returning to the iconography of the reading body, the genre of street photography has generated a slightly different kind of objectified reader: a context in which both men's and women's reading bodies fall under external gazes and voyeuristic compulsions.

The series *On Reading* by the Hungarian photographer André Kertész spans a fifty-year period between 1915 and 1965 and covers a very wide range of reading bodies and architectures. **015** Importantly for us, he offers us portraits of 'pseudo-autonomous' reading bodies. These train passengers number among many reading bodies who didn't (don't) have the benefit of a private architecture for reading that allowed for (allows for) solitude. His working-class readers are attempting to participate in an archipelagic imagined community, while sitting on trains, in parks, standing on doorsteps, between duties at work. They are working hard at imitating autonomous reading bodies by actively ignoring the sensory stimuli around them.

#### Pseudo-autonomous readers and the library

The library then, is an odd kind of space, an architecture designed for the coincidence of pseudo-autonomous reading bodies, a place where people read not *with* or *to* but *alongside* each other. It is a space in which we read acting as if we were alone, as if we

were separated from each other. Yet although we are, in some senses, pretending to be alone in a library, we are being encouraged to be autonomous rather than private readers. We know this because other kinds of behaviour that we would perform in the private realm (sleeping, snoring, eating, or even more bodily intimate activities) are often discouraged in libraries. This paradigm of architecture and behaviour is enforced by the librarian.

To follow Michel Foucault, the widespread emergence of public libraries in Europe and North America in the nineteenth century was part of the process of creating new and modern forms of political subject. Library design very often follows the principle of Jeremy Bentham's panopticon. You can see the librarian, and the librarian could be looking at you at any given moment, so you behave as if they were.<sup>016</sup> The librarian is on hand to prevent behaviours from the private realm that might disturb other readers, ensuring uniform pseudo-autonomy.<sup>017</sup>

It was also during the nineteenth century that the circulating library (a library from which books were borrowed rather than one in which valuable books were stored and carefully consulted), really took off. As a result, it was not only readers but also books as objects that passed in and out of libraries' architectural spaces. When books entered the domestic spaces of readers they were at risk of exposure to the bodily fluids produced by the acts of feeding, sleeping, excreting, breathing and sex, all the mechanisms of sustaining life that happened behind closed doors. Circulating books came in direct contact with the domain of activities that were gendered feminine, activities of the body, animal activities, rather than those of the mind. Library books that circulated into domestic spaces were treated using special cleansing practices. The risks that one reader's private practices might represent to a subsequent reader were eliminated by steam, heat, acid and beating books in ingenious combinations.<sup>018</sup>

The inherited role of the librarian can be seen, then, as a gatekeeper between the worlds of the body and those of the mind, keeping books clean and bodies quiet. Libraries were to be silent and pristine, the librarian's invisible labour, to choreograph books and people into an orderly circulation as books and people travel between the spaces of intellectual production and those of social reproduction. The librarian carries the burden of managing the ways in which the architecture for an imagined community of pseudo-autonomous readers does (and does not) map onto behaviours in the private sphere.<sup>019</sup>

## The pseudo-autonomous reader in the twenty-first century library

Access for women, for the working class, and for people of colour into library spaces does not change the socioeconomic patterns that mean that those individuals' lives might fit only very awkwardly (if at all) into the categories of the private and public space that frame and constrain readers into pseudo-autonomy. Those who lack the resources to *live* autonomously (a room of one's own) can use the library if they mimic the behaviours of those who *do* have those resources. There are plenty of outstanding examples of city libraries, local libraries, even educational libraries, who meet the different needs of their readers by allowing discussion, eating, speaking, reading aloud, and sleeping, alongside their books. However, generally speaking, the more serious a library sees itself to be, the less likely it is that these activities will be allowed, and more likely a view of the reading body as solitary and pseudo-autonomous will prevail. [020](#)

## Autonomous reading bodies in contemporary art

Books and archives have assumed an unprecedented importance in contemporary art practice. For a very large part, however, this interest has focused on *ownership* of books as an insight into an individual's biography and cultural influences. This produces a new kind of iconography of reading—the presentation of artists' private bookshelves. In these presentations the artists' reading bodies have usually been eliminated entirely. The books stand in as a proxy for the artists' disembodied minds. They are often, a celebration of the creative individual as an autonomous reader, a member of an imagined community, *despite* limitations imposed by aspects of their biography. In this vein one can think of the various displays of Martha Rosler's books in contemporary art venues (and online) as representing an imagined feminist community. [021](#) We could read the work of Fehras Publishing Practices reconstructing the private libraries of intellectuals such as the late Saudi novelist Abd Al-Rahman Munif in a similar way: representing an imagined community that has been destabilised by war and devalued by anglophone scholarship. [022](#) The display of book collections in art gallery spaces, implicitly requires us to buy into the idea (ideal?) of the autonomous reader.

## Communal reading in contemporary art

Communal readers are less common in contemporary art, but they have been granted visibility, their own iconography. In the film *La Lectora* by Yulia Piskuliyska we see a

woman reading to a factory full of cigar-rollers in Cuba, her reading generates care, comedy, affection and aesthetic pleasure in their working lives.<sup>023</sup> Dora García's film *The Joycean Society* documents a group who have met, every week, since 1985 to read James Joyce's *Finnegan's Wake*.<sup>024</sup> There have also been forms of relational practice in which artists have used reading to build bridges with colleagues, to build shared goals and responsibilities as a group, within, around and despite institutional infrastructures. Many of these have taken place in educational sites. Rainer Ganahl has organised collective readings of Marx across Europe and Asia, including within art schools.<sup>025</sup> Kristina Lee Podesva has organized a variety of collective reading practices, including *colourschool*, a free school within art schools, hosted by the University of British Columbia and Emily Carr University of Art + Design (2006 – 2008).<sup>026</sup> The Women of Colour Index Reading Group have read aloud from papers held at the Women's Art Library in London in schools and educational libraries as a way to bring attention to the absence of opportunity and memory for women of colour in British institutional spaces.<sup>027</sup>

And reading bodies in art school libraries?

What all these iconographies reveal is that recalibrating the relationship of the library to reading bodies requires more than reclaiming shelf space for books that represent different modes of life. It requires rethinking the architectural paradigm of the library in ways that make space for bodily beings who use the act of reading to share their vulnerability, their hopes, their germs, their fluids and their different tones of voice. It also requires reconfiguring the patterns of the physical and emotional labour that have organized the library around the autonomous reader. Could we imagine architectural paradigms for reading in which the library space was a forum for a living community who cared for books and read *together*? Making room for more diverse reading bodies in an art school might mean disrupting the division between the spaces of production, social reproduction and consumption that are writ large in the relationship between the library and the rest of the school's architecture: the studio, the lunch hall, the and the gallery space.

- 001 Many thanks are due to Heide Hinrichs and Jo-ey Tang for the many enjoyable discussions that informed this essay. Thanks also to Melanie Noel for the close editing of the original version.
- 002 You don't actually have to keep imagining this, do a quick image search. *Statue of David Hume* (1995) by Alexander Stoddart (1959– ), Royal Mile, Edinburgh, Scotland.
- 003 You might also try looking up Harold Knight, *Alfred Munnings Reading Aloud Outside on the Grass*, (c. 1911) or Paul Cézanne, *Portrait of Gustave Geffroy* (1896).
- 004 Mary Beard, *Women & Power: A Manifesto*, Profile Books, 2018.
- 005 Tina Tallon, »A Century of »Shrill«: How Bias in Technology Has Hurt Women's Voices, « *The New Yorker*, September 3, 2019; Aniqah Choudhri, »On My App and at the Mosque, I Want to Hear Women Recite the Quran, « alaraby (*The New Arab*, June 1, 2020), <https://english.alaraby.co.uk/english/comment/2020/1/6/the-day-i-heard-a-woman-recite-the-quran>, accessed September 24, 2020.
- 006 For example, look up Pierre-Auguste Renoir *The Reader* (1876), *Student Reading* (1937) by Matvey Manizer, in the metro station *Ploschad Revolyutsii*, Moscow.
- 007 Try this in your search engine too – »woman reading painting«– and you will see what I mean.
- 008 There is a tradition of Christian imagery of masculine private readers, usually monks or saints, particularly St. Jerome, in which the principal »other« is spiritual, rather than bodily. These are not entirely free from erotic objectification, however, as can be seen in Matthias Stom, *Young Man Reading by Candlelight* (1628–32).
- 009 Robert Darnton, »First Steps Toward a History of Reading«, in: *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*, Norton, 1990.
- 010 Eric Garcia-Mayer, »Narrating Nation Aloud: Oratory, Embodied Reading Practices, and the Cuban Imaginary«, in: Villaverde and Mariño's *El Independiente, «Folklife in Louisiana: Louisiana's Living Traditions*, 2013 [http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/lfmnarrating.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/lfmnarrating.html), accessed August 19, 2020; Elizabeth McHenry, *Forgotten Readers Recovering the Lost History of African American Literary Societies*, Duke University Press, 2002.
- 011 Archie L Dick, *The Hidden History of South Africa's Book and Reading Cultures*, University of Toronto Press, 2012.
- 012 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, MIT Press, 1989.
- 013 Although this is not entirely what Benedict Anderson famously referred to as an »imagined community« it bears some similarities. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 1983. But on the ways that readership formed new and dispersed communities with shared values see, for example, Robert Darnton, »Readers Respond to Rousseau: The Fabrication of Romantic Sensitivity,« in *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Vintage Books, 1984.
- 014 In a more famous expression for the desire for »a room of one's own« in which to write (rather than read), Virginia Woolf highlights the ways in which the domestic space precluded solitude for women, and the perverse and invisible socio-economic architectures that constrained the participation of bourgeois women in the »republic of letters« in the early twentieth century. The misfit of women's reading into either the private or public sphere is underlined by the curiously persistent importance of reading groups among women. As Elizabeth Long points out, these groups are neither strictly part of the 'serious' public sphere (the realm of politics, religion or work) or of family life. Nonetheless collective activity around books offers empowerment to small spontaneous communities. Elizabeth Long, *Book Clubs: Women and the Uses of Reading in Everyday Life*, University of Chicago Press, 2003, 31.
- 015 André Kertész, *On Reading*, Penguin, 1971.
- 016 For more on the library as a panopticon see Alberto Manguel, *The Library at Night*, Yale University Press, 2009; Lewis C. Roberts, »Disciplining and Disinfecting Working-Class Readers in the Victorian Public Library,« *Victorian Literature and Culture* 26, no. 1 (1998): 105–32.
- 017 The tension around the use of libraries by the homeless, to wash, sleep and keep warm, is indicative of that tension between the library as the site of private reading, and the elimination of other aspects of the private sphere. There is, of course, also illicit private activity in libraries around corners and behind shelf stacks. Trawling news reports on the internet shows up a number of incidents of pornographic films being made surreptitiously in public and academic libraries. The iconography of these non-reading bodies in libraries deserve a whole other essay.
- 018 For those interested in exploring the world of nineteenth-century library hygiene I recommend Thomas Greenwood *Public Libraries: a history of the movement and a manual for the organization and management of rate supported libraries*, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co, 1890. Available at <https://archive.org/stream/publiclibrarieshoogreelala>.
- 019 The library in this mode has its own iconography evident in the design of the large national libraries of the early twentieth century in neoclassical style. The library as ideally silent and clean is perhaps most extremely represented in Candida Höfer's series of large format photographs of libraries, in which the embodied reader has been entirely eliminated. See for example, Candida Höfer, *Biblioteca Palafoxiana Puebla II*, 2015.
- 020 Long, *Book Clubs*, 11.
- 021 Martha Rosler's library was originally on display at e-flux, New York in December 2005–April 2006, and later travelled to the Frankfurter Kunstverein, and MuHKA, Antwerp in 2006. It is available online at <http://projects.e-flux.com/library/>. I'd argue for the disembodiment of the artist in this practice notwithstanding the material traces of Rosler's life on the book collection, see Elena Filipovic on Rosler's use of toilet roll as bookmark. Elena Filipovic, »If You Read Here... Martha Rosler's Library,« *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 15, 2007: 90–95.
- 022 See their exhibitions *Disappearances. Appearances. Publishing*. hosted by Villa Romana, Italy (2017) and Sharjah Art Foundation (2018). Kenan Darwich, Omar Nicolas, and Sami Rustom, eds., *When the Library Was Stolen: On the Private Archive of Abd Al-Rahman Munif*, trans. Eyad Houssami, Fehras Publishing Practices, 2017.
- 023 Yulia Piskuliyska, *La Lectora* (2017), video, colour, 10'.
- 024 Dora Garcia, *The Joycean Society* (2013), video, colour, 53'.
- 025 Rainer Ganahl, *Reading Karl Marx*, ed. Craig Martin, Book Works, 2001.
- 026 <https://www.on-curating.org/issue-19-reader/kristina-lee-podesva.html>, accessed September 10, 2020.
- 027 <https://wocireadinggroup.wordpress.com/> accessed September 4, 2023.

Elizabeth Haines is a historian and Principal Record Specialist in Empire and Commonwealth history at the National Archives, Richmond. Her career began with studies in Visual Arts at Chelsea College of Art and Design; the Villa Arson, Nice and the Higher Institute of Fine Arts, Gent. She has since worked as a writer, lecturer, and researcher, including projects with the University of Bristol; the Science Museum, London; National Museums Kenya; and Seattle Art Museum amongst others. Her long-standing collaboration with the artist Heide Hinrichs includes the project *Second Shelf*, exploring artistic identities in the library which Hinrichs hosted at the Royal Academy of Fine Arts, Antwerp ([www.second-shelf.org](http://www.second-shelf.org)).

This text first appeared (in a slightly longer version) in: Heide Hinrichs, Jo-ey Tang, Elizabeth Haines (Eds.): *shelf documents: art library as practice*, Pascale De Groote and b\_books, 2021.



## »Swimming in the library«

Wir haben die Verantwortlichen ganz unterschiedlicher Bibliotheken nach ihrer Philosophie, ihren Angeboten, Herausforderungen und Strategien zur Aktivierung ihrer Bestände befragt. Dabei sind wir auf Ansätze gestoßen, die das Prinzip Bibliothek sehr unterschiedlich denken





### **Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien**

Patrizia Wiesner-Ledermann

Die Bibliothek ist in ihrer Funktion des Sammelns, Erschließens und Verfügbarmachens von Informationen, Teil des kulturellen Gedächtnisses der Akademie der bildenden Künste Wien. Inhaltlich orientiert sich der Bestand an den Forschungsschwerpunkten der Institute der Bildenden Kunst, der Konservierung und Restaurierung, dem Künstlerischen Lehramt, der Architektur, der Kunst- und Kulturwissenschaften und der Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst. Neben dieser klassischen forschungsunterstützenden Rolle ist die Bibliothek aktiv in die künstlerische Praxis im Haus eingebunden und somit auch Teil des kommunikativen Gedächtnisses der Akademie. Seit 2013 finden in den Räumlichkeiten der Bibliothek regelmäßig Veranstaltungen statt, die einerseits in Form eines kuratierten Programms mit Studierenden und Assoziierten der Akademie organisiert werden, und andererseits externen Autor/innen und Künstler/innen die Möglichkeit geben, in einem kultur- und kunsthistorisch aufgeladenem Raum auszustellen und aufzutreten. Dieses Programm umfasst Ausstellungen, Lesungen, Installationen, Performances, Live-Streams, Filme, Lieder- und Kleinkunstabende, Artist-Talks und Poetry

Slams. Im Rahmen der Reihe »Donnerstags in der Bibliothek« (2013 bis 2020) fanden durchschnittlich neun Veranstaltungen pro Semester statt. Mitzudenken und in die Ausstellungsarchitektur miteinzubeziehen war und ist dabei immer die Innenausstattung der Bibliothek, die aus konservatorischen Gründen in seltenen Fällen ein Hindernis darstellt. Meist wird die vorhandene Materialität geradezu als Feature verstanden und in Ausstellungskonzepte miteinbezogen. Mitwirkende Studierende werden von den Lehrenden der Klassen vorgeschlagen und erstellen das inhaltliche Konzept in der Regel selbst. Für die Bewerbung der Events mit Plakatdesign, Flyern und Texten arbeitet das Team der Öffentlichkeitsarbeit der Bibliothek zusammen mit den Studierenden: »Die Veranstaltungen wollen nicht zuletzt daran erinnern, dass die Akademiebibliothek ein dritter Ort ist – ein Ort des Treffens und Verweilens in nicht-kommerzieller Umgebung.« (Paul Köpf, langjähriger ehemaliger Mitarbeiter)

[www.akbild.ac.at/de/universitaet/universitaetsbibliothek](http://www.akbild.ac.at/de/universitaet/universitaetsbibliothek)

### **Women's Art Library, Goldsmiths College, University of London**

Althea Greenan

The Women's Art Library is a resource of documentation and research on the subject of women's art

practice that began as the Women Artists Slide Library (WASL) in the late 1970s in London. It was established by women artists working collectively and responding to the lack of representation they were experiencing and sharing. The action centred on collecting 35mm slides that documented exhibitions or came directly from women who self-identified as artists photographing their own works in their homes, studios or public spaces. Artist statements, ephemera, objects, press cuttings and many other forms of documentation were also collected as women artists undertook the task of archiving their practices and donating materials to make the WASL the first public-facing alternative institution that represented their work. The project was educational as well as professionalizing, creating an enriched context for understanding and experiencing women's art practice, becoming a site for feminist art historical projects as well as critical curatorial work. The WASL also engaged with publishing, diaries, newsletters, magazines from the early 1980s as integral to providing an alternative perspective on art education, scholarship and criticism through women's art practice. When arts funding ended in 2002, the collection was gifted to Goldsmiths. The work continues supporting artistic research proposed by artists, curators and others from outside and within

- ↘ Malik Müller, *Die fiebrige Bibliothek*, September 2023. Intervention mit Schriftzeichen von Malik Müller in Räumen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg; Foto: Thomas Müller
- ↘ Candida Höfer, *Hamburger Kunsthalle III*, 2000. C-Print, Sammlung der Hamburger Kunsthalle; Reproduktion: Elke Walford, VG Bild-Kunst, Bonn 2023



academia. Events, new works, exhibitions, websites are examples of how the WAL also works with alternative archive projects like the Art360 Foundation, an independent charity that provides archival support for artists, becoming a critical example of how artists contribute to the current interest in expanding archives conceptually as well as physically. Gaps are recognized as part of the archive, especially through the presence of archives like the Women of Colour Index and the Women Artists of North Africa and Western Asia Library. The WAL is not a fixed archive, nor is it comprehensive despite its generous size, but it is a space for rethinking our relationship with histories of cultural production and our own contributions to this living practice as experienced by women.

[www.sites.gold.ac.uk/womens-art-library/](http://www.sites.gold.ac.uk/womens-art-library/)

[www.sites.gold.ac.uk/animatingarchives/](http://www.sites.gold.ac.uk/animatingarchives/)

### **Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg**

Olaf Eigenbrodt

Die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) ist gleichzeitig Landesbibliothek, zentrale Universitätsbibliothek der Universität Hamburg und eine zentrale Bibliothek für die Hamburger Hochschulen. Daraus ergibt sich ein Profil als Knoten-

punkt von Wissenschaft, Hochschulen und Stadtgesellschaft. Sie ist zugleich Dienstleisterin für Wissenschaftler\*innen und Studierende und Kooperationspartner\*in für die Hochschulen, wenn es um die digitale Transformation der wissenschaftlichen Informationsversorgung geht. Sie ist ein zentraler Ort für Lehre und Lernen, Forschung und Transfer. Im Bereich der Dienstleistungen für die Wissenschaft verfolgt die SUB den Ansatz, den gesamten Lebenszyklus wissenschaftlicher Information mit verschiedenen Services zu unterstützen, dies reicht von der Bereitstellung und Erschließung der richtigen Informationsressourcen bis zur Förderung von Open Science. Zur Aktivierung gehört auch, sich räumlich immer weiter zu entwickeln und buchstäblich Möglichkeitsräume zu schaffen. Die Hamburger Öffentlichkeit sprechen wir insbesondere durch unser breites Veranstaltungs- und Ausstellungsprogramm an. Eine Besonderheit sind unsere historischen Sammlungen. Dazu gehören neben den Handschriften und Druckwerken unter anderem auch Nachlässe von Gelehrten, Karten und Kupferstiche. Seit 1689 hat die SUB zudem die Aufgabe, sämtliche in Hamburg erschienen Publikationen zu sammeln, dies umfasst heute auch digitale Veröffentlichungen. Aufgrund von Absprachen mit der TU Hamburg und

der Ärztlichen Zentralbibliothek am UKE sind aktuelle Bestände im Bereich Technik und Medizin an der SUB weniger zu finden. Die digitale Transformation erfordert die Weiterentwicklung bestehender Angebote und Dienstleistungen orientiert an den Bedarfen unserer Nutzer\*innen. Im gesellschaftlichen Raum müssen wir Desinformation und Wissenschaftsfeindlichkeit entgegenreten. Und nicht zuletzt müssen wir unsere dringend sanierungsbedürftigen Räume baulich und funktional fit für die Zukunft machen.

<https://www.sub.uni-hamburg.de>

### **Bibliothek der Hamburger Kunsthalle**

Katharina Gietkowski

Die Bibliothek der Hamburger Kunsthalle steht allen Kunstinteressierten offen. In ihrer Funktion als Museumsbibliothek dient sie den Mitarbeitenden der Hamburger Kunsthalle, aber ebenso Forschenden und Studierenden sowie allen, die sich in die Ausstellungsthemen einlesen oder ihren eigenen Interessen nachgehen möchten. Dies ist im wunderschönen historischen Leseaal möglich, der von Fritz Schumacher entworfen und im Jahr 1922 zugänglich gemacht wurde. Die einzigartigen Sammlungen der Bibliothek, welche die größte kunsthistorische Fachbibliothek Norddeutschlands



beherbergt, reichen von historischen Beständen wie mittelalterlichen Handschriften, Inkunabeln und zahlreichen illustrierten Werken bis hin ins 21. Jahrhundert. Dazu gehört auch die Sammlung der Künstler\*innenbücher, welche eigenständige Kunstwerke darstellen. Inhaltlich sind die Bestände eng verknüpft mit den anderen Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, vor allem mit dem Kupferstichkabinett, das sich den Studiensaal mit der Bibliothek und dem Archiv teilt. Unter den historischen Büchern befinden sich gebundene Grafiken von bedeutenden Künstler\*innen, die gemeinsam mit den Zeichnungen und Druckgraphiken aus dem Kupferstichkabinett digitalisiert in der Sammlung Online der Hamburger Kunsthalle zugänglich sind. Weitere seltene Bestände wie Auktions- und Lagerkataloge werden in verschiedenen Kooperationen digitalisiert und online zur Verfügung gestellt. Ein weiterer Teil der Bibliotheksabteilung umfasst die Archive der Hamburger Kunsthalle. Diese Archive dokumentieren die Geschichte der Arbeit des Museums. Zu den Archivbeständen gehören beispielsweise Direktorenkorrespondenzen, Ausstellungsdokumentationen, Ausstellungsplakate, Werbematerialien, Karten, Pläne, das Reproarchiv sowie zahlreiche Fotos.

[www.hamburger-kunsthalle.de/die-bibliothek-der-hamburger-kunsthalle](http://www.hamburger-kunsthalle.de/die-bibliothek-der-hamburger-kunsthalle)

### **Library of the Centre for Contemporary Art, Lagos**

Oyindamola Fakeye

The Centre for Contemporary Art (CCA, Lagos) Library is a resource-only special library, established in 2007 by Bisi Silva (1962-2019). It is currently located in Yaba, Lagos. The library's location makes it accessible to individuals on the mainland and students from the surrounding tertiary institutions. Over the years, the library of the CCA, Lagos has built an exceptional archive comprising books, videos, and various resources. This library provides valuable resources for artistic research, encompassing a diverse array of subjects such as Photography, African Art, Architecture, Design, Literature, Catalogues, Monographs, Curatorial studies, and more. Access to this repository is granted through membership. Funding for the library is derived from private individuals as well as local and international donors. Additionally, the library has established partnerships with various organizations to actively engage with the local communities. One effective strategy pursued by CCA, Lagos to activate the library involves establishing collaborative partnerships with various stakeholders. These

partnerships include foundations, galleries, artists, and organizations. By pooling resources, expertise, and funding, these partnerships have helped ensure the successful establishment and operation of the library. Furthermore, these collaborations allow for the creation of a diverse collection that spans different mediums, periods, and cultures, enriching the library's offerings and attracting a wider audience. Another strategy is digital accessibility. Given the widespread use of technology worldwide, embracing digital accessibility is another crucial approach. By leveraging digital platforms, the library is considering the creation of a virtual library, offering remote access to a vast array of artistic resources. This approach not only mitigates infrastructural limitations but also encourages an inclusive and global audience to engage with the library. Additionally, digital accessibility allows for the preservation of rare and fragile art materials, ensuring their long-term availability. Finally, collaborations and community engagement are key. The success of a library depends on its ability to engage the local community. Outreach programs have been organized to raise awareness about the library and its resources, in collaboration with schools, universities, and other organizations. These programs include workshops, lectures, and collaborative projects. By foster-



ing relationships between artists, researchers, and the public, the library has become a vibrant hub for artistic dialogue, exploration, and learning. Encouraging community involvement has helped ensure the sustainability and relevance of the library over time. As we are currently undergoing a full renovation of our building, our library has been split into two sites to deliver programming over the next year. In partnership with the Goethe Institut, we have been able to establish a micro-library of art and culture resources within their main library and are currently working on activating our curatorial archives through an archival fellowship. The archival fellows will work to digitize materials and develop curated programmes based on the collections. The second and largest host site is via a partnership with the Yaba Museum at the Yaba College of Technology, where the library is accessible as a learning development site. The Museum will also be gathering data on the usage of the site including, which books are most often referenced and students of the school's will be engaged on reading and process based projects. One of the major challenges faced by CCA, Lagos is access to funding and resources. This limits our ability to acquire new materials and maintain existing collections. Without adequate funding, it is challenging to keep up

with modern library technologies, which hampers the ability to digitize collections and provide online access to resources. Proper cataloguing and archiving systems are essential for organizing and preserving books, making them easily discoverable, and facilitating research. Currently, the library lacks automated cataloguing systems, relying on manual processes that are time-consuming and prone to errors. This hinders the efficient utilization of library resources and limits researchers' ability to access relevant materials. Lagos is very hot and humid and the costs associated with maintaining proper temperature control have sky rocketed. This has placed a greater demand for us to learn more best practices for the conservation of our collection through more cost effective practices and is something we are thinking through during the library's current redesign.

[www.ccalagos.org/library](http://www.ccalagos.org/library)

### **Bibliothek der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (GfZK)**

Nicole Döll

Die GfZK ist ein Museum- und Ausstellungshaus für Kunst nach 1945. Seit der Gründung 1998 ist die Bibliothek ein elementarer Bestandteil der Institution und wurde als öffentlicher Ort der Vermittlung und Recherche installiert. Als öffentliche wissenschaftliche Spezialbibliothek

umfasst sie ca. 25. 000 Medien. Durch eine infrastrukturelle Neuausrichtung des digitalen Kataloges der Bibliothek 2017 besteht die Möglichkeit, neben dem Medienbestand der GfZK in mehreren Kunstbeständen der Stadt Leipzig gleichzeitig zu recherchieren. Ziel ist es in der Zukunft museumsrelevante Inhalte, wie zum Beispiel SammlungskünstlerInnen, durch das Museum publizierte Kataloge oder Open Access-Publikationen als »digitale Regale« im Katalog zur Verfügung zu stellen. Die inhaltliche Ausrichtung der Bibliothek der GfZK ergibt sich unmittelbar aus ihrer Verortung innerhalb des Museums, der damit verbundenen kuratorischen Ausstellungspraxis und aus dem Sammlungsprofil. Sie ist ein Arbeits- und Leseort und bietet Raum für den Austausch von Ideen, für das gemeinsame Entwickeln von Projekten und für die Begegnung in kollaborativen Prozessen. Sie ist außerdem ein Raum des Dialogs und des Zusammenkommens und damit seit der Gründung der GfZK ein konzeptionell wichtiger und logischer Teil des Museums und folgt mit ihrem bibliothekarischen Sammlungsanliegen gleichfalls konsequent der kuratorischen Praxis des Museums. Hier wird dabei unter anderem die Frage verhandelt, welche Rolle und welche damit einhergehende Verantwortung eine Bibliothek in einem Museum für



zeitgenössische Kunst über das Archivieren hinaus einnehmen kann und sollte. Wie diese Bibliothek damit zu einem Ort von gesellschaftlicher Relevanz wird, an dem Wissen bereitgestellt, strukturiert und gleichfalls generiert werden kann und wie sich kuratorische und bibliothekarische Praxis gegenseitig beeinflussen und bereichern können. Ausgehend davon wurde die seit 2015 stattfindende Ausstellungsserie HIT THE SHELF initiiert. HIT THE SHELF bietet Besucher\*innen der GfZK parallel zu den aktuellen Ausstellungen gemeinsam mit den ausstellenden Künstler\*innen thematisch kuratierte Regale an. Das aktuelle HIT THE SHELF »when paper performs« zeigt im digitalen Katalog, die von den Künstler\*innen des Projektteams ausgewählten Publikationen und bietet deren Zusammenstellung zum Erkunden in der Bibliothek an.

[www.gfzk.de/bibliothek](http://www.gfzk.de/bibliothek)

### **Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin**

Joachim Brand

Die Kunstbibliothek ist eine interdisziplinäre Forschungseinrichtung mit umfassenden Literaturbeständen zur Archäologie, Kunst und Kultur der Welt von der Vor- und Frühgeschichte bis zur Gegenwart. Hinzu kommen bedeutende Sammlungen zur Geschichte der Architektur, der

Fotografie, des Grafikdesigns und der Mode, sowie zur Buch- und Medienkunst. Sie stellt in ihrer Archäologischen Bibliothek auf der Museumsinsel und in der Forschungsbibliothek Dahlem die Literatur- und Informationsversorgung für die sammlungsbezogene Forschung an den Staatlichen Museen zu Berlin sicher. Im Stammhaus am Kulturforum betreibt sie eine internationale Forschungsbibliothek, in der die Quellen und Objekte aus den Sammlungen für Forscherinnen und Forscher aus dem In- und Ausland verfügbar sind und in Ausstellungen gezeigt werden. Unsere Strategie zielt auf die Erschließung und Vermittlung von Sammlungsbeständen in unterschiedlichen digitalen Publikationsformen und innovativen Veranstaltungsformaten wie *NAH DRAN!* Hier stellen Sammlungsleiterinnen der Kunstbibliothek regelmäßig ausgesuchte Originale im Rahmen einer kleinen Pop-Up-Ausstellung vor. Neben der zeitlichen und thematischen Universalität der Literaturbestände ist die enge Verzahnung von Primärquellen in den Sammlungen und Sekundärliteratur in der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek eine wichtige Besonderheit der Kunstbibliothek. Die Bewältigung des digitalen Wandels wird die größte Herausforderung der nächsten Jahre sein. Als Bibliothek mit unikalen Sammlungen und Beständen mit herausragendem

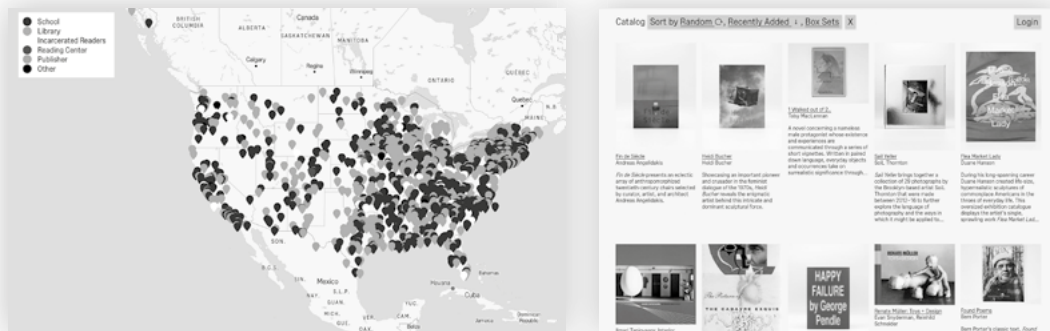
Quellenwert steht für die Kunstbibliothek hierbei die Digitalisierung und der Aufbau eigener digitaler Vermittlungs- und Serviceangebote im Zentrum.

<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstbibliothek/home/>

### **Art Resources Transfer Library, New York**

Alejandro Cesarco

Since 1987, Art Resources Transfer (A.R.T.) has documented and disseminated artists' voices to the widest possible publics through publishing, distribution, and education. We began as A.R.T. Press, a small publishing imprint founded by William Bartman to enable artists to speak about their work in their own words. Bartman was motivated by frustration with the often-elitist language of art institutions, and a desire to cultivate community through artistic dialog. Rooted in these founding commitments, our publishing emphasizes oral history and the intimacy of the conversation format. To date we have produced interview-based books on artists including Felix Gonzalez-Torres, Vija Celmins, Walid Raad, Amy Sillman, John Baldessari, Paul Chan, and Andrea Fraser. Our most recent publication Rachel Harrison / Haim Steinbach is a purely visual conversation compiling photographs



exchanged by the two artists by text message over the previous decade that outlines their commitment and understanding of sculpture and the uses of humor. A.R.T. emphasizes the artist's voice because we seek to offer readers direct access to artistic conversations and ideas. In 1990, we sought to connect these conversations to wider publics by offering A.R.T. Press books for free to local public libraries. Yet we found that libraries could not accept the offer because they could not afford shipping costs, reflecting the steadily diminishing availability of public funding for arts and education. In response to this problem, A.R.T. established the Library Program as an innovative initiative to make artists' voices accessible in public spaces of reading. After starting as a pilot project granting free books to nine libraries, the Library Program has grown to serve a network of 8,550 libraries, schools, prisons, and community reading rooms across all US states and territories. We currently work in partnership with a rotating roster of over 350 publishers to source brandnew, high-quality books on current topics in contemporary art. We use a dual strategy to select titles: we aim to represent the breadth and diversity of art publishing nationwide by sourcing a diverse range of publications, while also prioritizing artists and publishers that

advance marginalized histories through artistic experimentation and critical engagement with social issues. All books are listed on our online catalog with accessible descriptions, organized by themes and key words that facilitate discovery. We invite public and community-based institutions that self-define as under-resourced to place annual, unrestricted orders, promoting our services widely in rural, inner-city, and low-income areas. Books are entirely free and shipped at no cost. To date we have distributed over 553,000 free books with an estimated value of more than \$17,143,000. Our distribution service activates the key components of the printed book—publication, distribution, education, and spaces of reading—to create more egalitarian access to the arts and literacy. Through the years, A.R.T. has established a robust and expansive infrastructure connecting thousands of artists with local communities nationwide. We are dedicated to amplifying the voices and vital work of our collaborators, mainly participating public schools, libraries and prisons as well as the wide range of donating publisher (museums, galleries, university presses, independent publishers, self-published artists). In 2016, A.R.T. again expanded its approach to arts access by asking how we could better activate or facilitate entry ways

into the free books we distributed while fostering more meaningful and sustained engagement with artists. In response we introduced our Reading Resources program to provide free online teaching guides that enable educators and learners to engage artists' creative methods as critical strategies across all humanities subjects. We produce each Reading Resources guide through an in-depth focus on the work of contemporary artists selected as A.R.T.'s annual honoree, including for example: Martha Rosler (2015), Lawrence Weiner (2017), Roni Horn (2018), Kara Walker (2019), Walid Raad (2021), Luis Camnitzer (2022), and Rirkrit Tiravanija (2023). In a moment when the basic right to access information in public schools and libraries is under attack, demand for A.R.T. Library Program resources has only grown. The biggest challenge continues to be that the library, as a democratic access point for literacy and learning, continues to be available to all.  
[www.artresourcestransfer.org/](http://www.artresourcestransfer.org/)

### **Impossible Library**

Ina Römbling, Torben Körschkes  
Die Impossible Library wurde von 2020 bis 2022 als Gemeinschaftsprojekt von HEFT (HFBK-Alumni Ina Römbling, Torben Körschkes im Studio für Experimentelles Design), Die Brueder, Annika Dorau und Lady Liberty Press in Hamburg



betrieben und durch den Elbkulturfonds gefördert. Sie war explizit nicht als Bibliothek, sondern immer als Werkstatt konzipiert. Es ging darum, die über 1000 Magazine und Zines als Arbeitsmaterial zu verstehen, das heißt deren Inhalte über verschiedene Strategien zu aktivieren. Der Bestand setzte sich aus zwei Sammlungen mit dem Fokus auf Indiemagazine und Magazinen zum Thema Stadt und Architektur zusammen. Im Kern ging es um die Frage: Wie können wir Zugänge zu dem in diesem Fundus konzentrierten und teilweise obskuren, persönlichen, peripheren Wissen ermöglichen? Da Publizieren eine Praxis des Öffentlich Machens und Austauschs darstellt, haben wir versucht, diese Frage mit verschiedenen Künstler\*innen, Publizist\*innen und Besucher\*innen gemeinsam anzugehen. In unserem Raum in der Waterloostraße haben wir eine zweite Ebene eingezogen und dort die Publikationen untergebracht. Der untere Teil des Raums blieb damit frei und flexibel nutzbar. Neben Lesungen, Vernetzungstreffen mit anderen Projekträumen, Schaufensterausstellungen und Blogbeiträgen haben Künstler\*innen in kürzeren und längeren Gastaufenthalten mit dem Bestand gearbeitet und diesen auf unterschiedliche Weise zugänglich gemacht: Wandbilder, Vorträge, performative Anleitungen, Radiobei-

träge. Unsere Bibliothek war entgegen unserer initialen Planungen pandemiebedingt zeitweise im wahrsten Sinne »impossible« geworden und Schaufenster und Blog boten eine gute Gelegenheit, trotzdem weiterzumachen. Jede Person oder Gruppe, die mit dem Magazinbestand gearbeitet hat, hat zudem einen kommentierten Handapparat erstellt – eine Auswahl von maximal 20 Magazinen –, was ebenfalls eine Möglichkeit war, das Material über den individuellen Blick einer Gastkünstler\*in anzugehen.

[www.impossiblelibrary.com/de/info](http://www.impossiblelibrary.com/de/info)

### **Read-in Collective**

Read-in is a self-organized collective that experiments with the political, material, and physical implications of collective reading and the situatedness of any kind of reading activity. Read-in is interested in the affective capacities of collective reading and studying (with) the legacies of feminist reading groups. Recurring investigations include reading aloud, the infectiousness of words, reading in film, collective memorizing, (un-)disciplinary pedagogies and listening. What do we mean by physical, material, affective aspects of (collective) reading? While reading, many of us have learned to allow (or try to force) ourselves being immersed in the reading of a text. One feels inter-

rupted when one's body is aching or when noises from the neighbors are making reading difficult. Thus, being immersed in text comes with an effort of trying to forget the world around us. Read-in looks into this particular disapproval of bodily signals (while reading) and explores how these reading practices might perform a certain non-physical experience, and how this is related to the Western phenomenon of the body-mind split. The Door-to-Door reading group consists of literally going door-to-door and requesting »neighbors« to host a group reading session spontaneously. Searching for spontaneous hosts we study notions of hospitality (who are the guests and the hosts?), our relationship to public and private realms, and where reading together could take place. The threshold encounters with our potential hosts and the entering of a stranger's home provokes strong feelings of being uncomfortable. We experience this uncomfortableness as a state of the body through which we cannot but be aware of our bodies while reading. It allows us to investigate the inseparable relationship between the content of a book, our physical reading and the site of reading. On a whole different level we experience how difficult it is to cope with rejections, and actively discuss it. Another format is the Bookshelf\_Research: Here, Read-in examines specific pri-





vate or public libraries according to categories such as gender, nationality, materiality, resulting in a statistical breakdown of inclusions and omissions. Read-in deploys this strategic essentialism as a means to investigate the relationship between the books that we read or surround us and the way we look upon the world and act in it. We are driven by the question: why are the authors of the books we read so white, so male, so Eurocentric? Built upon the Bookshelf\_Research, we develop the so-called Haunted Bookshelves that speak to the missing pieces from our bookshelves. When something is missing though, it does not mean it is not (t)here. This practice of reading in the margins and between the lines while exhuming fragile omissions considers text fragments that haunt a white, male and Eurocentric vision and authorship. We refer to what Avery Gordon writes in *Ghostly Matters*, as: »Haunting as a way in which abusive systems of power make themselves known and their impacts felt in everyday life, especially when they are supposedly over (slavery, for instance), or when the oppressive nature is denied (as in free labour or national security). (...) Indeed it seemed to me that haunting was precisely the domain of turmoil and trouble.« (Avery Gordon, 2008). The Feminist Search Tools (FST) is an ongoing artistic research that studies

the power structures that library and archival search engines reproduce. In so doing we offer an intersectional lens through which to look at (computational) searches, and thereby render marginalized voices within them more easily accessible, sparking conversations around the inclusion and exclusion inherent to Western knowledge systems. FST is a collaboration between Read-in, Hackers & Designers, Ola Hassanain, Alice Strete, Angelikki Diakrousi. See as well: [//feministsearchtools.nl/](http://feministsearchtools.nl/) [www.read-in.info](http://www.read-in.info)

### **Oodi Helsinki Central Library**

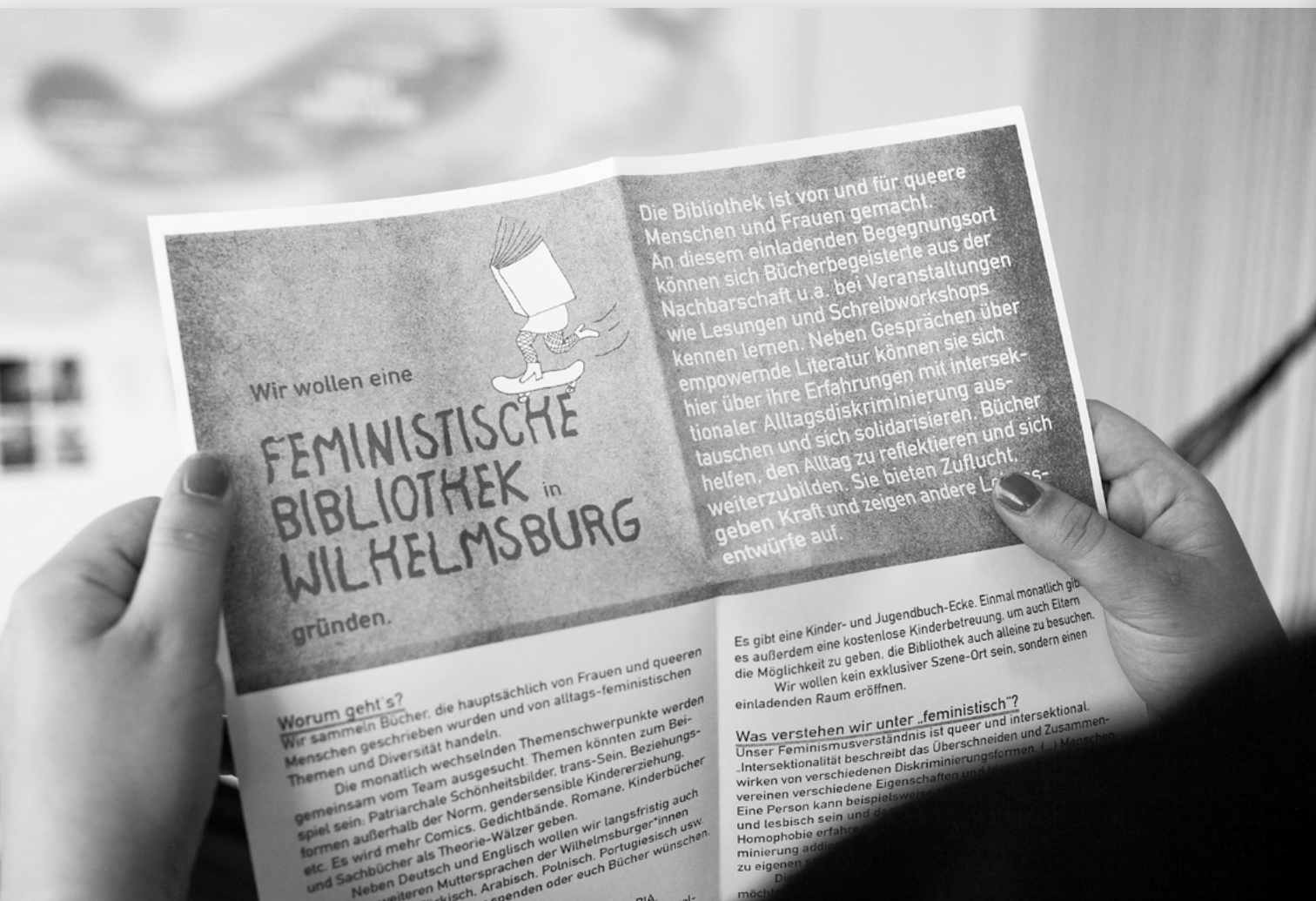
In a specific sense, we at Oodi are here to carry out the duties as prescribed by the Library Act of 2017. These duties are listed as: 1) providing access to materials, information, and cultural contents; 2) maintaining versatile and up-to-date collections; 3) promoting reading and literature; 4) providing information services, guidance and support in the acquisition and use of information and in versatile literacy skills; 5) providing premises for learning, recreational activities, working, and civic activities; 6) promoting social and cultural dialogue. In the broadest sense, we are a public space where everyone is welcome. Various strategies are in place regarding the library's activation. Some are at the City of Helsinki level, and some are at the Helsinki

City Library network level. Specifically, for us at Oodi Helsinki Central Library, we invite the public not only to develop our services, but also to actively organize, contribute and participate at Oodi. We communicate this in various ways, from our website and social media presence, to word of mouth and onsite messaging. We also reach out to external actors and encourage them to contact us with ideas. Oodi has yet to reach its 5th birthday. We are still so new that there is currently no vision for any upcoming design or change of the concept. However, as we age, we are learning new things about Oodi and how people use it. We then make modifications accordingly. It is a never-ending process that includes the public, the staff, and the designers. We would wish to be bigger and have more space. Our facilities and services are so popular that they are constantly booked, sometimes weeks in advance. Also, we receive so many suggestions from the public for new services and ideas that they would like to see at Oodi, that we would need more space to accommodate everything. It is a very positive dilemma that the public places so much confidence in us, and has so much enthusiasm in wanting even more reasons to visit us!  
[www.oodihelsinki.fi](http://www.oodihelsinki.fi)

# Am Ende des Regenbogens eine Bücherkiste

## Anna Unterstab und Anne Meerpohl

Im Sommer 2022 eröffnete die HFBK-Absolventin Anna Unterstab mit Mitstreiter\*innen in Wilhelmsburg die Bücheria, eine feministische und queere Stadtteilbibliothek. Mit Anne Meerpohl spricht sie über die Genese des inzwischen kollektiv betriebenen Projekts



**Anne Meerpohl** Seit etwas mehr als einem Jahr gibt es euer queer-feministisches Bibliothekskonzept in Wilhelmsburg. Wie ist es zur Entstehung der Bücheria gekommen?

**Anna Unterstab** Das Konzept für die Bücheria war meine Master-Abschlussarbeit an der HFBK Hamburg als Social Design-Projekt. Ich wohne schon seit sieben Jahren im

Reiherstiegviertel und fühle mich sehr verbunden mit dem Stadtteil. Gleichzeitig hat mir schon lange ein Ort für feministischen Austausch gefehlt, der offen für die Nachbarschaft und vor allem einladend ist. In den letzten Jahren ist durch steigende Gewaltdelikte deutlicher geworden, dass öffentliche Räume für queere Personen und Frauen oft nicht sicher sind. Mir ist dadurch bewusst geworden, wie wichtig es ist, uns zu vernetzen und dass es einen »safer space«\* braucht. Deswegen ist der Raum eher als niedrigschwelliger Treffpunkt gedacht. Ich habe lange überlegt, was das Mate-

**Anne Meerpohl** In einer queer-feministischen Bibliothek stelle ich mir eine kuratierte Auswahl an Büchern vor, mit einem bestimmten Blick auf Geschichten, Perspektiven und Autor\*innen. Wie geht ihr in eurem Auswahl- oder Entscheidungsprozess vor und welche Kriterien bestimmen den Inhalt der Bücherregale?

**Anna Unterstab** Wir hatten etwas Geld vom Beirat für Stadtteilentwicklung bekommen, womit wir die ersten 50 Bücher gekauft haben. Die Auswahl bildet unser intersektionales Feminismus Verständnis ab. Dabei war es auch wichtig, primär keine hochschwellige Theorieliteratur zu sammeln, sondern Comics und Jugendliteratur zum Beispiel. Vor allem die Sichtbarkeit queerer und weiblicher Autor\*innen ist uns wichtig: Das kann sowohl über starke Protagonist\*innen in einem Roman geschehen als auch in einem

Gedichtband oder Kinderbuch deutlich werden. Bei unseren ersten Veranstaltungen haben wir Wunschlisten ausgelegt, in die Besucher\*innen ihre Bücherwünsche eintragen konnten, die wir dann, sobald wir Fördergelder hatten, angekauft haben. Abgesehen davon gab es auch einige Patenschaften für Bücher, bei der Unterstützer\*innen ein Buch aus der Liste spendiert haben. Bald haben wir viele Bücherspenden bekommen und es ist spannend zu sehen, was alles für unterschiedliche Bücher nach wie vor vorbeigebracht werden. Zum Beispiel haben wir inzwischen fünf Ausgaben von *Radikale Zärtlich-*

gung auswirkt, und mir geholfen, mich mit diesem neuen Wissen stückchenweise davon zu befreien. Bücher bedeuten also auch Empowerment. Ganz wichtig für das Projekt ist unsere Gruppe. Mithilfe von Flyern und Aushängen im Stadtteil hat sich recht schnell eine große Gruppe von Ehrenamtlichen gebildet, die Lust hatten, sich zu beteiligen. Seitdem wird das Projekt vom Bücheria-Team inhaltlich geformt, weiterentwickelt und betreut. Aktuell besteht die Gruppe aus sechs Personen.



Reiherstiegviertel und fühle mich sehr verbunden mit dem Stadtteil. Gleichzeitig hat mir schon lange ein Ort für feministischen Austausch gefehlt, der offen für die Nachbarschaft und vor allem einladend ist. In den letzten Jahren ist durch steigende Gewaltdelikte deutlicher geworden, dass öffentliche Räume für queere Personen und Frauen oft nicht sicher sind. Mir ist dadurch bewusst geworden, wie wichtig es ist, uns zu vernetzen und dass es einen »safer space«\* braucht. Deswegen ist der Raum eher als niedrigschwelliger Treffpunkt gedacht. Ich habe lange überlegt, was das Mate-

keit von Şeyda Kurt, einem sehr aktuellen Sachbuch. Und wir haben auch viele aussortierte Bücher von Autor\*innen älterer Generationen erhalten, wie Romane von Isabelle Allende. Ich bin dadurch selbst auf feministische Figuren und ihre bewegten Lebensgeschichten aufmerksam geworden, die ich noch nicht kannte, wie zum Beispiel auf eine der ersten bekannten Trans-Frauen Deutschlands, Charlotte von Mahlsdorf. So richtig viel müssen wir gar nicht aussortieren. Und wir haben in Zusammenarbeit mit dem arabischen Buchladen Khan Aljanub in Berlin arabischsprachige Bücher angekauft.

**Anne Meerpohl** Wie würdest du die Arbeit eurer Gruppe oder des Kollektivs beschreiben?

**Anna Unterstab** Auch wenn die Bücheria als ehrenamtliche, hierarchielose Gruppe gedacht ist, in der wir gemeinsam entscheiden, ist es eine ständige Baustelle, um Hierarchien aufzulösen und gut zu kommunizieren. Es ist ein Prozess, manchmal klappt das besser, manchmal noch nicht so gut. Wir arbeiten in verschiedenen Arbeitsgruppen. So gibt es eine Gruppe, die sich um Veranstaltungen kümmert, eine widmet sich der Öffentlichkeitsarbeit und es gibt eine spezifische Bücher- und Bibliotheksgruppe. Diese AGs laufen zusätzlich zu gemeinsamen Plena, die etwa alle zwei Wochen stattfinden. Wir haben sehr viele Veranstaltungen organisiert in unserem ersten Jahr und uns dabei ziemlich verausgabt. Die Gruppe hat sich verändert, darum sind wir dabei, ein Selbstverständnis für uns zu finden. Darüber debattieren wir aktuell noch: zum

Beispiel darüber, wie aktivistisch das Projekt ist und auch was es für uns Einzelne überhaupt bedeutet politisch zu sein. Bedeutet es zum Beispiel, dass wir als Projekt auch an Demonstrationen teilnehmen und sichtbar sind oder ist es schon ein politischer Akt, einen möglichst einladenden Raum aufzumachen? Da sind wir in einem Aushandlungsprozess.

**Anne Meerpohl** Ich finde es sehr politisch einen Raum zu gestalten, der bestimmte Inhalte transportiert, der sich den Platz nimmt und sich auch in Abgrenzung zu anderen Räumen definiert. Aber es ist natürlich eine Frage, welchen Schwerpunkt ein Projekt hat und wie Räume auch dadurch Hürden bekommen, wenn zum Beispiel Diskurse vorausgesetzt werden.

**Anna Unterstab** Das finde ich auch. Aus diesem Grund haben wir am Anfang ein halbes Jahr lang sechs wechselnde Monatsthemen zu verschiedenen alltagsfeministischen Themen festgelegt, wie zum Beispiel Schönheit oder Dating. So konnten sich die Interessen der Gruppenmitglieder widerspiegeln, indem eine Kleingruppe das Thema vorbereitet hat und spezifisch dazu Bücher ausgeliehen oder angekauft hat.

**Anne Meerpohl** Ihr organisiert regelmäßig Veranstaltungen wie (Comic)Lesungen, Zine- oder Schreibworkshops oder eine Open Mic-Stage. Inwiefern trägt das zu eurem Anspruch eines queer-femi-

nistischen Raumes bei? Geht es euch dabei auch um die Aktivierung der Bibliothek im Kontext eines Dritten Raumes?

**Anna Unterstab** Ja, das war auf jeden Fall meine Motivation für das Projekt. Im Wohnprojekt RIA, in dem sich unsere Bibliothek befindet, wird schon ein tolles, feministisches Programm angeboten. Aber meine Beobachtung war, dass es vor allem feste Kurse wie Tanzgruppen sind, die sich dort treffen und viele Nachbar\*innen gar nicht genau wissen, was dort passiert und es auch selten die Möglichkeit gibt, einfach hinzugehen. Darum dachte ich, dass sich das Format einer Bibliothek gut eignet, um eine Regelmäßigkeit herzustellen und offen für verschiedene Nutzungen zu sein. Man kann einfach kurz vorbeischaun, alleine oder





mit der Mutter, Liebhaberin oder einem Freund und eine Limo trinken, sich ein Buch ausleihen oder auch verweilen. In den Bücherhallen Wilhelmsburg schräg gegenüber gibt es natürlich auch tolle Bücher, aber nicht diese Aufenthaltsqualität, die wir versuchen herzustellen. Räumlich ist das noch eine Herausforderung, da der Ort unterschiedlich

genutzt wird und wir unsere Bibliothek jedes Mal wieder auf- und abbauen müssen. Das führt dazu, dass das Display immer anders und spontan ist und vom aktuellen Team bestimmt wird. Aber es ist natürlich anstrengend und braucht eine dauerhaftere Lösung. Besonders wichtig sind die Veranstaltungen, die durch die unterschiedlichen Perspektiven

und Zugänge der Teammitglieder, die sie konzipiert haben, zustande kommen. Was ich besonders berührend in Erinnerung habe, sind die Open Mic-Abende, bei denen das Publikum selbstgeschriebene Texte vorgetragen hat. Es waren sehr intensive und wirklich beeindruckende Beiträge dabei, die einen intimen und gemeinschaftlichen Raum hergestellt haben. Die jüngste vortragende Person war 15 und die älteste war über 60. Dadurch sind auch viele Facetten von feministischen Themen sichtbar geworden. Es ging unter anderem um Queerness, Einsamkeit, um Care-Arbeit, Poly-Beziehungen, Mutter-Tochter-Beziehungen, Gewalterfahrungen oder die feministische Revolution im Iran. Es war sowohl lustig als auch ernst und manchmal traurig, aber auf jeden Fall ein Abend voller Anknüpfungspunkte.

**Anne Meerpohl** Du gestaltest die Bücheria sowohl inhaltlich als auch visuell und hast schon das temporäre Setting erwähnt. Mit welchen gestalterischen Mitteln bist du im Raum vorgegangen, welche Strategien hast du für die visuelle Gestaltung verfolgt?

**Anna Unterstab** Der Aufbau besteht meistens aus einem Set von Teppichen, die zum Teil aus der Nachbarschaft gespendet wurden, sowie Sitzkissen und Kisten, die sowohl Stauraum für die Bücher sind, gleichzeitig als Ablagen dienen. Zusätzlich benutzen wir alles, was wir im Raum finden, wie Stühle oder andere Möbel, um sie als Bücher-Displays zu verwenden. Theoretisch könnten wir die Bücheria also auch woanders aufbauen. Ansonsten gibt es noch einen Fadenvorhang und eine Hängematte,

die ebenfalls mobile Elemente sind. Abgesehen davon habe ich mich auf die visuelle Gestaltung der Kommunikationsmittel fokussiert. Bei den Postern und Flyern arbeite ich mit Illustrationen, die einladend aussehen sollen, aber auch widerständige Details haben. Das Erscheinungsbild ist eine Art Baukastensystem, damit auch andere aus dem Team damit arbeiten können. Jedes Poster ist bisher von unterschiedlichen IllustratorenInnen aus dem Viertel gezeichnet worden, die Sets an Figuren beige-steuert haben, so dass verschiedene Stile und Elemente das Projekt visuell begleiten und dazu einladen. Für das Logo hat das Team eine meiner Zeichnungen ausgewählt: Es ist eine Zeichnung eines Skateboard fahrenden Buchs in Rock und High Heels. Es gibt außerdem noch Bücherstempel, mit denen wir die Bücher kennzeichnen und den Namen der Person, die das Buch gespendet hat, hineinschreiben, um dadurch dieses Netzwerk an Involvierten sichtbar zu machen. Die Schriften, die wir benutzen, sind alle aus einem aktivistischen Kontext. Unsere Haus-schrift ist Martin, eine Hommage an Martin Luther King Junior, die von Protestpostern der Bürgerrechtsbe-wegung inspiriert ist und von Tré Seals entwickelt wurde, dem Grün-der des Studio Vocal Type. Durch diese Details wird subtil eine femi-nistische, antirassistische und inter-sektionale Botschaft transportiert.

**Anne Meerpohl** Die Begriffe Biblio-thek und Bücherei werden oft syno-nym verwendet. Doch schon die Bezeichnung markiert die Zugehörig-keit zu Wissen oder einer Zielgruppe. Inwiefern spielen für euch der kon-krete Ort und die Namensgebung als

auch die inhaltliche Ausrichtung eine Rolle in Bezug auf Machtgefüge und den Abbau gesellschaftlicher Hierar-chien?

**Anna Unterstab** Ich denke nicht, dass ich das Projekt von außen betrachten und die genaue Wirkung erfassen kann. Der Name entwickelte sich aus Wortspielen im Team und ich finde ihn total schön und bin froh über die Anknüpfungspunkte, die er zulässt. Manche sagen, es klingt wie Pizzeria. Es klingt mehr nach Büche-rei und ich stimme zu, dass es, obwohl es eigentlich das gleiche meint wie Bibliothek, einen anderen Klang hat und Offenheit suggeriert. Dazu gibt es noch den Untertitel, der das Projekt erklärt, damit alle eine Vorstellung von der Ausrichtung haben. Wobei auch diese Vorstellun-gen eine große Bandbreite haben und wir haben noch lange nicht alles an Ideen und Potenzialen im Team aus-geschöpft. Eine Langfristigkeit ist sowohl bei politischen als auch sozial engagierten Kunst- und Designpro-jekten essenziell. Es braucht einen langen Atem, bis Menschen davon erfahren und sich angesprochen füh-len. Aber ich denke, nur so kann ein solches Projekt nachhaltig sein und auf Machtgefüge einwirken. Wir wollen auch in Zukunft noch mehr mit anderen lokalen Gruppen, Com-munities und benachbarten Orten kooperieren, um nicht in einer »Bub-ble« zu verbleiben. Besonders in einem queer feindlichen Klima und angesichts steigender Gewalttaten ist es wichtig, solche Räume zu schaffen und dann auch zu erhalten. Ich habe ein Video gesehen mit Maya Ange-lou, die davon berichtet, wie sie als Jugendliche Gewalt erfahren hat und eine lokale Bücherei ihr Zufluchtsort

\* Ein »safer space« meint eine Art Schutzraum, in dem möglichst gewalt- und diskriminierungsfrei gehandelt und kommuniziert werden soll.

Anne Meerpohl absolvierte im Som-mer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether. Anna Unterstab arbeitet an der Schnitt-stelle von Design, Kunst und Ver-

war. Das Lesen dort hat sie emanzi-piert und geholfen, diese Situationen zu verlassen. In dem Interview hat sie gesagt: »A library is a rainbow in the clouds« und das hat mich sehr geprägt in der Konzeption und Recherche für das Projekt.

**Anne Meerpohl** Wie wird es mit der Bücheria weitergehen, was schmiedet ihr aktuell für Pläne?

**Anna Unterstab** Anfang des Jahres hatten wir die queere, jüdische Akti-vistin Tamara Loewenstein zu Gast, die mich durch ihren großartigen, eigens für die Veranstaltung verfass-ten Text dazu inspiriert hat, im Rah-men der Bücheria in weiter Zukunft selbst zu publizieren, vielleicht Zines oder kleinere Editionen herauszuge-ben und so zur lokalen Wissenspro-duktion beizutragen.

mittlung und hat 2022 ihren Master-Abschluss an der HFBK Hamburg im Bereich experimentelles und soziales Design bei Prof. Jesko Fezer, Rosario Talevi und Jeanne van Heeswijk absolviert. Zudem ist sie Kollektivmitglied der Experimentellen Klasse und künst-lerische Mitarbeiterin im Studiengang Informationsdesign an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

Die Bücheria – eine feministische und queere Stadtteilbibliothek befindet sich im Erdgeschoss des Wohnprojektes RIA in Hamburg Wilhelmsburg. Am Ort des ehemaligen Stadtteilkinos Rialto im Vogelhüttendeich hat sich 2021 ein Kulturzentrum gegründet, welches feministischen Initiativen und Belangen einen Raum für Austausch und soziales Miteinander ermöglichen will. Anna Unterstab wurde für ihre Initiative zur Bücheria im September 2023 mit dem German Design Gradua-tes Award (Gesellschaft und Gemein-schaft) ausgezeichnet.

Das Team der Bücheria besteht zurzeit aus: Johanna Auschra, Jana Harlos, Ari-ane König, Sarah Just, Josefine Taape und Anna Unterstab. Weitere Informationen zum Veranstat-tungsprogramm: [www.instagram.com/buecheria\\_wilhelmsburg](http://www.instagram.com/buecheria_wilhelmsburg)

## Ein Ort der Stille

### **Ali Quaiesa und Chinook Schneider**

Der Reading Shelter ist ein mobiler, offener und ruhiger Ort zum gemeinsamen Lesen. Seit 2021 wandern die beiden HFBK-Alumni Ali Quaiesa und Chinook Schneider mit ihrem Projekt durch verschiedene Kunsträume in Hamburg

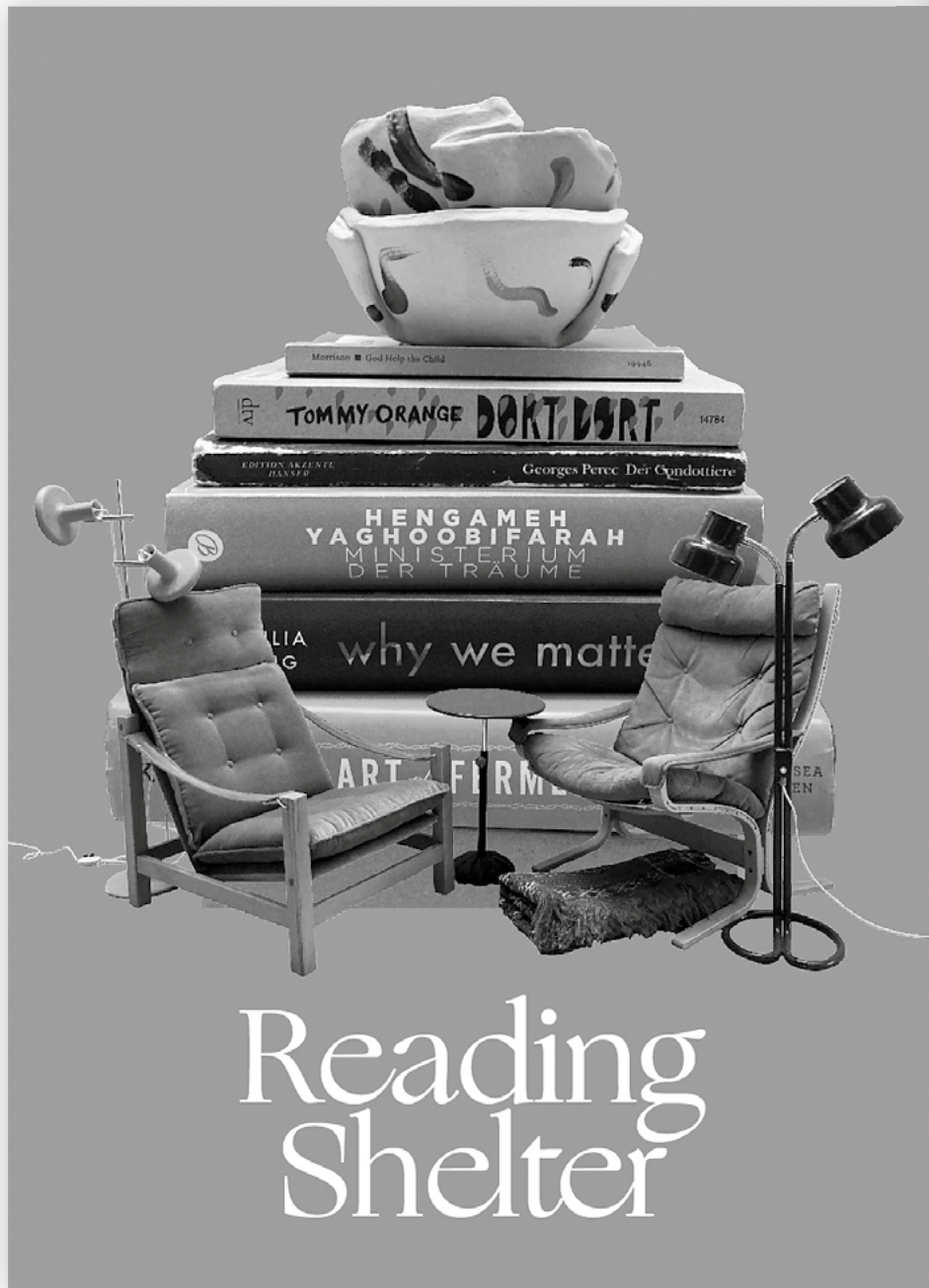
30  
31



In immer unterschiedlichen Konstellationen lässt sich die soziale Installation des Reading Shelters in variierenden Räumlichkeiten nieder. Bisher waren wir mit unserem Projekt in der Galerie 21, in der Fabrik der Künste, in den leerstehenden Räumen des ehemaligen Spielzeugladens in der Schanzenstraße und im Freiraum des Museums für Kunst & Gewerbe Hamburg ansässig. Zu den Modulen des Raumes gehören immer geliehene Sitzgelegenheiten, eine von uns kuratierte Auswahl an Büchern, Blumenarrangements, Kunstwerke, Keramikschüsseln und eigens hergestellte Fermente, die in Weckgläsern im Raum drapiert werden und natürlich den Personen, die dem Raum das soziale Element verleihen: den Lesenden. Die jeweils temporären Räume bieten eine ausgewählte Lektüre zum Lesen vor Ort und variieren je nach Standort in ihrer Komposition. Die Bücher wandern mit den Besucher\*innen über den Zeitraum hinweg durch den Raum und finden sich immer in kleinen Gruppen an den Leseinseln, die aus den verschiedenen Möbelstücken entstehen. Für die Gestaltung arbeiten wir mit Möbeldesigner\*innen, Künstler\*innen, Buchhändler\*innen und Florist\*innen aus Hamburg eng zusammen.

Die Keramikschüsseln, oder auch Schweineohrschüsseln, sind mit gestrichenen Strichen in Rot, Schwarz und Blau versehen, die ihren Ursprung in Zeichnungen aus Chinooks Skizzenbuch haben. Eine Motivation für den Reading Shelter besteht darin, einen Raum zu schaffen, der eine möglichst ruhige und einladende Atmosphäre zum Lesen vermitteln soll. Im Schanzenviertel war es tatsächlich ein Raum der Stille, im Freiraum allerdings gab es eine parallel eine offene Gesprächsatmosphäre, die durch den Betrieb des Museums und der Gäst\*innen im Freiraum bedingt war. Der Raum interveniert in den Tumult der Stadt und bietet einen Gegenpol zum Trubel des Alltags. Die Art und Weise der Atmosphäre, die wir an dem jeweiligen Ort kreieren, soll einen Schutz- und Rückzugsort darstellen. Etwas Vergleichbares haben wir bisher nicht in der Stadt gefunden und bieten einen sol-

chen Raum darum selber an. Zur temporären Aktivierung des Raumes und damit der Installation haben wir Lesungen veranstaltet, in der unter anderem Ali aus ihrer Master-Arbeit gelesen hat. Abgesehen davon ist ein Element des Raumes stets lebendig und in Bewegung: die Weckgläser beherbergen Bakterien und Kulturen, die sich unentwegt in Gärungsprozessen befinden.



# Reading Shelter

Entstanden ist das Projekt aus der Sehnsucht heraus, die Chinook während seiner jahrelangen Besuche in Bibliotheken an seinen jeweiligen Wohnorten Leipzig und



Hamburg hegte und dabei immer das Gefühl hatte, etwas zu vermissen. Als er 2015 in der Stadt Tainan im Süden Taiwans das Projekt *ROOM A* kennenlernte, das zwischen Café und Bibliothek changiert, beeindruckte und

genießen, während man sich in den eigenen Gedanken bewegte, mithilfe eines Textes oder Buches in einen weiteren Raum begab. Raum und Zeit stellten sehr stark wahrgenommene Ebenen in diesen Räumlichkeiten dar:



110 Quadratmeter nur um zu lesen und für wirklich freie Stunden, mitten im Treiben des Schanzenviertels. Die Zeit im Reading Shelter gehört nur einem selbst, den Texten, Gedanken zum Raum, den Fermenten, Möbeln und der Kunst. Die ausgestellte Kunst bestand aus großen und kleinen Skulpturen, Installationen aus Zelt- und Seidenstoff, großen Malereien auf Leinwand und kleinen Zeichnungen von vier Hamburger Künstlerinnen, welche alle auf ihre Weise zum Träumen oder zur Reflektion einluden. Ausgestellt haben Asana Fujikawa, Lulu MacDonald, Gesa Troch (HFBK-Absolventinnen) und Joana Owona, die den Raum mit ihren Arbeiten zu

inspirierte ihn das Konzept des liebevoll gestalteten Raumes zum Entdecken von Texten und Bildern. Umgeben von Magazinen, künstlerischen Arbeiten und kleinen Häppchen und mit seiner ganz speziellen Atmosphäre, schrieb er dort Teile seiner Bachelor-Arbeit. Über die nächsten Jahre ließ er seine eigene Interpretation eines Leseraumes daraus erwachsen. Ali Quaiessa fügte ihre Vision sachte hinzu und so entstanden die ersten Reading Shelter.

Rückblickend bleibt ein bestimmtes Ensemble aus Objekten im Reading Shelter in der Schanzenstraße im Gedächtnis, ein persönlicher Lieblingsort innerhalb des Raumes. Es gab eine Bank, die auf einer Empore im erhöhten, aber hinteren Teil des Raumes stand, eine Art Balkon oder Tribüne. Von dort konnte man bis zur Straße sehen, saß aber gleichzeitig in einer gemütlichen, geschützten Position. Auf einem der vielen Vintage-Tische standen zwei Keramikschalen umgedreht mit rauer, matter, poröser Oberfläche und strichartigen Zeichnungen übersät.

Außerdem konnten wir an diesem Standort die Öffnungszeiten selbst bestimmen. Es war ein großes Anliegen, auch in den Abendstunden geöffnet zu haben, wenn es dunkel ist. Auch den Übergang von Tag zu Nacht konnte man in diesem Reading Shelter sehr bewusst

einer Art Schnittstelle von Bibliothek, Ort der Stille, Ausstellungsraum und sozialem Miteinander zusammengefügt haben. Es war eine bereichernde Erfahrung, den Raum so frei gestalten zu können und vor allem Menschen dahin einzuladen und empfangen zu können, wie in einer persönlichen Galerie.

Der Reading Shelter ist nicht per se ein Raum für alle. Das Konzept richtet sich vor allem an Menschen, die einen Rückzugsraum suchen. Nicht vor Wind und Wetter oder um den Raum zu vereinnahmen, sondern für Menschen, die ein Umfeld suchen, welches sie in ihrer Fragilität und Sensibilität wertschätzt und spiegelt. Ein Umfeld, welches zu verschiedenen Sinneserfahrungen einlädt: sie zu inspirieren und sei es nur durch Abwesenheit von Ablenkungen wie Alkohol, Drogen oder Digitalität. Leere, Leerstellen in uns und im Raum sowie Stille oder abgedämpfte Geräusche spielen eine wichtige Rolle. Damit meinen wir das Gegenteil von einem vollgestopften Raum, wie beispielsweise ein Restaurant oder eine Bücherei, deren Bedeutung und Zweck klar ausgerichtet sind. Es ist ein großes Privileg in der Stadt, so viel unbesetzten Raum vorzufinden, der nicht sagt: Hier wird Kunst angeschaut und danach geht bitte wieder. Gleichzeitig ist es natürlich auch ein Wagnis und eine Schwierigkeit, sich Zeit für so einen Ort zu nehmen bei

- ↳ Installationsansicht in der Schanzenstraße in Hamburg mit einer Arbeit von Lulu MacDonald, 2022; Foto: Elena Victoria Pastor
- ↳ Claudia Pagès Rabal, Performance *rats and rochaches*, 2023, Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott

Ali Quaiesa hat ihr Master-Studium an der HFBK Hamburg im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien bei Prof. Simon Denny 2021 abgeschlossen, Chinook Ulrich Schneider sein Master-Studium im Studienschwerpunkt Film im Jahr 2019. Das Projekt Reading Shelter veranstalten sie gemeinsam seit 2021 an wechselnden Orten in Hamburg über unterschiedliche Zeiträume.

Mehr Informationen:  
[readingshelter@riseup.net](mailto:readingshelter@riseup.net)  
[www.instagram.com/reading\\_shelter](https://www.instagram.com/reading_shelter)

dem alltäglichen Zwang, Geld für Miete, Versicherung und Essen zu verdienen, sich als Selbstständige zu promoten, zu reproduzieren. Um den Alltag bewältigen zu können gehört es auch sich zu entspannen, sich um den eigenen Körper zu kümmern, das eigene Umfeld zu pflegen.

Der Reading Shelter soll sich anfühlen wie ein privater Raum, aber ohne den Ballast eines persönlichen Lebens. Es ist kein Ort, indem man sich etwas aussucht, konsumiert und danach wieder seines Weges geht, sondern der Sinn liegt gerade darin zu bleiben und zu verharren, auch ohne etwas zu konsumieren oder nach etwas Ausschau zu halten. Das Ziel ist die Einladung zu sich selbst zu kommen, bei sich selbst zu sein und in sich einzukehren, Erfahrungen zu machen durch Gespräche mit anderen Leser\*innen. Es kann auch ein Ort der gemeinsamen Forschung und Diskussion sein, um sich über zeitgenössische Fragen und Erkenntnisse zu Potenzialen und Utopien auszutauschen, immer im Kontext intersektionaler Fragestellungen und Prinzipien.



## Wankende Räume der Versammlung

### **Martin Karcher und Anja Dietmann**

Die Künstlerin, Verlegerin und HFBK-Absolventin Anja Dietmann hat mit der *Bar Collo* im Kunstverein Harburger Bahnhof einen Ort für Bücher, Performances und Versammlung geschaffen. Im Gespräch mit unserem Autor geht sie auf ihre Beweggründe und das große Netzwerk ein



Bücher bilden nur noch selten einen Versammlungsgrund, im Zuge der Digitalisierung haben sich tradierte Orte des geteilten Wissens radikal verändert: Indem Wissen einerseits zwar demokratisiert und zumindest freier zugänglicher wurde, erfuhren andererseits die »alten« Institutionen der Wissenssammlung einen Bedeutungsverlust. Texte und Bücher sind jetzt nicht mehr in langen, stillen Fluren mit robustem Teppich zu finden, sondern von überall quasi ortlos aus Clouds abrufbar. Waren öffentliche Bibliotheken vormals Orte der Versammlung, an denen unterschiedliche Teilnehmer\*innen zusammenkamen und sich um einen sogenannten »matter of care«, das heißt ein gemeinsames Anliegen und geteilten Dingen von Belang zu versammeln und auszutauschen, droht genau diese Dimension durch die digitale Transformation zu verschwinden.

**Martin Karcher** Ich möchte mit dir über öffentliche Orte von Büchern sprechen, konkret über dein Display im Kunstverein Harburger Bahnhof. Bitte stell dich und deinen persönlichen Weg zum Buch vor.

**Anja Dietmann** Da muss ich an meine ersten Kinderbücher denken, bei denen ich die Illustrationen mit Filzstift-Kreisen ergänzt habe. Heute sind es Linien, weil ich in Büchern mit einem Marker anstreiche und mir Notizen mache. Bücher und Magazine sind Teil meiner künstlerischen Praxis – um zu lernen, im Austausch zu sein und um die Publikation auch auszustellen. Christiane Blattmann und ich veröffentlichten während des Studiums 2012 im Materialverlag der HFBK Hamburg das *Pfeil Magazine*, eine gedruckte

Ausstellung im Magazinformat. Um über Bücher und Magazine eine Plattform für Künstler\*innen zu generieren, kam es 2013 mit Kommiliton\*innen nach dem Abschluss zu der Gründung von Montez Press, worüber jetzt das *Pfeil Magazine* verlegt wird.

**Martin Karcher** Wie war dein Verhältnis zur Bibliothek der HFBK Hamburg? War das für dich ein wichtiger Ort?

**Anja Dietmann** Während des Studiums war ich dort jeden Tag und im Gespräch mit den Bibliotheksmitarbeiter\*innen. Zum einen, weil ich mich gerne unterhalte und zum anderen, weil es damals – anders als heute – keine Freihand-Bibliothek



war. Durch das Gespräch wurde ich durch meine Ausleih-Historie auf andere und ähnliche Publikationen von und über Künstler\*innen aufmerksam, die ich bislang nicht kannte und die mir Google nicht gezeigt hätte.

**Martin Karcher** Im Kunstverein Harburger Bahnhof hast du ein Jahr lang die *Bar Collo* betrieben, eine Art kuratorisches Gastspiel. Teil der Bar war das Buchdisplay *Bar Collo Display*, für das du jeden Monat einen anderen Verlag eingeladen hast, um Publikationen vorzustellen. Wie kam es zur Idee mit dem Display?

**Anja Dietmann** Der Leiter des Kunstvereins Harburger Bahnhof, Tobias Peper, hatte mich angefragt, die Intention des *Pfeil Magazines* mit eigener künstlerischer Beteiligung in den Raum zu übertragen. Meine Idee war, ein Performance-Programm zu kuratieren, das sich auf das Barleben selbst bezieht. Außerdem sollte es

auch ein Bücherregal geben, in dem Verlage mit einer Auswahl ihrer Publikationen vorgestellt werden und in denen die Besucher\*innen des Kunstvereins blättern können. Mit der Idee des Displays hatte ich am Anfang gehadert – ich wusste nicht,



- ↙ Anja Dietmann, *Bar Collo* mit Wandgemälde *Backstage Boo*, 2022/23, Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott
- ↘ Emily Pope, Performance *What's the Cheapest, Bluest Way To Do It? / The Moment You Move is the Moment You Comply*, 2023, Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott



wie die Vermittlung aussehen könnte und es gab kein Budget für den Ankauf von Publikationen. Tobias hatte dann aber die Idee, die Verlage auf der Webseite des Kunstvereins vorzustellen und nach Buchspenden zu fragen, die am Ende des Turnus auf einem Bücherflohmarkt verkauft werden können. Die Idee des Displays war auch gleichzeitig eine Reaktion auf die aktuelle Situation in Hamburg. Es gibt einen großen Mangel an Kunstbuchhandlungen. Die Buchhandlung Sautter & Lackmann hat 2022 geschlossen und lokale Läden, die auf Künstler\*innenbücher spezialisiert sind, vermisste ich. Oft bestelle ich die Bücher direkt bei den Verlagen oder bei Online-Buchhandlungen. Die analoge Gegenüberstellung, Nähe, Anordnung zu ähnlichen Autor\*innen und Themen ist dann aber nicht gegeben und es gibt keine Beratung. Außerdem kostet das Porto

manchmal so viel wie das Buch selbst.

**Martin Karcher** Es war sicher nicht leicht, eine Auswahl zu treffen. Wie bist du vorgegangen?

**Anja Dietmann** Bei der Einladung baten wir die Verlage, drei bis fünf Bücher aus ihrem Programm selbst auszusuchen. Bei der Auswahl für das *Bar Collo Display* lag der Fokus auf Verlagen, die auf Künstler\*innenbücher spezialisiert sind, Bücher die nicht über, sondern von Künstler\*innen verfasst sind und in denen Sprache direkt und experimentell verwendet wird. Die meisten Kataloge dokumentieren vor allem vergangene Ausstellungen. Mich persönlich interessiert aber, wenn der Buchraum selber wie ein Ausstellungsraum genutzt wird. Außerdem wollte ich Verlage außerhalb Hamburgs einladen, um Entdeckungen zu ermögli-

chen. Entscheidend war dann letztlich auch ein sprachlicher Zugang zu den Büchern. Der Fokus lag auf deutscher und englischer Publikationssprache, wobei es wahnsinnig schön gewesen wäre, den europäischen und US-amerikanischen Kontext zu erweitern. Die erste Einladung ging an den Londoner Verlag Book Works, der mit jungen Künstler\*innen und permanenten öffentlichen Ausstellungen arbeitet. Im zweiten Monat hatte ich Primary Information eingeladen, die sich in ihrem Programm mit der Beziehung von Künstler\*innenbuch und Kunst-aktivismus auseinan-

dersetzen. Um Verlage in das Display mit einzubeziehen, die ich selbst noch nicht kannte, bat ich die bereits eingeladenen Verlage, Vorschläge für die darauffolgenden Monate zu machen. Bei den Empfehlungen handelte es sich dann auch um Verlage, die ich selbst schon auf meiner Wunschliste hatte. Jonas von Lenthe (auch ein HFBK-Absolvent) von Wirklichkeit Books machte mich zum Beispiel auf den Berliner Verlag TLTRPreß aufmerksam und so kamen wir zum Frankfurter Bauer Verlag, der Texte von jungen Künstler\*innen und Freund\*innen publiziert.

**Martin Karcher** Gab es Verbindungen zu deinem Ausstellungs- und Performanceprogramm in der *Bar Collo*?

**Anja Dietmann** Der Künstler Jan Matté, der über das Schreiben von

↓ Anja Dietmann in der *Bar Collo* im Kunstverein Harburger Bahnhof; Foto: Fred Dott  
↘ Raumansicht der Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig; Foto: Elisabeth Striebitz

Songtexten zum Publizieren kam und den wir im Januar 2023 für eine Lesung eingeladen hatten, brachte die Publikationen von seinem Verlag Risiko Press aus Antwerpen mit. Claudia Pagès Rabal, die im Juni in der *Bar Collo* performte, war wiederum zufällig mit einem Beitrag bei den Büchern dabei, die von der TLTRPreß eingereicht wurden. Das Programm war neben Performance und Musik auch auf Sprache, also Text, angelegt, insofern gab es eine inhaltliche Überschneidung zu *Bar Collo Display* – aber es war nicht explizit angedacht.

**Martin Karcher** Was mich abschließend interessieren würde, wäre dein

eigenes Verhältnis und dein Umgang mit Büchern.

**Anja Dietmann** Ich nehme Bücher überall mit hin. Manche brauchen einen sensitiven Umgang, die lasse ich dann zu Hause. Aber andere nehme ich zum Beispiel mit in die Sauna. So musste ein Buch von Eileen Myles neulich 90 °C aushalten. Die Bindung ist geschmolzen, aber als das Buch abgekühlt ist, hat es sich wieder von selbst zusammengeklebt. Bücher sind für mich Gebrauchsgegenstände, ich verleihe gerne Bücher, aber wenn ich mir selbst eins leihe, nehme ich es nicht mit in die Sauna oder streiche an. Wenn ich selbst mit (fremden) Texten

Alle Bücher des *Bar Collo Displays* wurden bei einem letzten Bücherflohmarkt während der Eröffnung der Ausstellung *It's Human Nature?* am 1. September 2023 im Kunstverein Harburger Bahnhof verkauft. Der Erlös geht an die Gays & Lesbians Living in a Transgender Society (G.L.I.T.S.).

Dr. Martin Karcher ist Erziehungswissenschaftler, Ausstellungsmacher und ab Herbst 2023 kuratorische Assistenz

arbeite, ist der Moment des Editierens für mich eine Form eines schriftlichen Gesprächs oder einer Diskussion, indem Kommentare zum Text ausgetauscht werden.

im Kunstverein Hamburg. Zudem folgt er auf Anja Dietmann mit der Kuration des Barraumes im Kunstverein Harburger Bahnhof.

Anja Dietmann ist Künstlerin, Herausgeberin des *Pfeil Magazines* und Gründungsmitglied des Verlags Montez Press. 2022/23 bespielte sie den Barraum des Kunstvereins Harburger Bahnhof mit dem Projekt *Bar Collo*, dessen Name sich aus dem Italienischen *barcollo* – ich wanke ableitet. 2013 schloss sie ihr Diplom-Studium bei Prof. Andreas Słominski an der HFBK Hamburg ab.



# Handlungsoptionen zum Dekolonialisieren von Bibliotheken<sup>001</sup>

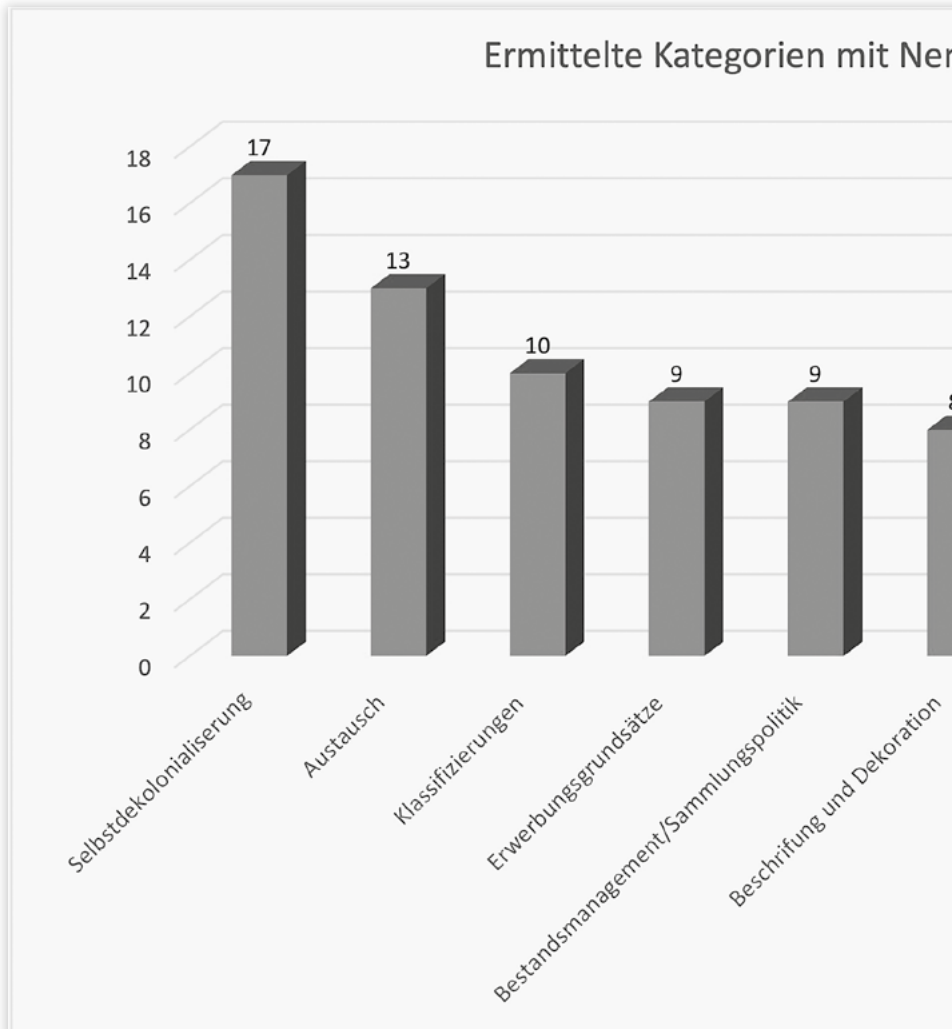
**Yvonne Schürer**

Bibliotheken müssen sich ebenso wie Museen die Frage stellen, welche kolonialen Strukturen sich in ihren Beständen und Sammlungsschwerpunkten abbilden. Welche Maßnahmen können ergriffen werden, um ein Bewusstsein für diese Muster zu schaffen und die Situation zu ändern? Die Leiterin der Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig hat sich des Themas angenommen



Dekolonialisieren ist ein Aufgabenfeld, das erst allmählich im deutschsprachigen Bibliothekswesen ankommt. In zahlreichen Grundlagenwerken wird die Bedeutung von Bibliotheken als Gedächtnisinstitution, Wissensspeicher oder Zentrum kulturellen Erbes betont, dabei bleiben eurozentrische Wissensstrukturen und koloniale Spuren aber oft unbeachtet. Bibliothekarische Klassifikationssysteme vernachlässigen nicht-westliche Perspektiven und Diskriminierungen durch Inhalte, Zuordnungen und Benennungen. Diese strukturellen Leerstellen sind (unbewusster) Alltag und Diskussionen darum im Kontext von Bibliotheken oft leise. In Deutschland fand das Thema vor 2019 im Bibliotheksbereich keine Erwähnung. Diese Praxis gilt es zu reflektieren, um eine inklusivere und gerechtere Wissensrepräsentation zu fördern.

Im Rahmen meiner 2022 an der Humboldt-Universität zu Berlin veröffentlichten Master-Arbeit habe ich zahlreiche Erfahrungsberichte<sup>[002]</sup> hinsichtlich der Möglichkeit dekolonisierender Praxis im Bibliotheksbereich geprüft. Um zu eruieren, ob und was im deutschsprachigen Raum zu Dekolonialität in Verbindung mit Bibliotheken publiziert wurde, habe ich im ersten Schritt nach im deutschen Sprachgebrauch genutzten Übersetzungen von »decolonising« recherchiert. Die identifizierten Begriffe De- und Entkolonisieren, De- und Entkolonialisieren und De- und Entkolonisation, wurden in Verbindung mit dem Wort Bibliothek als Deskriptoren für die Recherche nach Texten genutzt. Die Suche in verschiedenen Datenbanken verlief vorerst ohne Ergebnis und musste um eine englischsprachige Recherche ergänzt werden.<sup>[003]</sup> Insgesamt erwiesen sich anhand dieser Recherchestrategie nur wenige Treffer als relevant für die Suche nach Praxisberichten, die möglicherweise Handlungsempfehlungen zum Dekolonialisieren einer Bibliothek beinhalten. Als Glücksfall stellten sich Materialien und Literaturempfehlungen der Art Libraries Society UK & Ireland heraus und stützen die Untersuchung.

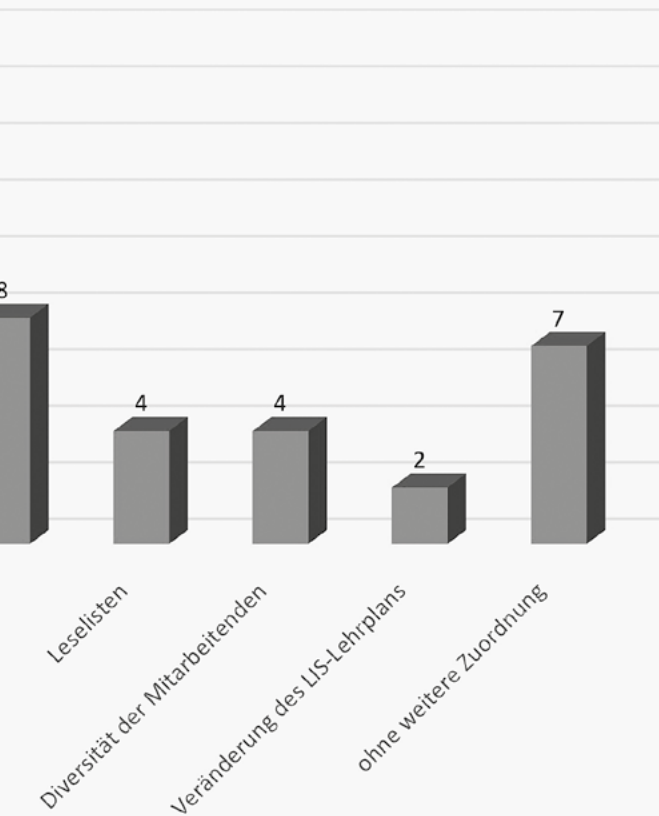


Insgesamt konnten 74 Handlungsoptionen aus der Literaturrecherche ermittelt werden. Für das Ziel, die darin formulierten Veränderungsmöglichkeiten zu gruppieren, war keine Unterscheidung notwendig, ob diese tatsächlich schon zur Ausführung kamen oder rein theoretischer Natur sind. Nach dem Exzerpt der Nennungen erfolgte eine Kategorienbildung, wobei Schlagwörter des gleichen oder ähnlichen Inhalts gruppiert und mit einem zusammenfassenden Überbegriff betitelt wurden.<sup>[004]</sup> Die zehn Kategorien, auf sich die Ratschläge für eine dekolonisierende Praxis verteilen, wurden in der abgebildeten Grafik um die Häufigkeit ihrer Nennung ergänzt:

17 Nennungen werden der Kategorie Selbstdekolonialisierung zugeordnet. Das bedeutet, sich der Strukturen und Kulturen bewusst sein und anerkennen, dass sie diejenigen ausschließen, die marginalisiert und unterrepräsentiert sind. Dazu gehört es auch, eigene Privilegien



## Nennungshäufigkeit



anzuerkennen und deren Benutzung zu vermeiden, Mitarbeitende zu schulen, kritisch zu denken, zu verlernen, lernen und umzulernen, <sup>005</sup> proaktiv zu denken, rassistisches Erbe abzubauen und Informationskompetenz zu lehren. In Bezug auf indigene Kontexte bedeutet dies Versöhnung mit verlorengegangenen Werten und Respekt für indigenes Wissen zu zeigen, aber auch die kritische Auseinandersetzung mit den Ängsten, Befürchtungen und Abwehrhaltungen, die weiße Bibliotheksmitarbeitende angesichts der Veränderungen im Beruf empfinden und wie diese in unserer privilegierten Position verwurzelt sind.

13 Nennungen fallen auf die Kategorie Austausch und Vernetzung mit anderen Einheiten der Institution, aber auch mit anderen Bibliotheken. Beispielsweise empfiehlt es sich in Arbeits- und Diskussionsgruppen und Lesekreisen in einen Austausch, aber auch in das persönliche Gespräch mit Nutzenden und der Öffentlichkeit zu

gehen, um in einen Dialog über die Ungerechtigkeiten des Kolonialismus zu treten. Zugleich beinhaltet dies auch Best-Practice-Recherche und Kooperation mit Einrichtungen in der Nähe in Bezug auf mögliche Bestandsverteilung und gemeinsame Erschließungswerkzeuge.

10 Nennungen lassen sich dem Thema Klassifizierungen zuordnen. Dazu gehört es, sich kritisch mit den eingesetzten Klassifizierungen, Erschließungssowie Such- und Findwerkzeugen und der Aufstellung auseinanderzusetzen und diese, wenn möglich, zu überarbeiten. Durch Umstellen des Bestandes kann eine bessere Sichtbarkeit erzeugt werden. Beleidigende Aspekte einiger Systeme können aufgedeckt und beendet werden, das Abtrennen der Regionalwissenschaft kann ersetzt und Felder für Veröffentlichungsorte und Herkunft der Publizierenden können hinzugefügt werden.

Neun Nennungen bilden die Kategorie Erwerbungsgrundsätze. Gemeint ist das Überarbeiten von Beschaffungsgrundsätzen und das proaktive Sammeln. Zum Beispiel können Medien möglichst direkt am Entstehungsort erworben und gemeinnützige, nichtkommerzielle Publikationsinfrastrukturen lokal und global unterstützt werden. Außerdem ermöglicht das Feedback an Verleger und zuliefernde Firmen bezüglich der Inhalte der von ihnen vertriebenen Publikationen das Einfordern von kultureller Demut der Informationsdienstleistungsunternehmen, Open Access zu unterstützen, mit der Einschränkung, dass auf Seiten der Publizierenden keine Gebühren anfallen dürfen.

Ebenfalls neun Nennungen fallen auf Bestandsmanagement/Sammlungspolitik. <sup>006</sup> Diese gilt es zu hinterfragen und gegebenenfalls zu überarbeiten. Darunter fallen: Sammlungen zu diversifizieren, um alle Stimmen zu Wort kommen zu lassen; Sichtweise auf Neutralität von Sammlungen zu überdenken; Sammlungen zu rekontextualisieren; Bedarf als Hauptkriterium für die Bestandsentwicklung zu überdenken und Inhalte nach Herkunftsländern zu evaluieren.

Acht Nennungen beziehen sich darauf, sich ausgrenzender Sprache/Kommunikation sowie Raum- und Regalbeschriftung und Dekoration bewusst zu werden und diese zu ändern. Räume können partizipativ gestaltet und Orte geschaffen werden, die nicht die weiße Vorherrschaft reproduzieren. So kann zum Beispiel indigene

Sprache genutzt und implementiert werden, um Barrieren proaktiv abzubauen.

Vier Nennungen lassen sich zur Kategorie Leselisten **007** zusammenfassen. Diese gilt es zu diversifizieren und technikgestützt oder manuell zu prüfen.

Weitere vier Nennungen fallen auf Diversität der Mitarbeitenden. Diese gilt es zu erhöhen, unter anderem auch durch Neubewertung von Stellenausschreibungen und durch die Abschaffung des derzeitigen Akkreditierungssystems für Bibliotheksmitarbeitende.

Zwei Nennungen können zu Veränderung des LIS-Lehrplans (Library and Information Science) kategorisiert werden, indem beispielsweise indigene Wissenssysteme zum Bestandteil der Ausbildung gemacht werden und diesen ein eigener Abschluss gewidmet wird, sowie Diversifizierung, um echte Zugänglichkeit und Gleichheit zu fördern.

Sieben Nennungen bleiben ohne eine weitere Zuordnung, da sie zum Teil sehr spezifischen Problematiken in den individuellen Einrichtungen abbilden: Zugangsrichtlinien überdenken (Dürfen Asylsuchende/Personen ohne Papiere ausleihen?); die Jugend als gleichberechtigtes Gegenüber wahrnehmen; Bedürfnisse indigener Mitarbeitender und Nutzender berücksichtigen; die »bootstrap«-Mentalität **008** in der Wissenschaft aus der Welt schaffen; Handlungen vermeiden, die durch »weiße« Schuldgefühle bedingt sind; **009** Bestände gegenüber Benutzenden, Geldgebenden und der Öffentlichkeit als durch kulturelle Demut geprägte Bestände beschreiben und bewerben; Debatten innerhalb der Institution nicht beenden, indem Leitlinien fixiert werden.

Es ist deutlich zu erkennen, dass die Arbeit an sich selbst und das Erweitern des eigenen Horizonts die höchste Priorität einnehmen, gefolgt von Kommunikation, Dialog und Vernetzung. Der bis heute andauernden Wirkung der Kolonialität, darunter struktureller und institutioneller Rassismus, eurozentrische Geschichtsschreibung, Symbolik und Repräsentation in Wissenschaft, Denken und Alltagspraxis, muss selbstkritisch entgegengetreten werden, um einem dekolonialen Zustand näherzukommen.

- 001 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um ein Exzerpt aus: Yvonne Schürer »Was bedeutet »Dekolonialisierung« für Bibliotheken?« in *Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft*, Heft 497, 2022 <http://edoc.hu-berlin.de/18452/26060> (Zuletzt aufgerufen: 7.09.2023)
- 002 Details zu den verwendeten Quellen der Untersuchung sind im Literaturverzeichnis der genannten Masterarbeit zu finden.
- 003 Auf die Recherche in weiteren Sprachen wurde aufgrund der mangelnden Sprachkenntnisse der Verfasserin abgesehen.
- 004 Es gab 9 Nennungen, die mehreren Kategorien zugeordnet werden konnten, somit ist die Gesamtsumme in der Grafik und dem folgenden Text 83.
- 005 »Unlearning imperialism aims at unlearning its origins, found in the repetitive moments of the operation of imperial shutters. Unlearning imperialism refuses the stories the shutter tells.« Ariella Aisha Azoulay: *Potential History - Unlearning Imperialism*, Verso, 2019; S. 20.
- 006 Bei dem hier unternommenen Teilungsversuch von Bestandsmanagement und Erwerbungsgrundsätzen wurden Anmerkungen, die sich auf das aktive Kaufen beziehen, in »Erwerbungsgrundsätze« eingeteilt, Überlegungen zum Kontext der Sammlungen bei »Bestandsmanagement« zugeordnet.
- 007 Hierzulande sind Reading Lists am ehesten mit Literaturempfehlungen der Dozierenden in der Lehre bzw. Semesterapparaten vergleichbar.
- 008 Mit »bootstrap«-Mentalität ist in diesem Zusammenhang eine utopische Selbstoptimierung gemeint, die beinhaltet, dass durch Fleiß und Anstrengung »alles« erreicht werden könne. Die Kehrseite ist, dass systemische Probleme und externe Einflüsse vernachlässigt werden. (vgl. Rachel Wayne: »The problem with the bootstrap mentality«, 2019 <https://rachelwayne.medium.com/the-problem-with-the-bootstrap-mentality-fa783d7bf710> (zuletzt aufgerufen: 7.09.2023))
- 009 »[...] as guilt is cheap and displaces responsibility.« Michelle Gohr »Ethnic and Racial Diversity« in *Libraries: How White Allies Can Support Arguments for Decolonization*, 2017. <https://journal.radicalibrarianship.org/index.php/journal/article/view/5>; S. 51 (zuletzt aufgerufen: 7.09.2023)
- 010 <https://archive.org/details/poster-self-decolonization-as-the-basis-for-decolonial-library-practice-author-yvonne-schurer> (zuletzt aufgerufen: 7.09.2023)

Yvonne Schürer leitet seit 2014 die Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Beim Besuch einer Konferenz der britischen Art Library Society kommt sie 2019 erstmals mit dem Begriff »decolonizing« in Berührung. Seither forscht und publiziert sie zum Thema in Bezug auf Bibliotheken und sensibilisiert KollegInnen – im August 2023 beispielsweise mit einem von Anja Kaiser gestalteten Poster **010** zum Thema Self-Decolonizing auf dem World Library and Information Congress in Rotterdam. Mehr Informationen: <https://orcid.org/0000-0001-7838-5973>

## Notes on the Open Public Library

**Michael Clegg and Martin Guttman**

Exactly 30 years ago, Clegg & Guttman realized *The Open Public Library* in Hamburg as part of the city's Art in Public Space project. They erected library cabinets in three different parts of the city and offered them to neighborhoods for active use.

In the accompanying exhibition catalog, they formulated their ideas for the »social sculptures«



1. From the present point of view, the library is the environment where the image of knowledge is integrated with the image of state power and private patronage. Libraries are often located near government buildings. The architecture of libraries, especially in small towns, is often similar to that of other state institutions. Inside the library, it is very common to find portraits of presidents and patrons. The explanation of these facts may be rather involved. But one should acknowledge the fact that these features, as consistent as they are, are unrelated to the primary function. The second stage is to think of the library environment as being only partially determined by its primary function. The stage after that is to think about other possible ways to organize libraries.

2. »The temple of learning syndrome led, internally, to the hush quiet beloved by librarians and, externally, to an architectural style which made the new users feel oppressed rather than welcome and at ease and generally to an atmosphere repellent to many young people today.«<sup>[100]</sup> The image of a large reading room where many self-absorbed citizens are working quietly on their respective projects is a formative image of the liberal-democratic concept of community. Each reader has his/her own subjectivity, his/her own internal monologue and life plan, but no man is an island. Often, young people feel repelled by the atmosphere of libraries because they have other democratic ideals. Rather than the secluded, monadic private spheres which touch each other ever so lightly, they prefer a more symbiotic model of a public which they find in the best rock 'n' roll concerts. They expect the breakdown of the private sphere and the emergence of a public subjectivity.

3. »The books are organized in abstract categories and the architecture of the library gives a concrete representation of the abstract system of organization.«<sup>[102]</sup> The library offers a glimpse into an important process where abstract categories and values are translated into concrete institutional arrangements. More to the point, the environment of each library is supposed to embody an abstract system of organization. The belief that such processes of concretization are possible is the basis of the claim that bureaucratic institutions are presented as concretizations of the democratic ideals.

4. *The Democratic Library.* The appeal of theories of direct democracy is derived, at least partially, from the dislike of bureaucracy. One may even go further and speak of direct democracy as being motivated by an antipathy towards abstractions in general. These are, not doubt, populist sentiments. Nevertheless, the target of the praxis of direct democrats is more specific, it concerns the »blindness of institutions«, that is, the inability of institutions to perform their primary function. In that sense, the *Open Public Library* is a model of a directly democratic institution. It is an attempt to strip libraries of their symbolic connection with state power and private patrons, and to make them more adapted to their primary function, that is, to the distribution of reading material among the population. The guidelines of the *Open Public Library* are the following: 1. No hierarchy should be created by the *Open Public Library*, 2. No mechanism of security or control should defend the *Open Public Library*, 3. No auxiliary set of rules will be imposed on the users of the library beyond the definition of the library as a point where reading material is distributed for a limited amount of time, 4. No criteria for selecting the reading material will be employed.

5. *The Library and the Museum.* An interesting duality exists between libraries and museums. An elaborate system of labels makes it almost impossible to forget that the environment of the library, as spectacular as it may be, is subordinated to an abstract system of indexing. Therefore, one gains important insights when one concentrates on the physical organization of the library. The situation of museums is rather different. A lot more attention is usually paid by the visitor to the physical organization of the museum. The space is organized as a system of frames within frames which ultimately lead to the individual works of art. These works of art are the *raison d'être* of the museum. In a good museum the exhibition space should present itself as being subordinated to the peculiar character of the collection. The museum public offers another formative image of a democratic community. The attention of the viewers is gradually focused on the individual works of art. In the process they stop thinking about the contingencies of their concrete viewing experience and begin to be absorbed by the paintings and sculptures. The mundane observers find their capacity for absorption, for subjectivity; they discover their private spheres. The mechanism by which the



attention is focused has to remain hidden. Otherwise, self-consciousness springs back to life and the capacity for absorption is lost. In particular, any system which contextualizes the individual works of art is a disruption which the keen aesthete learns to resent. Particular attention, then, should be paid to the abstract systems of organization of museums. One may expect to gain important insights when one directs one's attention to a system which was designed to remain invisible. We propose, therefore, to look at the library as museum of accumulated knowledge; that is, as an environment where books are installed. We suggest the name *Bibliopolis*, the city of books, to describe the details of the installation, or the physical environment of the library. The perspective of city planning seems particularly relevant. The individual shelf cabinets are to be regarded as city blocks with access to roads and transportation routes between them.

6. *Social Sculpture*. We also propose to look at the museum differently. Rather than being absorbed into the individual works of art, we propose to look at works of art as reflections of their immediate environment and, hence, to look at these works of art as being in and of themselves essentially incomplete. The principle guided the way that we conceived of the installation in the Kunstverein Hamburg, which accompanied the *Open Public Library*. The objects which we place in the museum – large photographs of the three locations of the *Open Public Library*, tables with documentary material, etc. – constituted merely one part of a larger whole which included the libraries themselves in their outdoor locations. This presented a dilemma to the viewer: Either making to do with an incomplete work, or leaving the museum in order to complete it. More generally, the project spawned many off-shoots which

began to take independent forms that could not have been anticipated in advance. The students of Lüneburg University, for example, who interviewed people who used the open libraries, developed an interesting type of activism which extended the project in new directions. This activism-without-a-cause made it possible to have a new relationship with the local community. The users of the library were neither an art public, nor a politicized public. But the extraordinary and utopian aspects of the project made the library users engaged, implicitly, in questions about creativity and about social and political



- 001 F. A. Sharr: »The Public Library: dodo or phoenix? New directions in public library policy«, in: Barry Totterdell and Clive Bingley (Ed.), *Public Library Purpose*, London 1978
- 002 Gulten S. Wagner: »Public Libraries as Agents of Communication«, in: *The Scarecrow Press*, Metuchen/New Jersey, 1992



issues. The students were also empowered by the research because they acted as activists and not as passive onlookers.

7. *New Duchampian Strategies*. Initially, the philosophical issues which were discussed in relation to Duchamp's ready-made concerned the pre-conditions which have to be satisfied for an object to be a work of art. These topics were already implicit in the discourse around the Cubist collages. The next group of issues raised by later reflections on the ready-made regarded the institutional arrangements necessary for exhibiting an object as a work of art. A third issue which needs to be raised concerns the identity of the art audience. In other words, what are the pre-conditions for an audience to be an art audience. When does an everyday experience shared by a group of people become an aesthetic experience? The *Open Public Library* allowed us to begin to investigate this issue. Initially, the library users were clearly not an art audience. However, the *Open Public Library* created a portrait of the community of users by allowing them to reflect on their responses to a novel proposition. Once this point was appreciated, the moment of self-reflection which the project made possible added substance to the claim that it is interesting to view the project as art. More generally, questions concerning the defining features of the art experience and the art audience should guide our thinking about art institutions. Here, again, one may be inspired by the ideas of direct democracy. One should be

prepared to confront the blindness of art institutions by inventing new forms that will enable art to be truer to its primary function, that is, an effective discourse on the possibilities of creativity and freedom.

Clegg & Guttman is an artist duo consisting of Michael Clegg (\*1957 in Dublin) and Yair Martin Guttman (\*1957 in Jerusalem). They have been working together since the 1980s. Michael Clegg was professor of artistic photography at the Staatliche Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Yair Martin Guttman teaches as a professor in the Department of Art and Photography at the Academy of Fine Arts Vienna. They have had numerous exhibitions in international art institutions and realized projects and monuments in public space. In addition to Hamburg, they realized the *Open Public Library* in Graz (1991), Vienna (1992), Firminy (1993) and Mainz (1994).

The text first appeared in the accompanying project documentation *Clegg & Guttman: Die Offene Bibliothek/The Open Public Library*, edited by Achim Könneke on behalf of the Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Cantz Verlag, 1994.

The book is also available in the library of the HFBK Hamburg.



*Buch Handlung Weit, 1981*



Hilka Nordhausen

Buch Handlung Welt

Mein Anschlag auf die Wirklichkeit

48  
49



*Buch Handlung Welt* war ein konkreter öffentlicher Ort, für den es einen historischen Kontext gab. Die Galerien waren kein Ort für unsere schnellen Sachen. Wir wollten auf das herkömmliche Vermarktungssystem pfeifen und beweisen, daß wir autonom sind. Ein entscheidender Gedanke dabei war für mich, das historische Belegen der bestehenden Situation durch das Buchprogramm.

Von außen betrachtet war das eine Buchhandlung und ein Veranstaltungsort. Nun fragt man mich, wo ist die Person und was ist das künstlerische Werk dieser Person? Daß ich die Bücher der amerikanischen Beatzene neben die Dadaisten stell', Querverbindungen zieh, von Dadaisten zu den 300 aktuellen Zeitschriften, wo Dada und Surrealismus und auch die Situationisten der historische Background sind, materialgerechte, schnelle Copy-Sachen, die Kleinverlage und dann dagegen die Künstlerbücher.

Da war nichts Ausgedachtes, Herbeigewünschtes, Ausgemaltes dabei, sondern es wurden Fakten geliefert. Präsent waren die Minderheiten, die unser Denken bestimmten, und durch diese Präsenz war ein Anspruch formuliert auf Handeln. Wir wollten ›action‹ in den Kunstmieß bringen, die Macht der Galerien brechen.

Ich habe versucht, etwas zu präsentieren, das auf Autonomie, auf Gruppe hinweist, ein Oben und Unten hat, eine andere Haltung, ein Suchen, wie es auch die Aktionen, die dann tatsächlich stattgefunden haben, im Kunstbereich gezeigt haben. Das war die künstlerische Arbeit, mein Material, das, was ich angeboten habe.

*Buch Handlung Welt* war für mich ein künstlerisches Konzept. Ich verstand mich ja selbst durchaus als Konzept Künstlerin, hatte viele Wandarbeiten, die in einem Zeitkontext standen, gemacht und war der Ansicht, daß sich hier etwas öffnet, wenn sich malerisches Arbeiten auf ein Zeitmoment hin entwickelt.

*Buch Handlung Welt* war für mich die Konsequenz aus allem, was ich vorher im künstlerischen Bereich und Schreiben gemacht habe, verknüpft mit meinen Erfahrungen aus der Studentenbewegung und meinem Anspruch an Avantgarde.

Es ging darum, einen Ort zu schaffen für Vernetzungen, wo etwas stattfinden kann, weil Material da ist. Ich wollte einen Ort, wo die Ideen stattfinden konnten und herausgeholt werden aus dem diffusen Brei aufgeheizter Kneipengespräche und politischen Diskussionen. Es gab tausend Zeitschriften und es gab keine Orte. Hier und jetzt fehlte das. Der mußte ran, raus aus dem Gedachten. Das war die Entscheidung.

Man hat was im Kopf und es kann losgehen. Alles ist da. Also fängt man an. Man hantiert rum, man probiert aus, ganz normal wie immer, und dann passieren die Sachen. *Buch Handlung Welt* ist mein Anschlag auf die Wirklichkeit.

Ich mach meine Schriftstellerei heute genauso wie damals *Buch Handlung Welt*. Das hängt mit meiner Konzeption von Wirklichkeit zusammen, meinem Bedürfnis, dem Vorhandenen etwas entgegenzusetzen, das neue Realitäten erzeugt. Um nicht einfach absorbiert zu werden, muß man von sich aus etwas einbringen, und es bringt nichts, wenn man das nur im Kopf macht oder seiner Liebsten ins Ohr flüstert.

Heute sieht das anders aus. An die jetzige Generation kann man sich mit so einem Buchprogramm nicht mehr wenden. Diese Techniken, die wir damals entwickelt haben, die haben die von klein an drauf. Die machen das sowieso alles so, was für uns eine absolute Neuheit war. Wenn ich heute hier in Berlin rumgeh, sind überall Elemente davon enthalten. Man hängt Bilder auf, das Dada Zeugs steht da rum, der Surrealismus ist Standard, es ist alles noch wie das, was ich 1976 Buch für Buch erkämpft habe, aber jetzt ist das banal und wirkt auf mich verstaubt.

Buch – Handlung – Welt, das war genau das, was ich meinte! Mein Slogan war: Die Bewegung geht vom Buch aus. Durch Bücher kann man sich aus seiner Prädisposition befreien. Das war eigentlich das, was ich meinte, mein ganzes Autodidaktentum, das war darin auch präsent. Die Erkenntnis, daß man durch Bücher Handlungsfreiraum kriegt, Handlungsspielraum. Da steht sie, die deutsche Subkultur: 300 Alternativ-Zeitschriften! Das war ein einmaliger Überblick über das Geschehen in der autonomen Szene.

Zu Beginn der Siebziger, wo die Kopierer aufkamen, man begann, seine Sachen selber zu machen, da gab es sehr viele Zeitschriften. Die Leute wollten rausbringen, was sie da alles so vor sich hin machten, ihre Gedanken, Gedichte... die Macht der Verleger zu umgehen, man ist es selbst, die eigenen Bücher. Also trägt man sie in die Buchhandlungen. Vertriebspunkte mußten her, wie auch *Rip Off* zum Beispiel, die was ähnliches gemacht haben im Musikbereich, selbstproduzierte Musik als erste in Hamburg angeboten haben, so daß man rankam an die Sachen, sie erreichen konnte. Und dazu zählte *Buch Handlung Welt* auch. Das betraf diese Ideen.



Hilka Nordhausen und  
Dick Higgins, 1982 in Hamburg

Ich wußte von vornherein, auf Grund der Lage mußte man sich überlegen, ob man dahin will. Es gab Leute, die kamen nie beim Fernsehturm über die Eisenbahnbrücke, nur weil man über diesen Berg und die Schienen mußte. Auch durch diese Unzugänglichkeit war das immer ein Geheimtip, und man hat sich Zeit genommen. Das war irgendwie ein Sonderausflug. Das sprach sich rum.

Es kamen Leute von außerhalb, aus Göttingen mal eben, Hannover oder Bremen. Leute, die wußten, da gibt es diese Sachen, da fahren wir hin, und dann waren sie da. Dann kamen sie so alle Vierteljahr mal wieder, hatten was zu erzählen, wenn sie aus Berlin kamen mit ihren Raubdrucken. Es war jedenfalls sehr aufregend, ›action‹ und in der Welt sein, da sein und alles mitkriegen.

Als ich 1971/72 in die Kunstseminare ging, da hat man mir *FLUXUS* als Kunstgeschichte verkauft, und das war noch nicht mal zehn Jahre her! Ich hab überhaupt nicht begriffen, daß zehn Jahre nichts sind. Für mich war's Geschichte. Ich habe dann plötzlich mitgekriegt, daß die Leute alle noch leben. Darüber hab ich mich gewundert und auch, daß die immer noch weiter machen, aber überhaupt nicht mehr aktuell sind, daß sie schon wieder weg sind. Damit war die Kunstgeschichte eher eine Art Falle, der ich mich entziehen wollte. *FLUXUS* war out, Konzept Art war in, Ende der Kunstgeschichte. Was nicht präsent ist, ist nicht da.

Das wollte ich aufbrechen mit dem Konzept der Wand.

Durch die Wand war der Raum zu einer künstlerischen Situation erklärt. Es war ein öffentliches, experimentelles Feld, da durfte auch rumgesaut werden. Der eingeladene Künstler hatte eine Woche Zeit, abends, um seine Sache umzusetzen.

Dabei ging es auch darum, die Kunst wieder für Malerei zu öffnen. Da mußte ja notwendigerweise irgend etwas anderes entstehen, weil es keine Leinwand war.



Und die Geschichte mit dieser kopflastigen Konzept Kunst, wo jeder Kunsterzieher sein Examen mit einer Konzeptarbeit machte, das war ja geradezu schon lächerlich. Da noch 'ne Fotosequenz und da noch mal mit Wasser und mit Sand gespielt. Dieser ganzen Geschichte wollte ich einen Tritt versetzen. Keine Ausstellung von Einzelarbeiten, sondern das Erstellen einer Arbeit, ein Werk, ein Zusammenhang. Darum ging's. Eine Wandarbeit, projiziert auf den Raum, in dem was passiert. *Buch Handlung Welt* war keine Galerie, kein alternativer Ausstellungsort. Das Konzept der Wand war der Ausdruck einer neuen Position.

Darüber hab ich mit den Leuten gesprochen, wenn eine neue Wandarbeit entstand. Es gab anstrengende und fruchtbare Auseinandersetzungen darüber, was sie da tun, was sie mit dem Raum machen, was sie mit dieser Fläche anstellen. Der Dialog war wichtig und das Spannende. Der von draußen kam, brachte etwas rein, und ich brachte was rein. Es war gegenseitig. Daraus entwickelte sich was.

Es ging ja darum, mit dieser Wand fertig zu werden und auch darum, daß das Bild hinterher wieder weg ist, eins aufs andere kommt. Jedes Bild wurde überlagert von den nachfolgenden.

Der Zeitaspekt war für viele Maler damals neu und hat was für sie geöffnet. Es ging um eine Wandarbeit, die nur für die Zeit von vier Wochen Gültigkeit hatte und damit den Rahmen, den Handlungsbezug des Künstlers auf den Kopf stellte. Für alle Beteiligten ein Wagnis. Einige Künstler sagten mir, daß das für sie ein großer Gewinn war, da rein zu springen, daß das für sie etwas in Bewegung gebracht hat, was ihre eigene Sache betrifft. Sie haben dann auch ihre Wandarbeit in der *Buch Handlung Welt* in eigenen Katalogen abgebildet. Daraus erschließt sich für mich, daß meine Idee tragend war.

Und dann der Gedanke, neue Leute zu bringen. Die Kontakte zur Hochschule waren gut, aber es gab wenig Leute in Hamburg, die sich für diese Überlegungen wirklich interessierten. Dann lernte ich Albert Oehlen und Werner Büttner in der *Marktstube* kennen, so um 1978. Und bei denen wußte ich sofort, alles klar, die hatten vor nichts Respekt, die wollte ich für die Sache haben.

Die *Boa Vista*- und *HENRY*-Leute, Literaturzeitschriften, an denen ich beteiligt war, die machten Veranstaltungen, schöpften mit ihren Shows die Möglichkeiten des Raums aus, definierten ihn als action Raum für sich selbst.

Dadurch geriet in Hamburg etwas in Bewegung. Man wollte aus seinem künstlerischen Ghetto heraus. Es gab einen Konsensus im kleinen Kreis. Unter uns, den Künstlern, war das klar. Dadurch konnte man handeln. Auch später mit Klaus Gaida war das klar oder wenn Markus Oehlen seinen Fernsehsprecher aus Tesafilm auf die Wand klebte.

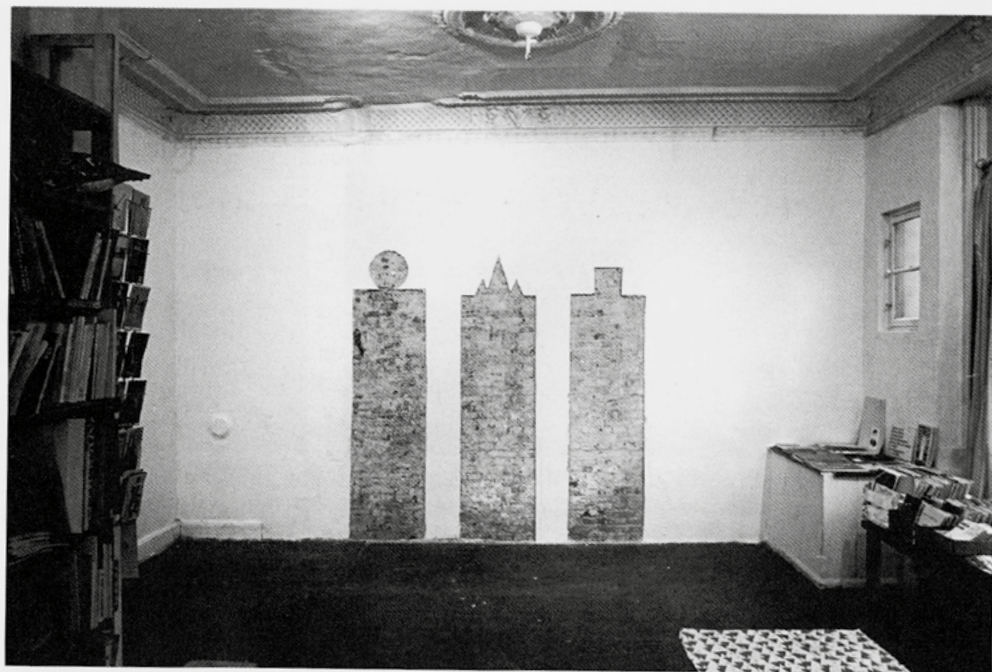
HENRY trainiert, *Buch Handlung Welt*,  
Februar 1977



Boa Vista 2, 1975



HENRY 2, 1977



Wandarbeit Hubert Kiecol, Dezember 1983

1976 war Malerei verpönt. Nun wollten die Künstler aber fröhlich tuschen... *Buch Handlung Welt* mit ihrer Wand war ein richtiger Brückenkopf in diesem Geschehen.

Das änderte sich schlagartig nach 1980. Die neuen Wilden rückten ins Feld. Es explodierte förmlich nach all dem kopflastigen Diktat der Konzeptkunst. Damit war die Wand als Beleg für eine neue Haltung in ihrer Funktion bestätigt. Das Neue war nun da, und im Grunde stand es an, der Wand eine neue Aufgabe zu geben. In diesem Sinne wurde zwei Jahre weitergearbeitet, aber diese Haltung war nun eingeführt, der Kitzel war weg. Darum ist die letzte Wandarbeit von Hubert Kiecol – drei Formen, ausgemeißelt bis auf die Mauer – das Statement, daß die Ereignisse hier, auf dieser Wand und an diesem Ort, beendet sind.

Ich war Organisatorin, Buchhändlerin, Buchhalterin und Brückenbauer, alles gleichzeitig. Das Verknüpfen war die künstlerische Arbeit. Alles, was ich in siebeneinhalb Jahren *Buch Handlung Welt* gemacht und angestrebt habe, war das, was üben, mit wenig Mitteln möglichst viel zu erreichen. Das war Vernetzung, das war in Deutschland die Wege wissen, wo wer sitzt und wo was macht. Das war einen Überblick herstellen, inhaltlich und zwar auch anhand von Orten, Orten und zwischen den Orten, dem noch Flüssigen, noch nicht Manifestierten, wo es sich bewegt, in der sogenannten Subkultur, der Avantgarde, im Untergrund. Eine persönliche Überzeugung und daß es wirklich, hier und jetzt, einen Sinn macht. *Buch Handlung Welt* ist eine Überzeugung. ◆

*Nach einem Gespräch zwischen Hilka Nordhausen und Bettina Sefkow 1990 in Berlin, zuerst erschienen in: Das andere Gedächtnis, Hamburg 1991*

## Notions of Non-Property

### **Marwa Arsanios and Lama El Khatib**

In her artistic works, Marwa Arsanios deals with the question of ownership and commons. Together with the writer and curator Lama El Khatib, she will develop a program of various events on the topic at the Extended Library at HFBK Hamburg during her fellowship at the Hamburg Institute for Advanced Studies (HIAS) in the upcoming semester



**Lama El Khatib** Together we are trying to put forth a notion of »non-property« as a theoretical and practical tool that can rub against (rather than negate) and undo (rather than conceal) the category of property; understood here in its historic, economic, political, social, and intellectual dimensions. In the following conversation, we want to elaborate on the ways in which we arrived at »non-property« and how we are shaping and reshaping the term's forms, meanings, and scope in collaboration with others and through various approaches and formats.

**Marwa Arsanios** I've been in close conversation with various communities that are trying to establish a different relationship to property through their praxis and lives.<sup>001</sup> After many years of working alongside and in dialogue with these practitioners, thinkers, and activists I am continuously returning to the question: How can the lessons I've learned from their territories and struggles travel, get translated and adapted to different territories, contexts and fields including art? How do we disseminate these relationships of »non-property« and allow them to enter different realms and corners?

**Lama El Khatib** In these contexts that you have engaged in, various forms of property relations are challenged or taken up as sites of struggle – yet, land always appears as a central stake; in other words, a move towards non-property always sits in close proximity to the histories and continued legacies of land struggles.

**Marwa Arsanios** The land question comes in as a starting point for thinking about the category of property but also as the site in which it can be directly challenged. This is because the land (in its various constituents)

line, non-property proposes an alternative relation or rather an alternative *form* of relation.

**Marwa Arsanios** What form does this relation to the land take? Is it one



The land itself is not so damaged

opens up to other relations and questions through for example practices of agriculture and farming, but also histories of extraction and value creation, of financialization and commodification. One cannot think about the question of property without addressing notions of worth, of value, etc. Also, can we really think of the question of property without thinking of the question of production? Such as agricultural production. We come to understand that they are inherently connected and that *Land* makes explicit that the consequence of challenging property is also challenging a mode of production and value-making processes.

**Lama El Khatib** Property in this sense is understood as a relation that persists on multiple fronts. In that

of ownership? Or usership? Of custodians? Or collective maintenance? What form could potentially lead to a non-possessive relation? To a form of non-property? All these formal questions can unfold into strategies.

**Lama El Khatib** I want to return to this image of contamination that you mentioned earlier because it prompts or references a very specific form of learning that is more akin to a kind of study in which practices spill over rather than get applied and reapplied.

**Marwa Arsanios** It is important to think about how ideas and ideologies travel. It's not the model of the modernist universal housing unit that is sent to be reproduced in different contexts around the world. It's rather the very relation that is traveling,

a relation that counters the capitalist abstraction of possession and extraction. This is maybe what is interesting about this question of contamination here. How abstractions or a relation travel and boomerang back.

We end up producing different micro economies of non-property relations that keep on contaminating each other and can slowly form a kind of an infrastructure. sense, there is also political internationalism that is formed.

**Lama El Khatib** For me, what was really interesting from the very start was to think about why property seemed like such a place to intervene in. And that is because of the kind of sta-

bility that term appears to have both historically and at this moment. As a spatial or geographical concept, it feels unshakable. The historic development of that term is just erased and one cannot process it as something that has been historically instantiated and manufactured intellectually, economically or socially. And I think these practices that propose and live out alternatives point to the fragility of these kinds of categories. There is an inherent instability to the term. It is an intellectually, politically, economically *formed* category. And we can *reform* it and *unform* it, or completely get rid of it.

**Marwa Arsanios** Yes. I think this is where contamination can play a role. Contamination as a strategy that would intervene geographically in

specific territories but also in time and history. It is important to understand that these practices of non-property are sometimes precarious; they do not have a future in an institutional sense (state institutions) but they already intervene in the political imaginary the moment they are set as an experiment. It is important to aim for a different temporality for this non-property relation but at the same time be aware that the impossibility of institutionalizing it is an inherent part of the struggle. And what happens the moment this relation takes form in the world, is that it intervenes in our ability to perceive land for example. We already start seeing the instability of that system that you are in now.

**Lama El Khatib** In this context, the definition of non-property takes its cue also from the ways in which abolition<sup>002</sup> has come to be defined. Non-property is a proposition for a future or a horizon in which property is not a stable category that governs our legal, social, political lives. But at the same time, it is the set of practices and the forms of organizing here and now. And not individual practices developed in isolation but ones that are spilling over or contaminating practices that have existed historically and continue to exist.

**Marwa Arsanios** Yes, we might say that it is a calling from a past towards a future proposition where a history of commoning has not been crashed.

- 001 Amongst those communities are the Kurdish autonomous women's movement and specifically Jinwar and Grupo Semillas (Colombia)
- 002 Abolition is understood here as the body of thought and forms of organizing that take the prison-industrial complex as the site of study and its abolition as horizon and practice.

Marwa Arsanios' practice tackles structural and infrastructural questions using different devices, forms and strategies. From architectural spaces, their transformation and adaptability throughout conflict, to artist-run spaces and temporary conventions between feminist communes and cooperatives, the practice tends to make space within and parallel to existing art structures allowing experimentation with different kinds of politics. Film becomes another form and a space for connecting struggles in the way images refer to each other. In the past four years Arsanios has been attempting to think about these questions from a new materialist and a historical materialist perspective with different feminist movements that are struggling for their land. She tries to look at questions of property, law, economy and ecology from specific plots of land. The main protagonists become these lands and the people who work them. Her research includes many disciplines and is deployed in numerous collective methodologies and collaborative projects.

Lama El Khatib is a writer and cultural worker based in Berlin. Since 2018 she has worked at Haus der Kulturen der Welt as a curatorial coordinator, researcher, and producer. Her work draws on abolitionist traditions and is invested in a poetics of »the labor of the dead«.

More information on the upcoming lectures and workshops: [www.hfbk-hamburg.de](http://www.hfbk-hamburg.de)

»I am interested in ways of learning constantly.«

## **Kader Attia and Ralph Rugoff**

With the winter semester 2023/24, Kader Attia will take up the professorship for Time-based Media at the HFBK Hamburg. His diverse artistic projects range from exploring the aftermath of war and trauma to challenging mainstream representations of identity and heritage. In this interview, Attia discusses his early projects, the influence of his upbringing in French suburbs, his exploration of repair and healing, and his engagement with historical and contemporary themes





**Ralph Rugoff** What was the first sculpture that you made?

**Kader Attia** Probably *The Dream Machine*, which was a vending machine that contained various products branded with a halal logo that I designed. I made it just after 9/11. At that time in France, young migrants from Muslim backgrounds were looking for a way to embrace consumerism, but through this sort of Islamic filter. For me, this was something new, because I grew up in a world where this did not exist: we didn't eat pork, but we didn't use halal, either. But at the end of the 1990s the teenagers from the part of the society that I come from — the French suburbs that were home to a large migrant population from North Africa and Southern Africa — were looking for a narrative that would speak to them and that they could feel a part of, rather than the official national narrative promoted in schools and the media. You'd go to school and read Victor Hugo and La Rochefoucauld to find big ideas. They were very important writers, but I discovered later that there were also tremendous French writers from the former colonies who were not taught in the schools in France, even though in some areas the majority of children are from African countries. Writers like Kateb Yacine from Algeria, Leopold Senghor and Boris Diop from Senegal, and the Moroccan poet Saida Menebhi. In terms of pop culture, there was a »born in the ghetto« trend within urban fashion brands from the USA that had a strong impact on French Muslim consumerist society at that time. One of the most interesting was FUBU, which means »For Us, By Us« — a

black, hip-hop streetwear fashion brand. I wanted to take this a step further and explore this eagerness to create your own consumer universe, so I created the *Halal* clothing brand.

**Ralph Rugoff** How did you present your fashion brand — in a gallery exhibition?

**Kader Attia** It was exhibited in a private gallery in Paris, and then in Nice at the Villa Arson. It was presented as a shop, a real shop, with *Halal* sweatshirts, hoodies and jeans, also sexy things, including *Halal* g-strings. It was crazy.

**Ralph Rugoff** Could people actually buy any of this merchandise?

**Kader Attia** No, nothing was for sale — it was a political statement. I did register the name, however, and later I received many offers from companies to buy it — but I never sold it. Many young people commented on my *Halal* clothing on social media, some of them saying it was the biggest sin to put this holy word on clothes, and others saying, »No, I'm proud of it, it's great. Halal is us and we are also now part of society — if I can buy one of these I will take it and wear it proudly.« The word of mouth was so strong that journalists contacted me and asked for interviews. That was the idea of the project — it was a sort of an ironical action to get a response from journalists. All of the French articles were Islamophobic, saying this is a brand created by a Muslim, and it will encourage radicalisation, et cetera. This was in 2003 — so that tells you that the current rhetoric about radicalisation and Islam is nothing new.

**Ralph Rugoff** Before the *Halal* project you were mainly taking photographs. Did you start out taking pictures in and around the neighbourhood where you grew up?

**Kader Attia** Yes, I was always taking pictures there. I grew up in a neighbourhood of concrete buildings — but behind these towers there was a huge area of forest and a farm. I remember how much time I spent there when I was a kid, looking at the landscape, drawing it. It was just a small piece of land, but in this very rough, poor, concrete place, it probably helped to create my desire for dreaming. I used to run alone in that forest, and I think my teenage years were made bearable because of the presence of nature. I don't know if I would have been the same if I had grown up totally surrounded by concrete architecture.

**Ralph Rugoff** When did you realise that making pictures was something you wanted to pursue more seriously?

**Kader Attia** I think my first photographs were of architecture, taken in Mexico when I was travelling. I was 19 or 20 at the time and I was fascinated by the Spanish colonial architecture there. But I have to say that even though I was interested in the texture of walls and the shapes of buildings, I've always been taking pictures of people. I'm definitely a humanist photographer. When you photograph people — whether the person is posing for you or not — there are so many things going on: your curiosity for other cultures, other generations, other types of people; you are also trying to understand how they think. After Mexico I went to

Algeria many times, and also to the Congo, where I took portraits of people in Brazzaville. When I was back in Paris after more than two years travelling, it happened that I was crossing the street one very sunny afternoon and I heard behind me, in the middle of this crowd in the street, two men talking like women in Arabic. I turned around and discovered the two men were dressed as women, wearing skirts and stilettos. People were staring at them but they didn't care. They were just so free and brave that I decided to follow them. After walking for half an hour, we ended up in a small, very bizarre café, full of transgenders from Algeria, which was for me, like, »Wow! I didn't know that this world existed.«

**Ralph Rugoff** Most of your later video projects also feature groups that find themselves apart from the mainstream of society in one way or another, including amputees and people with mental health issues. You seem deeply interested in the experience of people who are different and so are made to feel like outsiders in their own society.

**Kader Attia** I'm very much affected by the notion of humiliation. It's extremely important for me to show that people from former colonies – for example, Algeria, where my family comes from — belong to generations struggling against humiliation. In Arabic, there is a word »hogra«, which means humiliation. When Arabic speakers talk about a former colonial leader they say, »They've humiliated us«. The Tunisian psychoanalyst Fethi Benslama, who I interviewed for my video dealing with phantom limb syndrome, says

that colonization is exploitation, is rape, is expropriation – but colonisation is also humiliation.

**Ralph Rugoff** Did you personally experience humiliation growing up in Paris?

**Kader Attia** Yes, of course. Among

ists who feel they have nothing left to lose. From my perspective, our world today cannot be understood without taking into account the psychological and emotional aspects of society. That's why I talk with a lot of psychiatrists for my projects. I'm also interested in schizophrenia and mental disease, because to some degree a



other things, I encountered racists insulting me and saying things like »Go back to your country«. It's not by chance that I work with so much anger and passion on the subjects that are addressed in my work. We are surrounded by a continuum of humiliation in society and this produces monsters sometimes, like terror-

mentally diseased person is alone. But within the context of their own illness, they make sense.

**Ralph Rugoff** You have spoken about the ongoing critique in your work of the West's obsession with classifying and ordering knowledge in tightly logical systems. This critique ani-

mates some of your works that address the modernist housing estates in the Paris suburbs where you grew up.

**Kader Attia** The way that post-war social housing for migrants and workers, called »Grands ensembles« in France, was pushed by the ration-



alisation of space and time incarnates a crucial aspect of modernity: the so-called promise of equality and comfort. This has failed and it did so because of the obsession with creating a controllable tool for the nation state. I often think about the Panopticon when I am doing research on social housing. State surveillance of

the »proletariat« has always been a continuation of the colonial project that experimented on populations in other countries. Indeed, in many respects' colonialism was the laboratory in which the design of the French suburbs was developed. Right after the independence of its former colonies, the French state knew that to grow their economy they would need a very cheap source of labour, which they would have to control with a national hegemonic narrative. French social housing landscapes form both a panopticon and also a kind of »mise-en-abyme«, and this is a symptom of a complex control machinery which started with the accumulation of objects in cabinets of curiosity and continues today with the accumulation of people in these open-sky jails.

**Ralph Rugoff** You mentioned »mise-en-abyme«, which in art history refers to placing an image within a similar image, but the term also conjures the common experience of standing between two mirrors and perceiving a seemingly infinite series of reflections. This uncanny device is referenced in a number of your works, from wall paintings and sculptures to some of your photographs that depict housing estates as landscapes of repetition.

**Kader Attia** For me, it is one of the most sophisticated ways of communicating emotion. In French, the term relates to the idea of a putting into darkness, of endless depth as well as repetition. So we can see different

kinds of »mise-en-abyme«: the kind in the neighbourhood where I grew up, a landscape filled with similar modern and postmodern buildings, and the kind that plays with endless depth. The importance of this depth for me is its incarnation of nothingness, which produces a sort of anguish that relates to many things that I'm working on.

**Ralph Rugoff** Your use of mirrors in a number of works also relates to the power of »mise-en-abyme« effects to simultaneously fascinate and unsettle a viewer.

**Kader Attia** I have always been a bit scared by the depth of two mirrors facing each other. But it also fascinates me because it is a technology that has existed for thousands of years and has been used as a magical, symbolic, ambivalent form. The early exchanges between Portuguese sailors and the Congolese involved the exchange of mirrors. There was an interesting text on this by Frantz Fanon in which he describes how the Portuguese people thought the locals were really stupid to be exchanging ivory for fragments of mirrors but for the Congolese people these were rare items. For them it was a translation of values, they already had a lot of gold and ivory.

**Ralph Rugoff** That history seems to surface in those works where you tile over African masks with mirror fragments.

**Kader Attia** These works have a different source. In 2009, I visited the exhibition *Picasso and the Masters* at the Grand Palais in Paris, which included works by artists like Caravag-

gio, El Greco, Paul Cézanne ... all of whom influenced Picasso. But there was not a single African mask. We know that African masks clearly influenced Picasso's *Demoiselles d'Avignon* and the work of some of his contemporaries such as Georges Braque. Omitting them from this exhibition was an insult to the traditional art of Africa. In response to this exhibition the first thing I did was to make a work that simply showed to the audience how Cubism was invented. I took an old mask that I found in a market in Dakar – not a Senegalese one but a copy of a traditional Dogon mask. I plastered on mirror pieces following the angles of the mask. After I had put on five pieces, I looked at the mask and saw myself completely fragmented. So I continued to cover the whole surface. This mirror mask is showing everybody who looks at it a Cubist portrait of themselves. Its reference to the influence of African art on Picasso's art is very simple and direct.

**Ralph Rugoff** In a number of your vitrine installations, African masks are placed alongside taxidermied animals such as cheetahs and monkeys. In these juxtapositions, are you recalling the way that museums of »natural« history in the West traditionally presented »primitive« cultures alongside exhibits of flora and fauna?

**Kader Attia** In many of my works, especially when it comes to the complexity of dealing with the aesthetics and ethics of colonialism, I ironically re-enact what has been done historically. The vitrines are depicting

what has been erected, worshipped and celebrated by museums as a way to explain the world, juxtaposing native populations with exotic animals. But for me it's more than that. It's very important to be clear with this use of material that carries the lega-



cy of colonialism, racism and the exploitation of other societies. In these vitrines I juxtapose animals that are imaginatively depicted by masks or wooden sculptures from traditional societies with stuffed animals produced for people of power in Western cultures, for whom this literal form of representation — of making dead — animals into life-like specimens — confirms a sense of mastery over objective existence. This says a lot about human nature, and what we need to keep an eye on: our physical relationship with the other and with creation.

**Ralph Rugoff** You began to explore the aftermath of physical injury, and different cultural ideas about repair, with your major installation *The Repair from Occident to Extra – Occiden-*

*tal Cultures* (2012). A key and disturbing element in this work is the group of historical images that depict severe facial injuries suffered by soldiers in the First World War, images you also explored in *Open Your Eyes* (2010). How did you get interested in

working wit — these portraits of men whose faces — the visual marker of our identity — had been brutally altered by violence?

**Kader Attia** It was while I was doing research into the ritual scarification practiced in some traditional African cultures that I started to remember what we call in France the »broken faces«, these soldiers from the First World War. I'd seen images of them in the past, but I hadn't looked carefully. Across seven years of research, reviewing thousands of images of these broken faces, I discovered that in the early years of the war the body retained a significant presence of the injury. The French and German armies were so overwhelmed by the number of injuries that they sent nurses onto the battlefield to sew up

the faces of soldiers before they took them away. I then discovered that towards the end of the war, doctors developed new techniques of repair – they began to work with sculptors and painters to imagine the missing jaw, for example, and to build resin prosthetics and paint them in skin tones. The repair had moved much closer to a fantasy of modernity, based on the Latin etymology of repair, *reparare*, which means going back to the original state. The First World War is the most interesting, significant event in modernity – probably the first collapse of modernity. And the ambition of giving back

**Ralph Rugoff** The other main components in this installation are displays of damaged and repaired traditional carved masks from Africa. You placed these masks in proximity to the images of damaged human faces as if setting up an equivalency between them. The juxtaposing of these two types of elements, which no normal Western museum would have put together, is very unsettling.

**Kader Attia** What interested me with this project was how to connect the facial injuries of soldiers with these broken artefacts that have been treated and repaired in a non-modern or

nated by this difference between traditional and modern modes of repair: one that acknowledges the passing of time, and the other one that aims to deny the effects of time.

**Ralph Rugoff** So you're contrasting two aesthetics — one that embraces the traces of activity, and another that is trying to conceal or erase them.

**Kader Attia** In the course of my research I discovered that when you look at these kinds of objects that I've included in *The Repair...* you're not only looking at a repair but an injury. The word repair is an oxymoron.

Every repair is entangled with the injury – you cannot separate the two.

**Ralph Rugoff** Museums, of course, typically look askance at historical objects that have been repaired, as if they had lost their original meaning and were no longer »authentic«. By showcasing repaired artefacts in your installation, you raise a question about how institutions view the damaged works in their own collections ...

**Kader Attia** When I had a residency at the National Museum of

African Art at the Smithsonian Museum in Washington D.C., the first question I asked of their anthropologists was, »Do you have a category for repaired objects in the database«? Databases in such museums are huge: they have categories you have never even thought about. But I was surprised to find out they didn't have one for repair. Later, a woman who had worked there for years showed me some of the repaired objects they

the injured body its original shape was tied up with this modernist vision. That is how society works now — we are fascinated with staying younger, removing wrinkles, all traces of aging. For me, this myth of the perfect is like the prehistory of the world we're living in today. The notion of beauty is very important in this work too.

even anti-modern way. In Western society, the pinnacle of repair has become to erase all signs of the injury (though these pictures show this wasn't always the case). In traditional societies, it's the opposite: they have ways to fix an injury that also keeps it visible. I've always been fascinated by traces, by the way that objects are used by time — broken, rusted, and so on — and as I continued my research I also became fasci-



had in storage, which were not easy to find. They had amazing objects, like a mask from Congo covered by a piece of tin metal torn from a milk box. For me these repairs are not only smart, they also have a lot to say. I think the fact that anthropologists from the West have completely neglected these objects is a sign; it explains something. It shows how much Western museography has been colonising these objects.

**Ralph Rugoff** The dramatic lighting for your installation and the way you group and display the various images and objects seems to refer to the theatrical presentations of old-fashioned history and natural history museums.

**Kader Attia** For me that style of presentation was ironic, it was partly a critique of the modern obsession with classification. When I use the word »modern« here, I'm talking about the period following the rise of the age of reason, which saw the development of forms of certainties surrounding knowledge — what we today call epistemology. I'm critiquing those social sciences that claim to control and understand the world better than other ways of thinking, just by classifying it.

**Ralph Rugoff** You talked earlier about the cult of the original object, which you see as a crucial symptom of a dysfunctional modernism. You approach this subject from a very different angle in your video *Reflecting Memory* (2016), which explores — with great sensitivity — the difficult subject of amputation and the phenomenon of »phantom limb« syndrome. Would you say that the video

also explores our attachment to this idea of the original object — in this case, the intact human body?

**Kader Attia** I think the video is definitely about the fact that the absence is painful. In Germany you don't say phantom limb or, like in French, *membre fantôme*: in German it's *Phantomschmerzen* — phantom pain. What is interesting is that this absence of the missing limb calls for repair through pain: what you feel when it hurts is actually your brain building the feeling of the pain so that you ask for repair to stop. For me, the video is very much about the repair. In the end you are left wondering if repair is even possible or if the injury is ultimately irreparable.

**Ralph Rugoff** On one level, phantom limb syndrome is a very uncanny phenomenon: you are being haunted by a ghost that was once part of your own body.

**Kader Attia** The neurologist Boris Cyrulnik says that it's like losing someone with whom you have lived for many years. At the end of the film there is this moment where they are talking about the difficulty of mourning someone. And Boris says there are two ways to repair the pain of mourning. On the one hand, culture: art, literature, films, creating things. And on the other hand, affections: you have to liberate affection. Boris, who lost his mother and father in the Holocaust, is actually more of an idealist than some other people. The American scholar Huey Copeland gives an interesting answer at another point in the video, saying that for him intense grief is a visceral thing you cannot repair. And the film

hangs between these two directions — on one hand there is the possibility of repairing, on the other hand irreparable grief. So, my film was really an ongoing research process carried out through discussions with different people, and including poetic images in which there reside no particular answers. I really took care to make sure that *Reflecting Memory* ends without a moralistic sense of certainty... it is definitely not like a film from the History Channel.

**Ralph Rugoff** Like much of your work, this project involved an extensive research process — you interviewed anthropologists, psychiatrists, ethnologists, sociologists, plastic surgeons as well as amputees. But unlike the output of many »research-based« artists, your work transforms the research into something emotionally as well as intellectually compelling.

**Kader Attia** Research projects should not sweat the researches. This is why I was very happy when Fethi Benslama told me: »I really like this film, Kader, because it's not a boring film. This is what we psychoanalysts need... Take the average book about psychoanalysis — if you are not a psychoanalyst you won't read it.« He said that the film tells us much more about the psyche than many essays about psychoanalysis, and in a very simple and poetic way.

**Ralph Rugoff** Your ability to immerse yourself in long processes of research seems to reflect the curiosity you spoke of earlier.

**Kader Attia** I am interested in ways of learning constantly. I'm not talk-

ing about knowledge as encyclopaedia — I'm convinced by forms of knowledge that escape academia. I'm talking about modes of thinking and making correlations that are elliptical processes, and that lead you somewhere new. I think my research into the repair, for example, is something significant that will stay — and not only in my work. I have the feeling that I have brought to light something very important.

**Ralph Rugoff** Your latest video trilogy *Shifting Borders* (2018) explores different ways people deal with post-traumatic stress disorders in Korea and Vietnam. These three videos — *The Paradoxes of Modernity*, *Recycling Colonialism* and *Catharsis: The Living and the Dead are Looking for Their Bodies* — add a new chapter to your exploration of notions of repair. You seem especially interested here in the therapeutic role played by traditional spiritual beliefs as well as the importance of collective acknowledgement in healing socially-related trauma.

**Kader Attia** I've always been interested in the way that before colonialism and the modernisation that happened at the end of the nineteenth century, humanity had been using traditional forms of healing that had lasted for thousands of years. In the film *Catharsis*, a psychiatrist talks about a case connected to the Korean Sewol Ferry disaster of 2014. One family received the luggage belonging to their eighteen-year-old son who had died in the sinking boat. The mother wanted to throw the luggage away but the father kept it, and put it on the passenger seat of his car every day and talked to it. One day,

they met with a psychiatrist and they decided to open it. It was not easy. The psychiatrist opened it with the wife, and there was the son's school uniform. They started to cry, and the psychiatrist had to admit that they needed the help of a spiritual healer. This openness to traditional belief systems is an interesting thing that I found in Asia. Even as they have completely transformed their economies, they have been able to adapt traditional legacies to deal with present situations. In Vietnam, I was very much struck by the worshipping of the Goddess of the Three Realms, which is still practiced today even though it was banned by the Communist party after the war. When you visit a medium in Vietnam who heals somebody who has been possessed by a dead US or French soldier, they take it seriously. I think it works because their religions are much more tolerant than Islam or the Judeo-Christian religions; they are animist, much more spongy. I have seen ancestor shrines in Vietnam that include representations of Christ alongside Ho Chi Minh and General Võ Nguyên Giáp.

**Ralph Rugoff** Besides offering a post-colonial critique, do you think your art can also play a kind of healing role by helping us to see groups of wounded people in a different light, and also helping them to see themselves in new ways?

**Kader Attia** Until a couple of years ago, I never thought of that. But after making my video installations *Reflecting Memory* and *Reason's Oxymorons*, I began to receive letters from people who were affected by stories in these works. There is an American

guy who wrote me an email about *Reflecting Memory*, which he said he'd seen four times. He is an amputee who lost his leg in Vietnam during the war. When I make my videos, I go out and meet with all kinds of people. I'm a storyteller, and I'm a storyteller who tells the story of others. In the *Shifting Borders* films, I found some truly remarkable individuals who had experienced tremendous suffering; both myself and my interpreter were crying during one of the interviews. The shamans and the traumatised people who you see in these films, they are not academics, they are simple people and what they are saying touches all of us.

Museum voor Actuele Kunst, Ghent (2017), Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (2016), Beirut Art Center (2014) or Whitechapel Gallery, London (2013). He participated in many international art biennials, notably Manifesta 12, Palermo (2018), Sharjah Biennale (2017), 57th Venice Biennale (2017) and documenta 13, Kassel (2012). In 2022 he curated the 12. Berlin Biennale. From 2016 until 2020 he was running La Colonie, a bar and meeting space intended for exhibition, activism and debate in Paris.

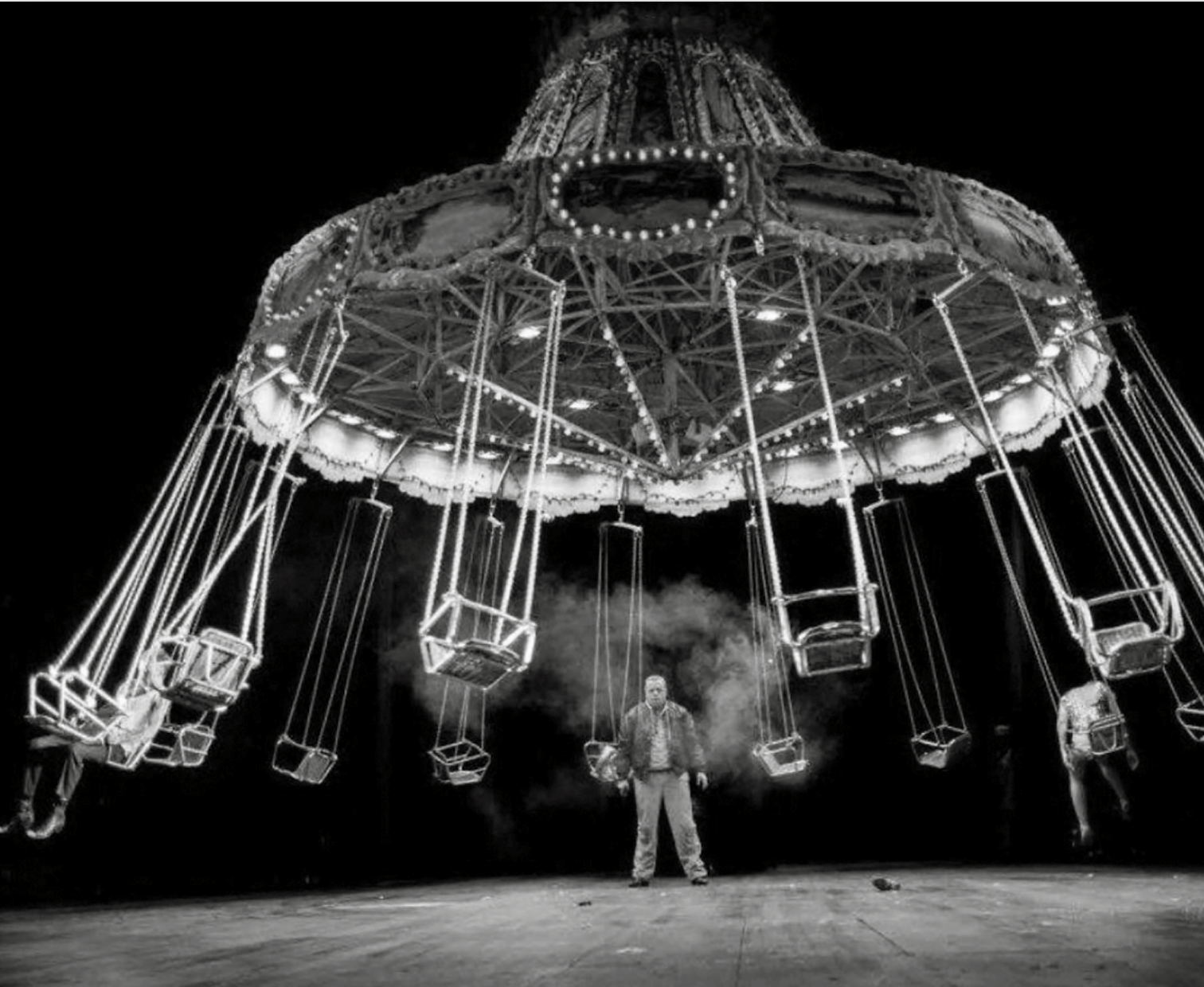
Since 2006 Ralph Rugoff has been the Director of the Hayward Gallery of London. In 2019 he was the Curator and Artistic Director of the 58th Venice Biennale of Art. In 2015 he served as Guest Curator of the XIII Biennale de Lyon. In addition to numerous thematic group exhibitions he also has curated major retrospectives and solo exhibitions by Ed Ruscha, Jeremy Deller, Carsten Holler, Tracey Emin and George Condo. Before coming to London, he was Director (2000–06) of CCA Wattis Institute, at California College of the Arts in San Francisco.

The interview was first published in: *Kader Attia. The Museum of Emotion*, exhibition catalog, Hayward Gallery Publishing, London, 2019, p. 8–33.

Die Bildersammlerin

**Katharina Manzke**

Zum Wintersemester 2023/24 übernimmt Eva-Maria Bauer die Bühnenraum-Klasse an der HFBK Hamburg. Ein kleiner Einblick in ihre Kunst und ein Ausblick auf ihre Ideen für die Lehre





Wenn Eva-Maria Bauer über die Bühnenbilder spricht, die sie schon realisiert hat, dann wirkt es, als seien es alte Freunde, denen sie immer wieder gern begegnet, die irgendwann durch einen glücklichen Zufall in ihr Leben gekommen sind. Die zerbeulte Mercedes S-Klasse, die 2014 im Bühnenbild von *Der Untergang der Nibelungen – The Beauty of Revenge* am Maxim-Gorki-Theater mit dem ersten postmigrantischen Ensemble die Auto-Nation Deutschland unter dem Aspekt der damals erstmals beginnenden Flüchtlingskrise verkörperte, begegnete ihr zuvor auf den Straßen von New York im Anblick einer Stretch-Limousine mit Totalschaden und wirkte dort wie ein Kommentar auf den damaligen Zustand des Landes. Zehn Jahre später wird sie das gleiche Bild erneut verwenden. Im Bühnenbild zu dem Stück *Die letzten Männer des Westens*, das im März 2024 im Schauspiel Köln auf die Bühne kommen wird, darf das Auto heil und eine Stretch-Limousine bleiben. In seiner riesigen phallischen Form steht es sinnbildlich für den Antifeminismus, der in dem Stück thematisiert wird. Das Bild des kaputten Riesenautos ist nur ein kleiner Teil eines Archivs, mit dem Eva-Maria Bauer schon lange arbeitet. Etwa 85.000 Bilder umfasst ihr Recherchekatalog inzwischen, erzählt sie. Bilder, von denen sie sich immer wieder inspirieren lasse. Man könne jedes Stück oder jeden Inhalt auf einige wenige Konflikte der Menschheit herunterbrechen und die Bilder dann dementsprechend anwenden. Gerade für Bühnenbild-Studierende könne das ein sehr nützliches Tool sein, die Inhalte der unterschiedlichen Stücke zu beschreiben. Bühnenbild sei ja ein angewandtes Fach, was man während des Studiums oft nicht so wahrnehme, weil man sehr frei arbeite: »Erst später trifft einen die Realität, dass man Aufträge bekommt und scheinbar Aufgaben erfüllen muss.« Eva-Maria Bauer plant für ihre Lehrtätigkeit an der HFBK Hamburg unter anderem, mit den Studierenden gemeinsam einen Katalog, ähnlich wie ihren eigenen, anzulegen. »Ich finde es spannend, eine Sammlung anzufangen, zum Beispiel zu den Themen Reichtum, Krieg oder Sicherheit – und dann einfach über die Jahre hinweg Bildmaterial Texte und Stücke zu sam-

melnen und zu besprechen. Erstmal werden wir analog anfangen und dann alles, was kommt digitalisieren, weswegen wir zunächst klassenintern arbeiten. »Drama der Wirklichkeit« nenne ich es in Anlehnung an Maxim Gorkis *Märchen der Wirklichkeit* – was und wo ist die Wirklichkeit und was ist sie im Theater? »Die Kopie der Wirklichkeit ist ein Thema, das mich am Theater immer wieder beschäftigt – bis hin zu der Kopie eines Menschen in Form eines humanoiden Roboters, der anstelle von Schauspieler(innen) den Theaterabend spielt (*Uncanny Valley*, Münchner Kammerspiele, 2018).« Man merkt, dass sich Eva-Maria Bauer auf den Austausch und das gemeinsame Sammeln mit den Studierenden freut. Sie ist auch gespannt auf neue Ideen und Impulse seitens der Studierenden, wie man das Material noch besser handhaben kann, wenn es einen gewissen Umfang erreicht hat. Was ihr besonders wichtig ist: Die Studierenden sollen später nicht das Gefühl haben ein Stück oder einen Auftrag bedienen zu müssen. Der Katalog soll ein Hilfsmittel für sie sein, um künstlerisch frei und gleichzeitig angewandt zu arbeiten, so wie sie selbst es tut.

Eva-Maria Bauer wurde 1980 in Kempten im Allgäu geboren, sie lebt und arbeitet in München und Hamburg. Sie begann ihre eigene künstlerische Laufbahn 2002 in London, wo sie am Wimbledon College of Art ihren Bachelor in Design for Performance machte. Von 2006 bis 2010 studierte sie dann freie Kunst und Medienkunst an der Akademie der Bildenden Künste München. Als freie Bühnenbildnerin und Szenographin ist sie seit 2007 tätig. »Ich habe schon immer versucht die Bühnenbilder so zu machen, dass sie auch ohne Performer(innen) funktionieren können. Das war mein erster Anspruch, dass das Bühnenbild ein Mitspieler oder Kommentator sein soll, oder dass es für sich alleine als Installation stehen kann.« Natürlich ließe sich das nicht immer einlösen und es sei auch gar nicht ihr Ziel, dass es wirklich ganz für sich alleine stehe, dennoch wolle sie Bilder kreieren, die auch unabhängig von einer Szene funktionieren.

Das beschreibt genau das Spannungsfeld in dem sich ihre Bühnenbilder auch für die Betrachter(innen) bewegen. Sie sind da und gleichzeitig irgendwo anders, sie sind eigenständige Installationen und doch ein Teil der Geschichte, oder, wie sie selbst es nennt, »eine zusätzliche Koordinate« für das Verständnis des Stückes. Ihre Bühnenbilder erzählen etwas über den Inhalt des Stü-

- ↓ Iwan Wyrpajews, *Delhi, ein Tanz*, Inszenierung von Felix Rothenhäusler, Düsseldorfer Schauspielhaus, 2012; Foto: Sebastian Hoppe  
↘ Elfriede Jelineks, *Am Königsweg*, Inszenierung von Miloš Lolićs, Schauspiel Frankfurt, 2018; Foto: Eva-Maria Bauer

ckes hinaus. Die ZuschauerInnen sind eingeladen, die unterschiedlichen Metaphern ihrer Bühnenbilder zu entschlüsseln. 2012 inszenierte der Regisseur Sebastian Nübling, mit dem Eva-Maria Bauer oft zusammenarbeitet, Tennessee Williams Stück *Orpheus steigt herab* an den Münchner Kammerspielen, das 2013 zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde. Ihr Bühnenbild bestand aus einem Kettenkarussell, das anstatt auf dem Boden, umgedreht an der Decke angebracht wurde und das sich tatsächlich teilweise bis über die ersten Reihen des Zuschauerraums drehte. Auf den ersten Blick gab es keinen direkten Zusammenhang mit dem Stück, das eigentlich in einem Gemischtwarenladen spielt. Doch die schweren Eisenketten und die rasante Drehung des Karussells nehmen die Bewegung des Stücks metaphorisch auf und spiegeln den Inhalt wider: die Befreiung aus einer toxischen Gesellschaft.

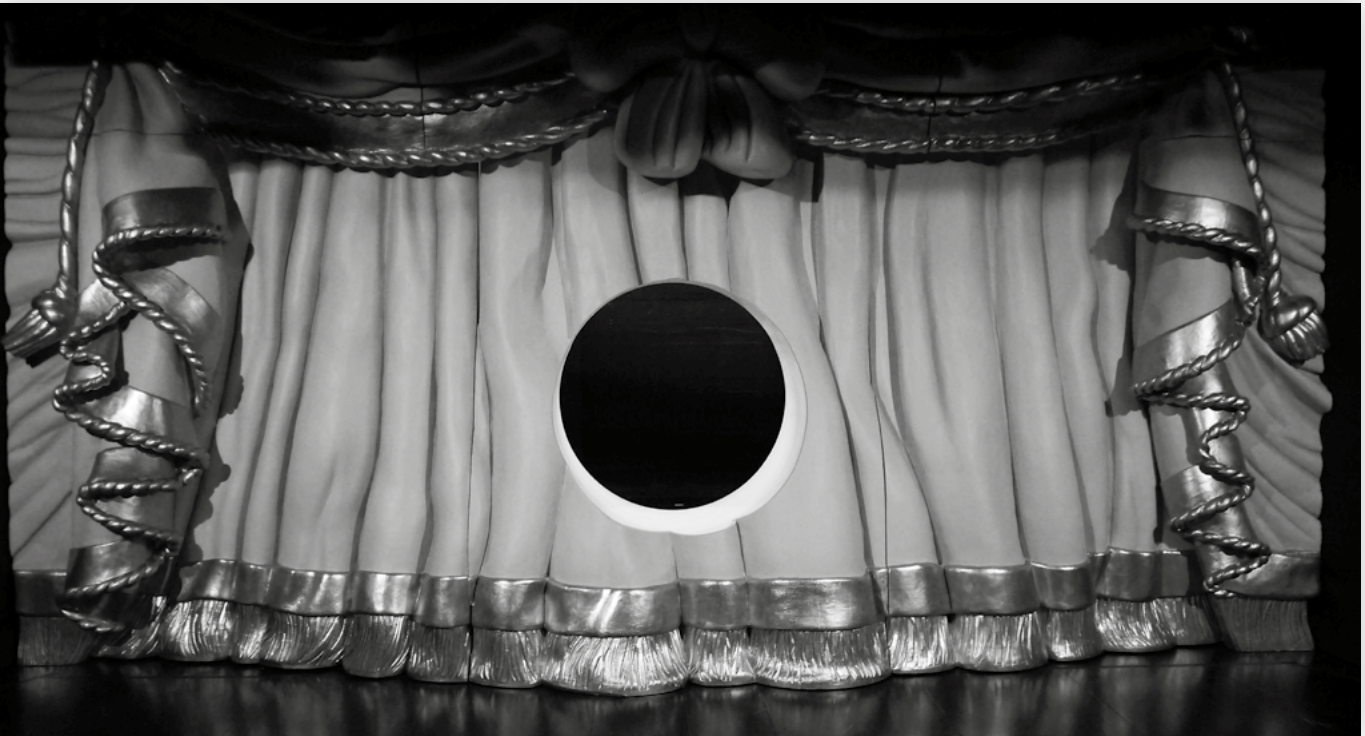
Ein Laubbaum wächst in Iwan Wyrpajews *Delhi, ein Tanz* im Düsseldorfer Schauspielhaus im Jahr 2012 in der Inszenierung von Felix Rothenhäusler von oben nach unten. Er verbindet Erde und Himmel und dreht beides für die BetrachterInnen um. Statt der Unendlichkeit des offenen Himmels wächst das Leben auf den harten Boden der Realität zu. Die riesige Diskokugel in Ferenc Molnárs *Liliom*, an den Münchner Kammerspielen 2014 von Stephan Kimmig inszeniert, wirft erst das Licht in vielen Facetten in den Zuschauerraum und rollt später wie der Fels des Sisyphos über die Bühne. Und der geschnitzte Theatervorhang mit einem kreisrunden Loch in der Mitte, der 2018 in Miloš Lolićs Inszenierung von Elfriede Jelineks Anti-Trump-Stück *Am Königsweg* auf der Bühne des Schauspiel Frankfurt auftaucht, verheißt nicht etwa Zauber und ein glanzvolles Versprechen auf das Dahinter, sondern nichts weiter als Rauch und Leere. Plakativ und schrill könnte man ihn als die durch und durch hohle, personifizierte Selbstinszenierung deuten. Jedes dieser Werke fügt dem Stück, an dem sie teilhaben, etwas hinzu und dennoch bleiben sie für sich. Wie die DarstellerInnen auf der Bühne haben sie ihren Auftritt und können, wenn es sich ergibt,

auch wieder unabhängig für etwas anderes, ganz eigenständig stehen.

Was sie inspiriert, kann Eva-Maria Bauer nicht genau festlegen. Oft seien es Bilder aus der Popkultur und immer wieder inspiriere sie auch das Spielzeug ihrer Kinder und dann seien es meistens ganz alltägliche Dinge, die ihr plötzlich begegnen, die sie sammelt. Vorgestern habe sie in Köln zum Beispiel zwei ältere Menschen fotografiert, die gemeinsam in rasantem Tempo auf einem Elektro Rollstuhl herumfahren, einen Baseball-Schläger, der auf einem Autositz angeschnallt war oder es findet sich ein gefundener Amazon Werbe-Slogan schließlich auf dem LKW des *Maria*-Bühnenbildes 2019 am Thalia Theater Hamburg wieder.

Die Frage, ob ihre eigenen Bühnenbilder für sie selbst am Anfang des künstlerischen Prozesses ein Rätsel seien, bejaht Eva-Maria Bauer und betont noch einmal, warum es gerade in diesem Zusammenhang für sie wichtig sei, dass das Fach Bühnenbild ein angewandtes ist: »Am Anfang ist da ein Bild und vielleicht auch eine Idee,





warum es da ist. Doch manchmal führen Regie oder die Spieler\*innen, das Bild dann nochmal weiter in eine Richtung, die ich so gar nicht gesehen habe. Ein Bühnenbild braucht Darsteller\*innen, Regisseur\*innen, Musik und Licht.«

## Omer Fast: A Portrait in Three Works

**Séamus Kealy**

With the beginning of the upcoming winter semester 2023/24, Omer Fast will become new film professor at the HFBK Hamburg. Museum Director and Curator Séamus Kealy introduces him through three selected films in a three-part portrait



»When I do interviews, I often ask the same questions over and over. It's a little annoying and people often resist, but sometimes it's really surprising what comes out when you have to reconsider what you're saying, to push past your rote answer and come up with an alternative or different perspective.« (Omer Fast, 2019) 001

### **One: A Tank Translated** 002

We harken back to 2002 to this four-channel video installation. Four identical monitors are arranged on different plinths, at different heights, in a small room. Each monitor houses a talking head of an Israeli tank member. Each monitor is placed precisely where each of these tank members would be located if the room were itself the innards of a tank. Each soldier diligently, sometimes coyly, responds to the questions the artist has asked off camera. The questions might have been about what each soldier sees and experiences while on duty. The gunner, stuttering, describes the interior of the tank (lenses, targeting systems, artillery, computers, hydraulic oil), then the exterior (fields, laundry lines, »you get sick of these landscapes«). Recalling this cramped and smoky space, he conveys a militarized mechanization of his body and life. The outer shell of the tank acts as a barricade to the stuff of reality outside while the machine, at one with the human bodies that drive it, tramples pastures and villages. »I did not see much of Gaza,« the loader says. Manifestations of biopolitics within a »persuaded» ideological body arise in whispers and blank statements. But there is a twist here. If you do not understand Hebrew, might you trust the subtitles? Because they change. Like the figures in a slot machine, the subtitled letters and words slip and cascade into other letters and words. The soldiers' words disappear, morphing into new descriptions, creating a rubbing effect with the words that firstly questions the validity of »interview-documentary« genre and the ever-shifting nature of recent history, and secondly reveals how language — when exam-

ined — inherently leans towards the persuasion of ideological apparatuses, even within casual conversation. Are these soldiers able to find individual expression despite the confines of their duty? The interviews as manifested in this fragmented, self-aware format also speak to the Israeli military's grip upon the bodies and lives of these young men, to how their lives and world views are influenced by militaristic perceptions. As may anyone's really. Right? The edited subtitles clarify the power and position of each member, rank by rank; their humanity thus contrasted with duty, which must come first. Their words are converted — albeit sometimes in check with leftist sympathies of conscience, if not actions (»I am a leftist but in the tank I'm on duty ... these opinions are not allowed«) — to the military's terms. Here is a reverse military censorship, a spilling of words from repressed conscience (or simultaneously transferred from the artist and embodied by the interviewees). These videos elaborate a psychological experiment: the language and personae of each tank member perversely alters to a language of brutality imbued via a militaristic gaze, itself sputtering along over occupied territory. Like a view through the tank's cold barrel, under the spell of darkness, choking on smoke and oil fumes, a vision is construed — expressed by the gunner in his spiraling words (are they his words?) as akin to a video game, or compared by the loader to the process of movie-making — and a narrow ideology shaped. The bodies, fused with the machine, blend into a military-ideological apparatus, their apparent individuality, self-awareness and intelligence notwithstanding. Can these boys be the leftist thinkers they strive to be, one wonders? Indeed, an intertwining of cinematic fantasy with allusions to teenaged video game immersion — not to mention fantastical projections of self — and the form of the video interview (where each member has his masculine narcissism stroked) connects to larger war structures and greater wheels of power that have enrolled these bodies in their tasks, ideologies, Weltanschauung, and identity — no matter what — and further inscribes onto their language, behaviour and actions — as it may for all bodies. The gunner concludes: »I don't know what the army wants me to say/what you want me to say.«

And so is born an interview format later honed and constantly evolved by Omer Fast, adapted to his next projects.



## Two: 5000 Feet Is the Best 002

We move to September, 2010 for the next interview. After a series of false starts and mishaps, including an imposter or two and possibly an FBI investigator, the artist was able to track down a genuine, former Predator drone pilot who served over Afghanistan for the US army, and interview him in a Las Vegas hotel room. The 30-minute film *5000 Feet Is the Best* is based on two such interviews. The film resembles the interviews only in minor form. The title refers to the optimum altitude at which a US Air Force drone can identify and terminate targets on the ground. The pilot only really appears - with a distorted voice and redacted image - towards the end of the looped film. We meet first, instead, another version of him through an actor - Denis O'Hare - who portrays the pilot as an irascible, underfed, drugged-up, and clearly psychologically damaged type. He answers the interview-

er's questions indirectly, unreliably; constantly going off in tangents. His replies are interspersed with sudden migraines, which we hear as ringing, digital scratches, as if the hardware of his head has been damaged and over-programmed. The pilot's digressions then morph into two different depicted tales, seemingly unrelated and always bizarre. Then we see a camel on a country road. Followed by a woman, it runs into a forest and leads the woman to a desert hollow filled with soldiers' bodies. A massacre in Afghanistan; bodies strewn in a pit. It is a new rendering of the large-scale, light-box photograph *Dead Troops Talk* (1992) by Jeff Wall. Then the woman drives on with her husband to a Northern German train station to pick up her son, who is a soldier returning from Afghanistan. It eventually and perversely becomes clear that this man is not her son. But then again, this scene is not from *5000 Feet Is the Best*. It is from *Continuity*, realized a few years later.

Back to *5000 Feet*.

The pilot cannot tell the tale, not directly. He is traumatized. He is damaged goods. The diversions into other narratives - about con artists in Las Vegas and a man obsessed with trains - do eventually lead to a depiction of drone warfare. Here Omer Fast - after stretching the logic of the interview and narratives to their absurd limits - turns everything on its head. We see a landscape

from above, drone-perspective. The slow reveal is that it is not the anticipated Afghan nor Middle East setting, it is the Las Vegas suburbs. A car drives through a checkpoint with Chinese soldiers. A different occupation is at work. After passing through, the car is remorselessly targeted and bombed by the drone above. The family of



four - parents and children - emerge from the car, and walk away, covered in blood, like Jeff Wall's undead soldiers. Dissolve. Then we meet the real drone pilot - deliberately blurred and distorted on screen - and he concludes his narrative. The real interview intervenes slightly at the end. One wonders where the interview material has all gone, but by then we have been exposed to a series of stitched-up, glitchy distortions that unveil in an askance view; a glance at the apparent insanity the original drone pilot endured - and moreover, caused.

## Three: De Oylem iz a Golem

It is 2019 and it is a robust, snowy Alpine landscape. It is Salzburg in the heart of it all. It is nine years since we first met and I first got involved with *5000 Feet*. We are walking and bells are ringing while snow falls about. He says, you live in a fairy-tale city. I ask him, how about another project together? He answers, I have just the thing. His film, *De oylem iz a golem* premiered that July at the Salzburger Kunstverein. It is astonishing to consider how quickly this film came together, considering the depth and richness of the story and its development. The script was written over one month. The film was shot in Salzburg over a week. The film was then edited and

- ↖ Omer Fast, *5 000 Feet is the Best*, 2011, 30min., Edition of 6 plus 2 artist's proofs; Filmstill
- ↘ Omer Fast, *Der Oylem iz a Goylem*, 2019, 24min., Edition of 6 plus 2 artist's proofs; Filmstill

first presented three months later. About two years before, Omer read a book of old Jewish fairy tales and decided to use one as the basis for a film about a contemporary Chinese family's relationship with a ghost. That film, *The Invisible Hand*, was commissioned by the Guangdong Times Museum but was immediately censored by the local authorities. It was made in virtual reality and requires awkward, head-worn equipment. I also presented this film at the Salzburger Kunstverein and since 2019 it is still there for people to view. Based on a medieval Jewish fairytale, this film takes place on a chair lift, high in a snowy mountain resort in the Austrian Alps. A lone skier loses her ski glove and then realizes suddenly that an Orthodox Jewish man wearing a distinctive, black hat is sitting next to her. He speaks about the precariousness of the world, of everything really. Even if the world seems to be under our control, the world can turn against you suddenly, he says. He speaks with the wisdom of the dead or the undead, he has seen it all, but still he has this kind of Judaic mistrust of the world. He

catastrophe and injustice. It seems to be material that the artist can spin out of one context – here Austria and its complicated relationship with the Holocaust – into so many different directions.

We also see a number of conflicting or contrasting elements here. The old world seems played against the new world; the undead and the dead brush up against the living, fantasy contaminates reality, history and tragedy emerge again in the form of dark passages and references to the holocaust to darken or contaminate a picture-perfect Salzburg landscape. Roles are shifted provocatively, where the harasser (the Jew) becomes harassed, even stripped and bled by the harassed (the skier). Then in the final scene in her hotel room, she seems later to try to transform into him, completing him absorbing his remnants, in a way, uncontrollably it seems. Something uncategorical – unspoken, unsayable maybe – seems to emerge between the gaps of these conflicts and contradictions, and it appears that Omer Fast strategically sets up scenarios where nothing is ever as it seems, and once

this is evident, it can never be what it was before, mimicking processes of trauma and repression. The Goldsmith had indeed lost everything. The floating coffins containing his dead children that we later see in the film refer to the story of the changeling from Nordic, Germanic and Celtic folklore. In this folklore, briefly distracted parents see that their baby has been replaced by a terrible creature, which once discovered, jumps up and runs away. Parents would tell this elaborate and culturally-repeated story in the case of infanticide or death of their child through neglect. This clears the family of shame, crime and guilt, while perpetuating



moves on to tell the tale of a Goldsmith who is seduced by a female demon and ends up losing everything. We see these scenes shot in resplendent Salzburg locations. Growing impatient, the skier removes his hat from his head and refuses to give it back until he stops. She then drops the hat accidentally, as she had her glove. The scene ends. Later a resort staff picks up the hat and, after heading down a long, dark corridor under the ski lift, throws the hat into a room full of identical hats. Out of sight, out of mind. Door closes.

Through all this is a distorted re-telling of a traumatic past, where ghosts are created out of repression, tragedy,

superstition and a system of belief that simultaneously unites the community, bringing order where disorder could have easily erupted. Trauma is shared and silenced in the same moment. The skier later in an apparent trance before a mirror tells us that the coffins can float back upstream, and the mongrel children arise as the undead, bringing disorder again. Trauma might be buried beneath the Alpine snow, but the snow must melt.

I think of the writer Angela Carter and her re-tellings of medieval fairy-tales, a kind of retroactive cultural and psychological analysis, updating the stories to take up political and feminist concerns. In Fast's films, there

- ↓ Omer Fast, *A tank translated*, 2002, four monitors and four pedestals, 3 to 7 min, Edition of 6 plus 2 artist's proofs; Filmstill
- ↘ Yalda Afsah, SSRC, DE 2022, 20 Min.; Filmstill



might also be a resonance of this kind of re-writing or subversion of narrative to bring the repressed doggedly out of its layer into a contemporary context. At the Salzburger Kunstverein, we presented *De Oylem* along with *The Invisible Hand* and another astonishing 3D film by Omer Fast entitled *August* (about an older August Sander, interviewed by a Nazi) in an impressive *mise en scene* of a hospital setting, designed and built within the galleries. The staging was so convincing that a museum director colleague was convinced he was really in a clinic that we were renting the space to. Times were tough, he thought. When the penny dropped, his skin crawled, he later told me. He had already felt between the two worlds of life and death, as anyone might experience once entering a hospital. Now he was face to face with Omer's ghosts.

- 001 From an interview with Omer Fast that I conducted in 2019 at the Salzburger Kunstverein when we presented his multiple-installation exhibition *Der Oylem iz a Goylem*.
- 002 I included this work *A Tank Translated* (2003) in the touring exhibition *Signals in the Dark: Art in the Shadow of War* (2007–09) at University of Toronto, Concordia University and The Model, Sligo, Ireland.
- 003 After meeting Omer in Berlin with my arm in a sling and agreeing to partner on this film's production, I was fortunate enough to then lead one of the commissioning institutions for this film in 2010, and so to be involved in my first commission with Omer Fast.

Omer Fast was born in Jerusalem in 1972. He holds a BA in English from Tufts University, a BFA in Visual Arts from the Boston Museum School of Fine Arts and an MFA from Hunter College, City University of New York. Since finishing his studies in 2000, Fast has had one-person exhibitions at Pinakothek der Moderne, Munich (2021), Times Art Museum in Guangzhou (2018), Martin Gropius Bau in Berlin (2016), Jeu de Paume in Paris (2015) and Whitney Museum in New York (2010) Group exhibitions include dOCUMENTA13, Venice Biennale in 2011. Fast received the Bucksbaum award for his work *The Casting* at the Whitney Biennial in 2008 and the National Galerie's Prize for Young Art in Berlin in 2009 with his work *Nostalgia*. His work is in several international collections including Tate Modern, the Guggenheim Museum and the Centre Pompidou. Fast's first feature film *Remainder*, an adaptation of Tom McCarthy's novel, premiered at the Berlinale in 2016. His second feature film *Abendland* is currently in post-production.

Séamus Kealy is an artist and is currently Director of Oakville Galleries in Canada. From 2014 to 2023 he was Director of the Salzburger Kunstverein. From 2008 to 2013 he was Director of The Model, Sligo, Ireland and from 2005 to 2008 Curator at the Blackwood Gallery, University of Toronto. He has lectured at universities worldwide including as Visiting Lecturer for the Higher Institute for Visual Arts in Ghent, Belgium. He studied Fine Arts (BFA), including photography under Jeff Wall, and later Art History: Curatorial Studies (MA) at the University of British Columbia. His writings on art are published in international journals and publications.



»Es zieht mich immer wieder zu dem Unbekannten«

## **Yalda Afsah und Cathrin Mayer**

Zum Wintersemester 2023/24 übernimmt Yalda Afsah die Professur für Einführung in das künstlerische Arbeiten im Bereich Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg. Im Interview mit der Kuratorin Cathrin Mayer spricht sie über zentrale Aspekte in ihrem filmischen Werk und ihr Interesse an der Darstellung von Mensch-Tier-Beziehungen



In *Les Trois Écologies* (Die drei Ökologien) beschreibt der französische Psychoanalytiker Félix Guattari bereits 1985 die Notwendigkeit für neue Formen des Zusammenlebens innerhalb eines zügellosen kapitalistischen Systems.\* Er skizziert drei ökologische Handlungsbereiche, die es neu zu denken gilt: Umwelt, soziale Beziehungen und menschliche Subjektivität. An einer Stelle im Text fasst er eindringlich zusammen: »Immer weniger kann die Natur von der Kultur getrennt werden und wir müssen lernen, die Wechselwirkungen zwischen Ökosystemen, Mecha-nosphäre (Bereich Technik und Maschinen) und sozialen wie individuellen Bezugswelten im Querschnitt' zu denken«.

In diesem Beitrag möchte ich im Zusammenhang mit der Arbeit von Yalda Afsah über die Kategorie der menschlichen Subjektivität nachdenken, die Guattari in *Les Trois Écologies* in einem doppelten Sinne denkt: der Mensch als Teil der Welt und als Instanz, die jene Welt beobachtet. Guattari zufolge hat die vermeintlich objektive Logik, die Welt durch Technik und Medien zu verstehen, eine isolierte Betrachtung der einzelnen Lebensbereiche hervorgerufen. Durch eine enthierarchisierte Darstellung der Mensch-Tier-Beziehung löst Yaldah Afsah genau jene Demarkation der unterschiedlichen Sphären auf, indem sie eine intime Kommunikation zwischen zwei Spezies in den Blick rückt. Ihr gelingt dies, weil sie den Film von Zwängen des Erzählens befreit: wesentliche Szenen verbleiben außerhalb des visuellen Narrativs. Durch die Verhandlung der filmischen Mittel werden Betrachter(in-

nen dazu aufgefordert, ihre Position nicht nur vor der Leinwand, sondern auch innerhalb ihrer unmittelbaren gesellschaftlichen Zusammenhänge neu zu denken.

**Cathrin Mayer** In einem früheren Gespräch hast du mir berichtet, dass



das Austauschjahr am California Institute of the Arts (CalArts) und der Einfluss von James Benning für dich sehr wichtig waren, um deine Praxis als Filmemacherin weiterzuentwickeln. Kannst du mir erzählen wie dich Benning, CalArts und Kalifornien damals beeinflusst haben?

**Yalda Afsah** Ich wollte am CalArts studieren, unter anderem wegen James Benning. Ich hatte gehört, dass dort im Vergleich zur Universität der Künste Berlin ein ganz anderer Umgang mit dem Medium Film verfolgt wird. CalArts legt beispielsweise nach wie vor einen Fokus auf das Arbeiten mit 16 mm Kameras. Im ersten Jahr steht diese Technik im Vordergrund und alles, was zum Prozess dazugehört: von der Entwicklung der Filmstreifen bis zum

Schneiden auf den Schnitttischen. So erhält man ein Fundament des eigentlichen Filmemachens und dem haptischen beziehungsweise handwerklichen Aspekt des Arbeitens mit Film. Essenziell für das Studium waren auch der Kurs *Listening and Seeing* von James Benning. Da traf

man sich einmal in der Woche und ist gemeinsam an einen unbekannteren Ort gefahren. Einmal besuchten wir einen Krater inmitten einer Wüstenlandschaft, ein anderes Mal einen ewig langen Tunnel, der über 20 Jahre von einem Mann mitten im Nichts gebaut wurde. Neben dem Kurs von Benning war auch ein Seminar von Betzy Bromberg sehr prägend. Über ein Jahr lang hat sie mit uns über Ton und Bild gesprochen. Wir haben Filme zuerst ohne und dann mit Ton angesehen. Daraufhin haben wir gemeinsam analysiert, was genau passiert. Was



für Gefühle löst der Ton aus? Was wird durch Ton im Film möglich? Davor habe ich mich weniger auf den Sound konzentriert und erst in Kalifornien habe ich verstanden, wie wesentlich der Sound für das Filmmachen ist. Es herrschte einfach eine Stimmung vor, in der man sich zum Ausprobieren ermutigt gefühlt hat, ohne dass ein konkretes Resultat dabei herauskommen musste. Die Frage war und ist stets: Wo fängst du an, ohne zu wissen, wo du mal landen könntest?

**Cathrin Mayer** In deinen Filmen gibt es oft Passagen, in denen du Zeitlichkeit beziehungsweise die Art und Weise, wie Zeit im Film erlebt wird, veränderst. Dadurch entstehen wie in deinem Film *CENTAUR* (2020, 13 min.) Höhepunkte in der Dramaturgie des Filmes.

Bent Branderup einen sehr rigiden Zeitplan hat. Jeden Tag um halb zehn trinkt er seinen Tee und arbeitet dann strikt nach einer Abfolge mit den Pferden. Ich beobachte ihn bei seiner intensiven Trainingseinheit in einer Reithalle, in der er die vermeintlich natürliche Veranlagung des Pferdes nach bestimmten Anforderungen perfektioniert. Diese Genauigkeit wollte ich auch in die Form des Filmes einbeziehen.

**Cathrin Mayer** Wie kam es dazu, dass du Filme mit einem besonderen Fokus auf Mensch-Tier-Beziehungen machst?

**Yalda Afsah** Das war ein Prozess, der sich aus dem Arbeiten an den beiden Filmen *TOURNEUR* (2018, 14 min.) und *VIDOURLE* (2019, 10 min.) heraus entwickelt hat. Es gibt für mich oftmals einen dokumentarischen

Mikrokosmos ein. Meine Beschäftigung mit Mensch-Tier-Beziehungen hat auf einer Reise nach Südfrankreich begonnen. Ich habe dort eine Freundin besucht, die mich in *Toro Piscine* eingeführt hat. Das ist ein Stierkampf in einem Wasserbecken. Die Wettkämpfe finden während der Sommermonate in verschiedenen Dörfern statt. Jugendliche, meistens junge Männer, nehmen an den Wettkämpfen teil. Genau an dem Tag, als wir den Kampf respektive das Spiel besuchten, wurde die Manege mit Schaum vollgepumpt. Der wabernde Schaum bietet einerseits Schutz und erschwert aber die Spielbedingungen. Zum Glück hatte ich meine Kamera dabei und konnte das Schaumspektakel festhalten. Aber leider ist meine Speicherkarte kaputt gegangen. So musste ich das darauffolgende Jahr wieder nach Quissac fahren. Aus dem Material ist *TOURNEUR* entstanden. Wir haben uns mit dem «Schaumann» angefreundet, der uns von einem weiteren Spiel im Fluss erzählte. Anders als in *Toro Piscine* warten die Männer im Wasser des Flusses auf einen ausgewachsenen Stier. In meinem Film *VIDOURLE* sieht man die kollektive Choreografie der jungen Männer, die komplett bekleidet in dem Fluss stehen, abwartend und sich dann in Bewegung setzen. Es wirkt wie ein kämpferisches Spiel oder ein spielerischer Kampf, bei dem das Gegenüber für die ZuschauerInnen nicht sichtbar wird. In einer Ausstellung in Berlin habe ich beide Arbeiten einander gegenübergestellt und jeweils im Wechsel gezeigt.



**Yalda Afsah** Ich versuche für jeden Film die passende Form zu finden. Bei *CENTAUR* war es so, dass der Protagonist – der Pferdetrainer –

Ausgangspunkt. Wenn du ein Projekt mit der Kamera begleitest und etwas ganz Spezifisches festhalten möchtest, dann tauchst du immer in einen

**Cathrin Mayer** Lass uns über deinen letzten Film *SSRC* (2022, 20 min.) sprechen. Er ist durch eine Zärtlich-

keit und Fragilität geprägt, die bei deinen anderen Filmprojekten so nicht vorkommt. In *SSRC* stehen Männer und Tauben im Mittelpunkt. Die physische Dimension ist hier eine andere und anstelle einer Absurdität im menschlichen Verhalten, rückst du den Instinkt der Fürsorge in den Mittelpunkt.

**Yalda Afsah** In *SSRC* befasse ich mich mit der Zucht, dem Training und der Domestizierung von Tauben in dem speziellen Umfeld der Roller Pigeon Clubs im Süden von Los Angeles. Die Dramaturgie des Filmes schlüsselt erst im Verlauf die intime Beziehung zwischen Mensch und Tier auf, indem die anfängliche Distanz von Boden und Himmel durch Nähe, Fürsorge und zärtliche Berührungen abgelöst wird. Durch diese Distanz entsteht eine andere Art der Ehrfurcht vor den Tieren. Die Körper und Flügel der Tauben sind viel fragiler als die von einem Stier oder Pferd. Da sitzt jeder Handgriff in der Interaktion der Züchter mit den Tauben.

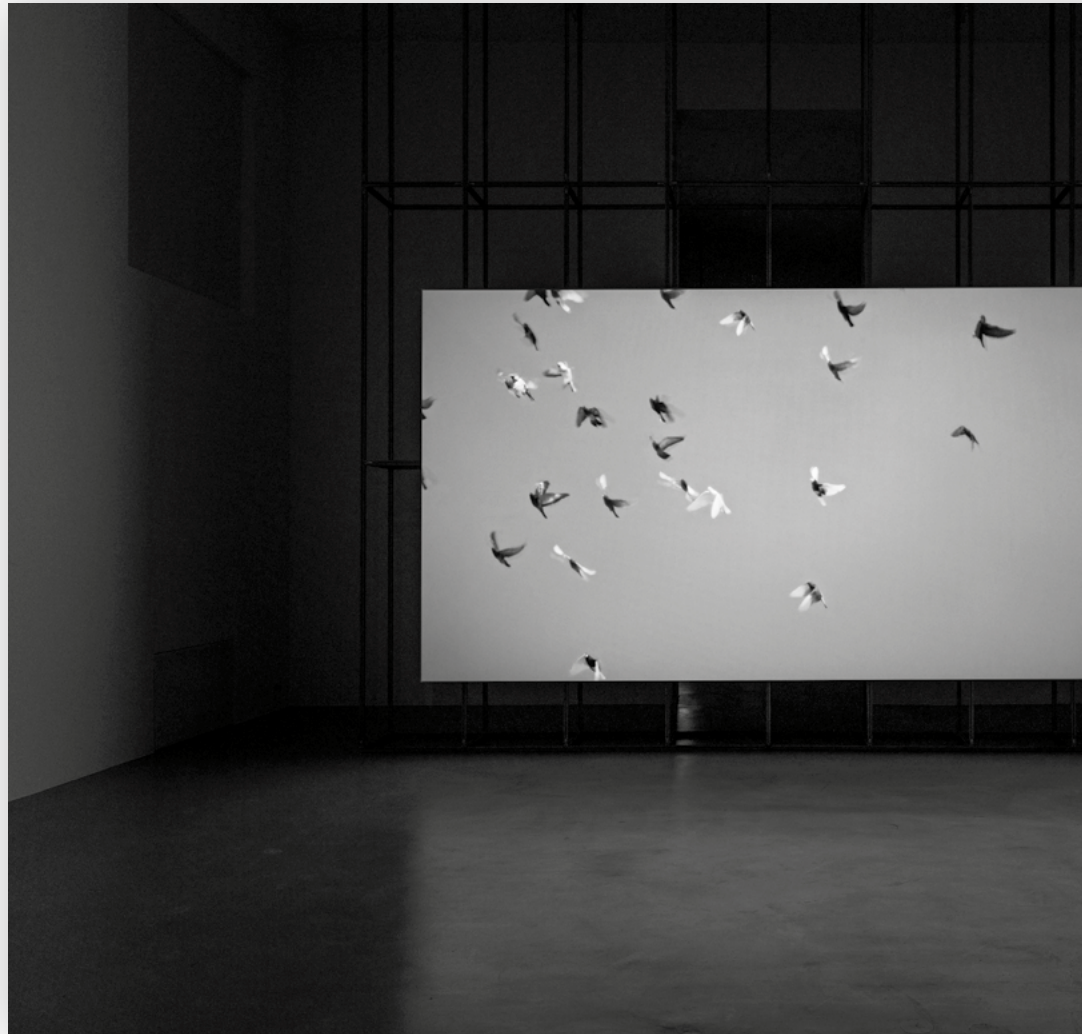
**Cathrin Mayer** Der Raum, in dem sich die Tauben bewegen ist viel grösser. Die Sphäre des Himmels ist unfassbarer. Theoretisch könnten die Tauben auch ihren Besitzern entfliehen, was sie tatsächlich nicht tun. Das Besitzverhältnis ist ganz anders als bei anderen domestizierten Tieren. Große Hände halten diese kleinen Körper, ziehen die Federn auseinander und die Vögel bleiben ganz ruhig. In *SSRC* hast du nicht nur ein Tier in den Vordergrund gestellt, das eigentlich nicht sonderlich beliebt ist,

sondern führst uns auch in ein von Gewalt gekennzeichnetes Milieu ein, nämlich in Compton, einem Vorort von Los Angeles, in dem Gangs sehr aktiv sind.

**Yalda Afsah** In *SSRC* gehe ich sehr nah mit der Kamera an die Leute heran. Man muss immer aushandeln, ob Grenzen überschritten und Protagonisten in deren Sinne dargestellt werden. Die Männergruppe in diesem Film ist mir auf eine gewisse Art sehr nahe, da ich mich für ihre Tätigkeit begeistere. Es war sehr wichtig für mich, sie selbst zu Wort kommen zu lassen. Obwohl es nur wenige Sätze sind, habe ich versucht prä-

nante Aussagen im Film zu verwenden. Wie beispielsweise die Beschreibung eines Züchters zu seiner Routine mit den Vögeln. Er schildert, dass er fünf Stunden am Tag mit den Tieren arbeitet, dass er mit den Vögeln seines Vaters arbeitet und dass er dies seit seiner Kindheit tut. So versteht man auch, wie sehr diese Tätigkeit seinen Alltag bestimmt.

**Cathrin Mayer** In *SSRC* reihst du unterschiedliche Szenen aneinander, wie Vögel in der Luft fliegen und Männer sie vom Boden aus beobachten. Die Art und Weise, wie du die Szenen zusammengeschnitten hast, hat etwas sehr Poetisches. Mich



Yalda Afsah setzt sich in ihren künstlerischen Arbeiten fortlaufend damit auseinander, inwieweit der abgefilmte Raum durch filmische Mittel zur Konstruktion wird. Ihre Arbeiten wurden im Rahmen verschiedener internationaler Ausstellungen und Filmfestivals, darunter Manifesta 13, Locarno Film Festival, New York Film Festival, Berlinische Galerie, Insti-

Diese Wettkampfsituationen sind sehr persönlich, da sich die Leute zuhause besuchen, auch in die Hinterhöfe gehen, wo die Tauben gehalten werden. Wenn es da nicht genug Platz gibt, steht der Rest auf der Straße und beobachtet den Flug. Tauben sind an Menschen und Orte gebunden. Man kann eine Taube auch nicht so leicht entführen, da sie immer wieder zu ihrem Zuhause zurückfliegen wird.

**Cathrin Mayer** Wir haben schon über den Stil der Filme gesprochen, aber ich würde gerne genauer auf die Narration eingehen, die deine Arbeit prägt. Die Mensch-Tier-Beziehung, die du darstellst, ist primär eine von Männern zu Tieren. Gibt es dafür bestimmte Beweggründe?

**Yalda Afsah** Ich glaube es zieht mich immer wieder zu dem Unbekannten. Die Dominanz und Machtpositionen von Männern spiegeln sich einfach anders wider als die von Frauen. Ich will hier nicht pauschalisieren, da dieses Thema sehr komplex ist, aber es ist ein anderes Gefälle.

**Cathrin Mayer** In der Einleitung zu diesem Interview behaupte ich, dass deine Filme aufgrund der Art und Weise, wie du die Mensch-Tier-Beziehung inszenierst, politisch sind. Wie verstehst du diesen Aspekt innerhalb deiner Arbeit?

**Yalda Afsah** Ich versuche mich Themen zu widmen bei denen ich das Gefühl habe, dass ein größerer Sinnzusammenhang dahintersteht. Über einen kleinen Mikrokosmos kann man oftmals einen viel breiteren Kontext aufmachen. Durch das Auslassen von Elementen oder die Kon-

zentration auf vermeintlich Nebensächliches will ich einen anderen Zugang zum Sichtbaren bekommen oder das eigene Sehen reflektieren. Diese Aspekte sind für mich politisch.

tute of Contemporary Arts London und Neuer Berliner Kunstverein gezeigt. Einzelausstellungen hatte sie bei JOAN, Los Angeles (2023), Between Bridges, Berlin (2023), HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz (2022) und Kunstverein München (2022). In diesem Jahr wurde sie mit dem Hans-Purmann-Preis ausgezeichnet.

Cathrin Mayer ist unabhängige Kuratorin, die mit Künstler\*innen und Kolleg\*innen zusammenarbeitet, um Ausstellungen, Performances und Publikationen zu produzieren. Sie arbeitet regelmäßig mit der HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz. Davor war sie Kuratorin an den KW Institute for Contemporary Art. Sie unterrichtet regelmäßig, unter anderem an der Universität der Künste in Berlin.

Das Interview ist eine leicht gekürzte Version des Katalogbeitrages für den Kunstverein München im Zusammenhang mit der Einzelausstellung *Every word was once an animal* von Yalda Afsah, herausgegeben von Maurin Dietrich, erschienen im Distanz Verlag 2022.

würde interessieren, wie die tatsächlichen Wettkämpfe funktionieren und wie sie live wirken.

**Yalda Afsah** An insgesamt drei Wochenenden fährt man von Haus zu Haus. 50 bis 60 Autos sind da in Bewegung. Man kommt bei der ersten Station an, die Tauben fliegen zwanzig Minuten und dann geht es schon weiter. Die Tauben unterschiedlicher Züchter fliegen jeweils an einem fixen Zeitpunkt, was in der Planung der Route berücksichtigt werden muss. Die Strecke an sich macht geografisch eigentlich gar keinen Sinn, da Los Angeles so weitläufig ist. Aber die Tauben bestimmen die Logik.



# ACCESS IS A NEVER-ENDING PROCESS

**Lea Kirstein**

Anfang August versammelten sich Studierende von 12 Kunsthochschulen in Hohenlockstedt, um sich im Rahmen einer Summer School mit Fragen nach den inhaltlichen und räumlichen Bedingungen für gutes Lernen zu beschäftigen. Eine teilnehmende Beobachtung



1. *Be annoyed by the red flags of your art school?*
2. *Realize that these red flags are common.*
3. *Have a wonderful cute organizing team that invites wonderful cute participants to share a house and hopes for a week.*
4. *Come together.\**

Sechs Organisator\*innen und 19 Gäst\*innen aus ganz Deutschland und Österreich kamen Anfang August für eine Woche in der Arthur Boskamp-Stiftung zusammen, um sich weit weg von ihren jeweiligen Kunsthochschulen um eine Picknickdecke zu versammeln, die im Vorfeld mit offenen Fragen bedruckt worden war. Was



möchtest du lernen? Wer vermittelt Wissen? Welche Rahmenbedingungen sind nötig, um eine wertschätzende und unterstützende Arbeitsatmosphäre zu schaffen? Wie funktioniert eine gerechte und transparente Entscheidungsfindung in Institutionen?

Es sollte ein Raum entstehen, um sich darüber auszutauschen, welche Strukturen den Studierenden das Lernen schwer machen und wie schön es sein könnte, wenn alles ein bisschen anders wäre. Dazu erhielten die Teilnehmenden einen offen gebundenen Reader, der von den Teilnehmenden selbstständig ergänzt werden konnte. Neben theoretischen Texten zu Feminismus, Antidiskriminierungsarbeit, Crip- und Queer Time enthielt dieses Heft auch praktische Informationen, zum Beispiel zu den Themen BAföG, das Bachelor/Master-System und Armut unter Studierenden.

8. *Consent on a code of conduct.*

9. *Set a structure for the summer school week.*
10. *Break the structure.*

Es geht um strukturelle Ungerechtigkeiten und Ausschlussmechanismen an den Kunsthochschulen – die mangelnde Diversität durch eingeschränkte Zugänglichkeit spiegelte sich auch in der Heterogenität der Gruppe wieder. Die Organisator\*innen wünschen sich mehr Sensibilität für Diskriminierung und mehr Privilegienbewusstsein an den Institutionen und wollten mit der Summer School aktiv ausprobieren, wie Lernen anders möglich ist. Umso wichtiger war das Erarbeiten einer Struktur für die Summer School, in der sich alle Teilneh-

menden wohlfühlen. Gleich zu Anfang wurde ein Code of Conduct verhandelt: Darin wurden Achtsamkeit, bewusste Sprache, die eigenen Bedürfnisse und die der anderen festgehalten. Ebenso Themen, die im Laufe der Woche immer wieder auftauchten und teils neu verhandelt werden mussten waren: Wie kann man Menschen mitdenken, die nicht anwesend sind, die aus unterschiedlichen Gründen nicht teilnehmen (können) – ohne für sie zu sprechen und sie zu bevormunden?

11. *Realise who is missing.*
12. *Be frustrated about it.*
13. *Ask yourself how you contribute to (un)safer spaces.*

Warum gibt es im Studium eigentlich keine Antidiskriminierungs-Workshops? Zusätzlich zu den Texten im offenen Reader stand Input von verschiedenen Künstler\*innen und Aktivist\*innen auf dem Programm. Ren Loren Britton stellte den Access Rider vor: Ein Tool, eine Art individueller Leitfaden, das es ermöglicht, eigene Bedürfnisse differenziert und klar zu kommunizieren. Diese Methode aus dem disability rights movement kann ein breites Verständnis von Zugänglichkeit produzieren. So wird nicht nur über physische Hindernisse nachgedacht, sondern offen über Dinge wie finanzielle Hürden, Namen und Pronomen, Sprache und Kommunikation und die unterschiedlichen Barrieren bei Online- und Präsenzformaten gesprochen. Rowan de Freitas' künstlerische Arbeit bot Input zum Thema Zeitlichkeit im kollektiven Arbeiten und regte dazu an, Zeit zu schaffen für

Konflikte und Frustration, für Ruhe und Zurückgezogenheit und für kollektive Fürsorge. Außerdem konnten die Teilnehmenden eigene Erfahrungen austauschen und gemeinsam reflektieren: Wie und warum bin ich zur Summer School gekommen? Welche Erfahrungen haben mich geprägt? Von wem habe ich gelernt – und welche Art von Wissen ist an meiner Hochschule nicht vertreten?

18. *Be inspired by workshops.*

19. *Choose not to participate.*

20. *Just dance collectively.*

21. *Moving the body helps moving the mind.*

Als Ausgleich und Ergänzung zum theoretischen Input leitete Roni Katz einen Performance-Workshop an, der die Teilnehmenden dabei unterstützen sollte sich auch auf ihre Körper, auf Bewegung und auf ihre sensorische Wahrnehmung zu besinnen. Teil des Workshops war eine Performance-Übung: Die Teilnehmenden führten spontan einen Dialog, der nur aus Fragen bestand und fanden so weitere, neue Themen und Blickwinkel. Das Nicht-Beantworten der Fragen ermöglichte einen offenen Prozess der Wissensproduktion, der nicht direkt Antworten forderte. Die unterschiedlichen Workshops machten es möglich, alternative Lernorte zu imaginieren und direkt in die Tat umzusetzen. Dazu gehörten auch tägliche, offene Treffen, bei denen die Teilnehmenden die Tagesplanung und ihre Inhalte nach ihren Bedürfnissen und Interessen anpassen konnten. Auch die Care-Arbeit – Kochen, Putzen – wurde selbstverständlich unter allen Anwesenden aufgeteilt.

25. *Take a break.*

26. *Learn boxing.*

27. *Sexy is the new sorry.*

Während der Summer School war die Ambivalenz des Utopie-Begriffs allgegenwärtig und immer wieder stellten sich die Fragen: Welche Menschen haben die Möglichkeit teilzunehmen? Wer ist von vornherein ausgeschlossen? Welche Perspektiven werden innerhalb des Systems nicht gehört und gesehen? Wer ist bei der Summer School anwesend und für wen konnte keine Zugänglichkeit ermöglicht werden? Wer wird mitgedacht? Wel-

che Positionen bleiben unsichtbar? In Hohenlockstedt stellten sich die Teilnehmenden alternative Zukünfte vor und sprachen darüber, wie diese möglich gemacht werden könnten. Sie nutzten Imagination als Tool, um die



eigenen Möglichkeitsrahmen abzustecken und suchten gezielt Ansatzpunkte für kleinere oder größere Veränderungen. Dazu gehörte es auch, einen neuen, offenen Kanon zu entwickeln, in dem unterschiedliche Perspektiven zu Wort kommen. Nicht zuletzt stand eine selbstkritische Reflexion im Mittelpunkt: Kritik und Anregungen sollen als Bereicherung aufgenommen werden: Auch die Utopie ist eben ein Prozess.

30. *Invite others to join.*

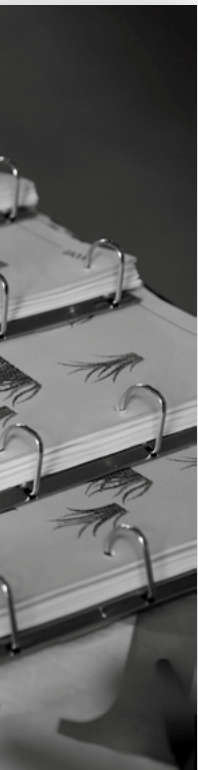
31. *Access is a never ending process.*

Als sich die Woche an der Summer School dem Ende neigte, öffnete sich die Runde für weitere Gäste\*innen: Samstagabend fand der *Harvest*, ein Austauschformat für alle Interessierten statt. Da das Wetter das gemeinsame Essen nach drinnen zwang, hing die Picknickdecke wie eine fliederfarbene Wolke über den Teilnehmenden und ihren Gäste\*innen. Analog zu den Fragen, die die Picknickdecke in den Raum gestellt hatte, fanden sich auf der Tischdecke kleine und große Wünsche für die Zukunft. Auf der langen Tafel standen Kerzen und Blumen und von der Decke hingen kleine Objekte aus selbstgebacke-



nem Brot und Zettel die zum Nachdenken anregen sollten. Noch einmal wurde die Performance, die ein Dialog aus Fragen war, ausprobiert und in den Gesprächen am Tisch fanden sich neue Verbindungen.

Den Abend begleitete ein feierliches Gemeinschaftsgefühl, in dem der bevorstehende Abschiedsschmerz schon ein wenig zu spüren war: Einige Teilnehmer\*innen wären wohl lieber in der temporären Utopie der Summer School geblieben, anstatt sich auf den Weg zurück in ihre Institutionen zu machen. Denn Ziel und Inhalt der Summer School war keine ausufernde Kritik an den Institutionen, sondern vielmehr ein positiver, gelebter Gegenvorschlag. Die Teilnehmenden wissen welche Anstrengung und Einsatz nötig sind, um an den Hochschulen Zugänglichkeit zu erleichtern und unterschiedliche Hintergründe verstärkt als Bereicherung zu begreifen. Mehr Auseinandersetzung mit Privilegien wird nötig sein, um Zeit und Raum für unterschiedliche Bedürfnisse zu schaffen.



32. *Celebrate first steps.*

33. *This is just a beginning.*

Aber nach der Summer School ist vor der New School. Während die Teilnehmenden ihre Erfahrungen und Gedanken zurück in die Hochschulen tragen, sprechen die Organisator\*innen schon über Dokumentation, neue Veranstaltungen und andere Formate. Ein altbekanntes Problem steht im Raum: Ohne das grenzenlose Engagement und die vielen Tage und Wochen unbezahlter Arbeit ist eine solche Veranstaltung einfach nicht möglich. Um an den Kunsthochschulen mehr Zugänglichkeit, Diversität und bessere Lernbedingungen zu fordern, sind die Veranstaltenden außerdem an Fördermittel gebunden – und somit an genau die Strukturen, die sie kritisieren.

selbstorganisierte Summer School um alternative Lernräume und bot einen offenen Rahmen zum Experimentieren, um Fehler zu machen und andere Zukünfte zu imaginieren.

Organisiert von: Destina Atasayar, Katharina Brenner, Lu Herbst, Lucie Jo Knilli, Charlotte Perka und Lioba Wachtel.

Unterstützung und Austausch sind sehr willkommen: [hello@newschool-summer.school.org](mailto:hello@newschool-summer.school.org)

Lea Kirstein hat 2018 den Bachelor-Abschluss in der Klasse Social Design an der HFBK Hamburg, 2021 den Master-Abschluss an der HAW Hamburg absolviert. Sie ist Grafik-, Textil- und Social Designer\*in und arbeitet im Bereich Textilvercycling.



## Digitale Gesänge über dem Lerchenfeld – ein Nachruf auf Matthias Lehnhardt

**Michaela Melián und Felix Raeithel**

Matthias Lehnhardt lehrte von 1979 bis zu seinem Ruhestand 2014 zunächst als Lehrbeauftragter, später als Professor im Fachbereich Visuelle Kommunikation, dann im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg. Seine Lehre trug entscheidend zur Entwicklung einer digitalen Praxis und einem Bewusstsein für die Ästhetiken des Virtuellen an dieser Hochschule bei



Kunsthochschulen und Akademien bieten bis heute die Möglichkeit ein Studium im Sinne eines Studium Generale absolvieren zu können, das heißt, dass die hier praktizierte künstlerische Forschung sich je nach Ausrichtung der künstlerischen Vorhaben in alle Richtungen ausdehnen oder vertieft werden kann. Diesen Anspruch konnte Matthias Lehnhardt mit seinem breitgefächerten Wissenshorizont ideal bedienen, als er nach langen Jahren als Lehrbeauftragter und Vertretungsprofessor 1993 auf die Professur für Künstlerische Telematik / Computer im Studienschwerpunkt Visuelle Kommunikation berufen wurde.

Denn bevor Matthias Lehnhardt das Studium der Visuellen Kommunikation an der HFBK Hamburg 1977 mit Auszeichnung abschloss, hatte er bereits Physik, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Soziologie in



Darmstadt und Hamburg studiert. 1981 wurde er dann an der Universität Hamburg im Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften promoviert. Gleichzeitig war Matthias Lehnhardt, wie er in Selbstzeugnissen auch freimütig bekannte, bereits seit den frühen 1980er Jah-

ren intensiv in die digitalen Computerwelten eingetaucht. Als sogenannter Computerfreak und Datenreisender (Selbstbezeichnung M.L.) war er von Anfang an Teil des informellen Netzwerks des Chaos Computer Clubs Hamburg und dabei sowohl aktivistisch wie auch journalistisch tätig. Ein bis heute aufregendes Zeugnis findet sich bei Youtube: In einem ARD-Brennpunkt zu Spionagenetzwerken vom 2. März 1989 ist Matthias Lehnhardt sowohl einer der Autoren der Sendung als auch als Experte des Chaos Computer Clubs Hamburg vertreten. <sup>100</sup> Er ging sogar so weit, in verschiedenen Vorträgen, Publikationen und Filmen zu formulieren, dass Hacker unter Umständen als »Datenkünstler« begriffen und bestimmte Computerviren als »Telematische Kunstwerke« klassifiziert werden können.

Mit dem Begriff Telematik fasste er seine Studien zusammen: Die Wortsilbe Tele kommt aus dem Altgriechischen und steht für »in der Ferne, fern, weit entfernt«. Die Endung -matik bedeutet »Tun, Bereitsein«, oder auch »die Kunst des ...«. Telematik steht also für die Lehre zur Kunst des in die Ferne Schweifens und dabei weit Entferntes miteinander in Verbindung zu bringen. In der Publikation *Gesänge über dem Lerchenfeld – Beiträge zur Datenkunst* entwirft Lehnhardt ein grundlegendes Verständnis von künstlerischer Telematik und führt darin, wie immer wieder in seinen Veröffentlichungen, die gesetzte Gegensätzlichkeit von Wissenschaft und Kunst als überholt vor. Denn an den gemeinsamen Feldern der Medien, der Technologien, der Hirnforschung oder der Quantenmechanik werde offensichtlich, dass mit der Moderne die Gegenüberstellung beider Systeme perspektivlos geworden sei.

Die digitale Technik und ihre Möglichkeiten begriff Matthias Lehnhardt als eine Erweiterung der künstlerischen Produktions- und Kommunikationsmittel, der kreative wie respektlose Umgang mit den neuen Technologien ganz im Sinne einer künstlerischen Forschung stand im Mittelpunkt seiner Untersuchungen und Lehrtätigkeit. Hier war er ganz Schüler und Nachfolger von Kurd Alsleben, der von 1970 bis 1993 als Professor an der HFBK Hamburg digitale Systeme, Netzwerke und Kommunikation lehrte und dort 1985 die Interdisziplinäre Computerei gründete. Für beide, wie auch für Antje Eske, von 1975 bis 1985 Professorin für Orientierungsstudien im Fachbereich Visuelle

Kommunikation, war die Perspektive des Dialogs, der »ars sermonis« oder »Konversationskunst« mithilfe der zeitgenössischen Kommunikationsmittel zentral. Alle waren sie eng befreundet und vernetzt, sie veranstalteten gemeinsam Projekte und Seminare. Sie publizierten zusammen unter der Alslebenschens Devise »Allein weiß ich nicht weiter«.002

Wer Anfang der 1990er Jahre an der HFBK studierte und eine E-Mail-Adresse benötigte, im Internet recherchieren oder einfach nur mal schnell etwas ausdrucken wollte, der ging in die Künstlerische Telematik, das Forschungslabor, das Matthias Lehnhardt in Raum 242 im Lerchenfeld etabliert hatte. Direkt neben der Tür stand damals ein kleiner Würfelrechner von Apple, ein Mac SE30, auf dem man eine E-Mail-Adresse erhalten, E-Mails abrufen oder einen Browser benutzen konnte. Denn Matthias Lehnhardt hatte schon Anfang der 1990er Jahre die HFBK Hamburg über eine Modemstandleitung mit dem Regionalen Rechenzentrum der Uni Hamburg verbunden. Die erste Webseite der HFBK Hamburg, die Webseite der Telematik Workgroup, lief über einen eigenen Webserver, der sich ebenfalls in Raum 242 befand.

Ein Projekt der Telematic Workgroup003, die aus Studierenden der HFBK bestand, war zum Beispiel *Whirlpool of Misunderstanding*. Dabei handelte es sich um eine Installation, bei der ein Bildschirm über eine leere Schultafel geführt werden konnte und dieser Bildschirm dann Videobilder einer beschriebenen Tafel von einem Server anzeigte. Die Installation war hier nicht ein Instrument zur Realisierung von Projekten, sondern fragte nach der Rolle von Medien in der künstlerischen Kommunikation. Das Projekt wurde beim 8. Internationalen Symposium für Elektronische Kunst (Art Institute of Chicago, 1997) präsentiert.004

Inspiziert durch die Science-Fiction-Visionen von William Gibson, entwickelte Matthias Lehnhardt die Idee der »Virtuellen Europäischen Kunsthochschule / CONNECT« im Cyber-Space. Um diese Idee anzustoßen, wurde mit dem Projekt »Joint Editing« auf der Mediale 1993 in Hamburg ein elektronischer Dialog zwischen den Hochschulen für ein gemeinsames Entwerfen und Konstruieren experimentell erarbeitet. Und im Projekt »Das Rauschen der Apparate«, das in Zusammenarbeit mit dem NDR-Fernsehen und dem Ponton European Media Art Lab durchgeführt wurde, sollten neue dialogische Fernsehmodelle entwickelt werden. Sie wurden

im Januar 1993 ausgestrahlt. Leider ist davon in den digitalen Archiven bislang nichts zu finden.

2012 veranstaltete Matthias Lehnhardt an der HFBK Hamburg das Projekt: »Fragen zum Spannungsfeld von Kunst und elektronischen Medien: Von der Kunstgalerie zum iMarkt«. Die Teilnahme war damals bereits über E-Lectures und Broadcasting virtuell möglich. Folgende Fragestellungen wurden dabei erörtert: Werden in Zukunft auch Gemälde oder Skulpturen direkt über das Internet vertrieben? Wird es demnächst eine digitale Version der Kunstwerke geben, so wie es heutzutage die E-Books und Musikdownloads gibt? Welche Rolle spielen Galerist\*innen in Zukunft? Ist eine Veränderung des Tätigkeitsfeldes abzusehen? Werden die Kunstwerke in Zukunft hauptsächlich über das Internet ausgestellt und angeboten? Wird dadurch die Bedeutung von Datenbankentwickler\*innen, Screendesigner\*innen und Informationsspezialisten steigen? Wie sehen erfolgreiche neue Vermarktungsstrategien und zukunftsorientierte Geschäftsmodelle in diesem Arbeitsfeld aus? Und wie können die Hochschulen ihre Absolvent\*innen darauf vorbereiten? Diese Fragen standen damals allgemein noch nicht im Fokus – und sie haben sich bis heute noch nicht erledigt, sie werden uns weiterhin beschäftigen.

2003 hieß eine seiner Veranstaltungsreihen »Lernen ist schön«. Matthias Lehnhardt war immer aufmerksam, neugierig und hörte nicht auf zu fragen: »Wie lebt ihr das Leben im fabrizierten Commonsense?«

Und so haben wir Matthias Lehnhardt auch immer an der HFBK Hamburg erlebt, mit offenen Ohren und Augen für das Rauschen im Analogen und Digitalen.

(Hrsg.): *Mutualität in Netzkunstaffären*, Frankfurt am Main, 2004; Sabeth Buchmann, Matthias Lehnhardt, Michael Lingner, Noemi Smolik (Hrsg.): *querdurch: kunst + wissenschaft*, Nr.1, Materialverlag der HFBK, 2006.

003 Die Webseite der Telematik Workgroup ist noch erhalten: [telematik.hfbk-hamburg.de](http://telematik.hfbk-hamburg.de)

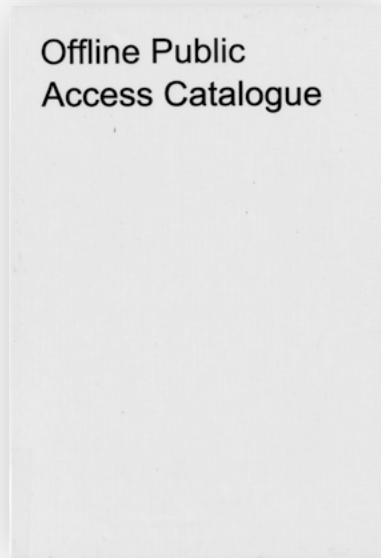
004 <https://isea-archives.siggraph.org/symposium/isea97-eighth-international-symposium-on-electronic-art/>

Michaela Melián war von 2010 bis 2023 Professorin im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg und leitete in diesem Zeitraum zusammen mit Felix Raeithel das Audiolabor der HFBK Hamburg.

Felix Raeithel ist Künstlerischer Werkstattleiter des Audiolab und arbeitet in der IT-Abteilung der HFBK Hamburg. Er studierte an der HFBK Hamburg bei Matthias Lehnhardt im Fachbereich Visuelle Kommunikation und schloss sein Studium 2003 mit dem Diplom ab.

# Reading List

84  
85



**Max Prediger**, *Offline Public Access Catalogue*, 2017

Wie stöbert man in einem Verzeichnis, anstatt in einem Regal? Was verliert ein digitaler Katalog für Eigenschaften und Erfahrungsweisen gegenüber eines Bibliothekbesuches? Das Sammeln, Verzeichnen und Verwahren der Werke ist eine essenzielle Aufgabe einer Bibliothek. Ständig kommen neue Publikationen hinzu, vorhandene müssen instandgehalten werden. Entgegen der Ausstrahlung des Raumes, der Ruhe und Beständigkeit vermittelt, ist eine Büchersammlung stets in Bewegung und verändert sich. Eine Momentaufnahme des Bibliotheksbestandes der HFBK Hamburg hat Max Prediger (Klasse Grafik bei Prof. Ingo Offermanns) zu seinem Master-Abschluss umgewandelt und eine Offline-Version des Katalogs in die Buchform, den Gegenstand des Verzeichnisses, zurückgeführt. Der für die HFBK Hamburg zuständige Bibliothekskatalog Online Public Access Catalogue (OPAC) wird einmalig in eine analoge Variante umgewandelt. Ohne Seitenzahlen sind die Angaben

aller Buchtitel in alphabetischer Reihenfolge einem Telefonbuch ähnlich abgedruckt. Es gibt kein Bildmaterial, keine Einschübe, keine gestalterischen Experimente. Spätestens in dem Moment, in dem seine Abschlussarbeit in das zugehörige Regal gestellt wurde, verlor die Publikation bereits ihre Vollständigkeit, schloss sich selbst als wachsender Anteil der Bibliothek aus und wurde zu einer Art Archivadokument. (AM)



**Bettina Sefkow, Fabian Reimann** (Hrsg.), *Buch Handlung Welt Bücher – ein ARCHIV Hilka Nordhausen-Projekt*, Textem Verlag, 2023

Die Künstlerin Hilka Nordhausen schreibt 1991 über ihr Projekt *Buch Handlung Welt*, nachgedruckt in dieser Ausgabe, unter anderem folgende Zeilen: »Es ging darum, einen Ort zu schaffen für Vernetzungen, wo etwas stattfinden kann, weil Material da ist.« Eine solche Herangehensweise ließe sich auf die neue Publikation *Buch Handlung Welt Bücher* übertragen. Die Herausgeber\*innen Bettina Sefkow und Fabian Reimann versammeln in ihrem Buch ein Netzwerk verschiedener Akteur\*innen der Hamburger Kunstszene. Die knapp 40 Hamburger Autor\*innen und Künstler\*innen beziehen sich auf den Nachlass aus Magazinen und Büchern. Sie kommentieren die Publikationen, denken sie weiter und untersuchen den Bestand auf zeitgenössische Bezüge. Dabei aktiviert sich der – nicht mehr existierende – Ort aufs Neue und wird selbst zum Material. Die Beiträge variieren von einzelnen Sätzen, persönlichen Be-

zugspunkten, Interviews und Gesprächen. *Buch Handlung Welt Bücher* ist ein Sammelband, der fortschreibt, wiederbelebt und vor allem über Ort und Gegenstand nachdenkt: die *Buch Handlung Welt* und ihre Bücher. (AM)



**Anna-Sophie Springer, Etienne Turpin** (Hrsg.): *Fantasies of the Library*, MIT Press, 2016

Die beiden Autor\*innen verstehen Bibliotheken als einen kuratorischen Raum, um mit den (bibliothekarischen) Vorgaben und (performativen) Möglichkeiten in kreativer und ungewohnter Weise umzugehen. Das Buch ging aus einer Ausstellungsreihe am Haus der Kulturen der Welt hervor und steht in der ersten Auflage als kostenloser Download zur Verfügung. Neben Interviews mit den Begründer\*innen und Betreiber\*innen der Prelinger Library in San Francisco; mit Hammad Nasar, dem Programmleiter des Asia Art Archive in Hong Kong oder mit der Professorin für Medienphilosophie am King's College London, Joanna Zylińska spannt Anna-Sophie Springer in ihrem Essay einen breiten Bogen von Warburgs Bibliothek und dem Prinzip der guten Nachbarschaft bis hin zu »para-libraries« im öffentlichen Raum oder der Guerilla Library der Occupy-Bewegung. In einem Bildessay hat Springer zahlreiche historische, zeitgenössische



und/oder künstlerische Bibliotheksansätze oder -konzepte zusammengetragen – ein überaus informativer und materialreicher Überblick über das spannungsreiche Themenfeld der kuratierten Bibliothek. (BA) ([https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/publikationen\\_2/2015\\_4/intercalations1\\_fantasies\\_of\\_the\\_library.pdf](https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/publikationen_2/2015_4/intercalations1_fantasies_of_the_library.pdf)).

**Virginia Woolf.** *Wie sollte man ein Buch lesen?*, Kampa Verlag, 2022

Ein Ratgeber ist das kompakte Buch ganz sicher nicht. Aber das war bei Virginia Woolf auch nicht zu erwarten. Vielmehr sagt sie gleich zu Beginn, dass die Leser(innen auf jeden Rat verzichten und dem eigenen Instinkt folgen, den eigenen Verstand benutzen und zu eigenen Schlussfolgerungen kommen sollten. Auf einigen wenigen Seiten beschreibt sie sehr anschaulich den Prozess des Lesens und was die Erfahrung mit uns macht. Denn während wir zu Beginn eines Buches noch »Freunde der Autorin« sind, werden wir mit zunehmender Lektüreerfahrung zu »Richterinnen und Richtern«. Doch so viel wir auch lesen werden, müssen wir erkennen, dass »die Literatur eine sehr komplexe Kunstform ist und wir wahrscheinlich auch nach lebenslanger Lektüre nicht in der Lage sein werden, irgendetwas Wertvolles zu ihrer Kritik beizutragen«. Aber letztlich lesen wir, um »unsere eigenen schöpferischen Fähigkeiten aufzufrischen und auszubilden. Gibt es auf der rechten Seite des Bücherre-

gals nicht ein offenes Fenster? Wie herrlich, mit dem Lesen aufzuhören und hinauszuschauen«. (BA)





**Lerchenfeld Nr. 68, Oktober 2023**

**Herausgeber**

Prof. Martin Köttering, Präsident der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg

**Redaktionsleitung**

Beate Anspach  
Tel.: (040) 42 89 89-405  
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

**Redaktion**

Anne Meerpohl

**Dank an**

Joachim Brand, Alejandro Cesarco, Nicole Döll, Olaf Eigenbrodt, Oyindamola Fakeye, Katharina Gietkowski, Althea Greenan, Torben Körschkes, Ina Römling Patrizia Wiesner-Ledermann

**Autor\*innen dieser Ausgabe**

Yalda Afsah, Marwa Arsanios, Kader Attia, Clegg & Guttman, Anja Dietmann, Elizabeth Haines, Dr. Martin Karcher, Séamus Kealy, Lama El Khatib, Lea Kirstein, Katharina Manzke, Cathrin Mayer, Anne Meerpohl, Michaela Melián, Hilka Nordhausen, Ali Quaiesa, Felix Raeithel, Ralph Rugoff, Chinook Ulrich Schneider, Dr. Yvonne Schürer, Anna Unterstab

**Schlussredaktion**

Miriam Schmidt

**Bildredaktion**

Miriam Schmidt, Tim Albrecht

**Poster**

Blick in die Extended Library der HFBK Hamburg, Foto: Tim Albrecht

**Konzeption**

Stina Frenz, Karla Krey, Hannah Shong (Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns)

**Gender**

Entwurf: Clara Sambot

**Realisierung**

Tim Albrecht

**Druck und Verarbeitung**

v. Stern'sche, Lüneburg

Soweit nicht anders bezeichnet, liegen die Rechte für die Bilder und Texte bei den Künstler\*innen und Autor\*innen.

Das nächste Heft erscheint im Dezember 2023.  
ISSN 2511-2872

Die PDF-Version des Lerchenfeld finden Sie unter:  
[www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld](http://www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld)

# Editorial

Die Bibliothek der HFBK Hamburg wurde von Anfang an als integraler Bestandteil des Neubaus der Kunsthochschule am Lerchenfeld im Jahr 1913 neben Atelierräumen, der Mensa, Gewächshäusern und Hörsälen mitgedacht und -geplant. Seitdem hat sich das Angebot der Bibliothek kontinuierlich erweitert: Aktuelle Künstler\*innenmonographien, Ausstellungskataloge und kunsthistorisch-kunstwissenschaftliche Publikationen, Online-Datenbanken, Fachzeitschriften und E-Books sind hinzugekommen. Regelmäßig finden Lesungen oder Gespräche, Ausstellungen oder Buchvorstellungen statt. Als Werkstatt vermittelt die Bibliothek Kenntnisse der Literaturrecherche und des wissenschaftlichen Arbeitens. In Zeiten, in denen Ressourcen online von überall aus verfügbar sind, stellt sich die Frage nach der Rolle der Bibliotheken neu. Wie können sie nicht nur als Wissensarchiv dienen, sondern die künstlerische Wissensproduktion unterstützen? Und wie können sie als sozialer Raum innerhalb einer Kunsthochschule relevant bleiben? Diesen Fragen will sich die neue Extended Library der HFBK Hamburg widmen. Die als partizipativer Performance-Raum konzipierte Erweiterung will die künstlerisch-wissenschaftliche Produktion und Vermittlung für Lernende, Forschende und Besucher\*innen erfahrbar werden lassen. Begleitet wird dieser Transformationsprozess durch ein inhaltliches Programm, das den Raum in seinen multiplen Formen und Funktionen aktiviert und spezifische Angebote für unterschiedliche Nutzer\*innengruppen entwickelt. Die Eröffnung der Extended Library zum Wintersemester 2023/24 haben wir auch zum Anlass für die vorliegende *Lerchenfeld*-Ausgabe genommen, in der wir uns unterschiedlichen internationalen Bibliothekskonzepten und -ansätzen widmen. Wir präsentieren aktuelle künstlerische Bibliotheksprojekte von HFBK-Studierenden und Alumni wie die Bücheria von Anna Unterstab, die Bar Collo von Anja Dietmann oder den Reading Shelter von Ali Quaisesa und Chinook Ulrich Schneider. Außerdem werfen wir einen Blick zurück auf historische Vorläuferprojekte wie die Buch Handlung Welt von Hilka Nordhausen oder die Offene Bibliothek von Clegg & Guttman. Marwa Arsanios und Lama El Khatib widmen sich in ihrem Gespräch den Möglichkeiten von Gemeingut, die sie im Rahmen eines Veranstaltungsprogramms in der Extended Library untersuchen wollen. Und wir fragen nach der Dekolonialisierung von Bibliotheken und den Ausschlüssen von »reading bodies« in bestimmten archi-

tektonischen Settings und natürlich stellen wir auch die neuen Professor\*innen Yalda Afsah, Kader Attia, Eva-Maria Bauer und Omer Fast vor.



# Editorial

