

Postdigital 1

ALLGEGENWART UND UNSICHTBARKEIT EINES PHÄNOMENS

von Franz Thalmair

„Wie Luft und Wassertrinken wird das Digitale nur durch seine Abwesenheit und nicht durch seine Anwesenheit bemerkt werden. [...] Computer, wie wir sie heute kennen, werden a) langweilig sein und b) in Dingen verschwinden, die zuallererst etwas anderes sind: smarte Fingernägel, selbstreinigende Hemden, fahrerlose Autos, therapeutische Barbiepuppen [...] Computer werden ein umfassender aber unsichtbarer Teil unseres Alltags sein: Wir werden in ihnen leben, sie tragen, sie sogar essen. [...] Begreift es doch – die digitale Revolution ist vorüber.“¹

Vor mehr als 18 Jahren, als noch keine Bilder von selbstfahrenden Autos zirkulierten, stellte Nicholas Negroponte, Professor am Massachusetts Institute of Technology, in „Beyond Digital“ die Frage, ob das Digitale mit der Banalität von Plastik vergleichbar sein werde? Die Selbstverständlichkeit im Umgang mit digitalen Technologien galt bereits damals – umso mehr gilt sie jetzt. Dies ist ebenso unbestritten wie die Tatsache, dass die Diskussion, die heute verstärkt unter der Marke „postdigital“ geführt wird, kein Ende antizipiert, also eine Zeit *nach* dem Digitalen, sondern von einer Reihe sich ständig wandelnder Phänomene handelt, die ob ihrer Unbeständigkeit, Allgegenwart und Unsichtbarkeit nur schwer gefasst werden können.

Kurz nach Negropontes Analyse des Status „jenseits“ des Digitalen brachte der Komponist Kim Cascone den Begriff „postdigital“ auf, mit dem er ein Musikgenre charakterisierte, das sich digitaler Störsignale zur Erzeugung von Klang bediente. „Die Ranken der digitalen Technologien haben in gewisser Weise jeden berührt“², schreibt er in „The Aesthetics of Failure. Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music“ und schließt an Negroponte an, indem er die revolutionäre Phase des digitalen Informationszeitalters als vorüber beschreibt – nicht das Informationszeitalter per se, sondern seine Neuheit und umwälzerische Kraft.

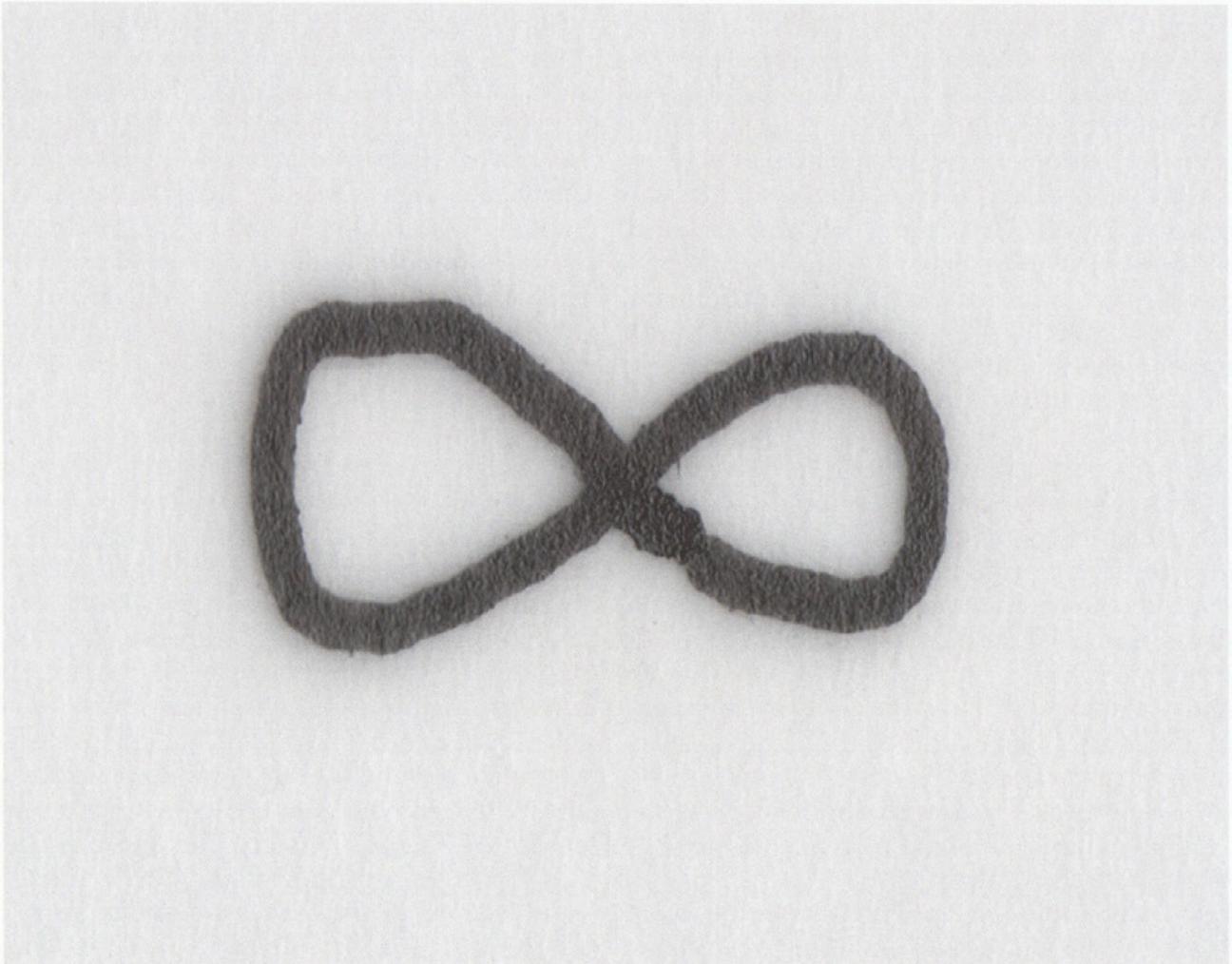
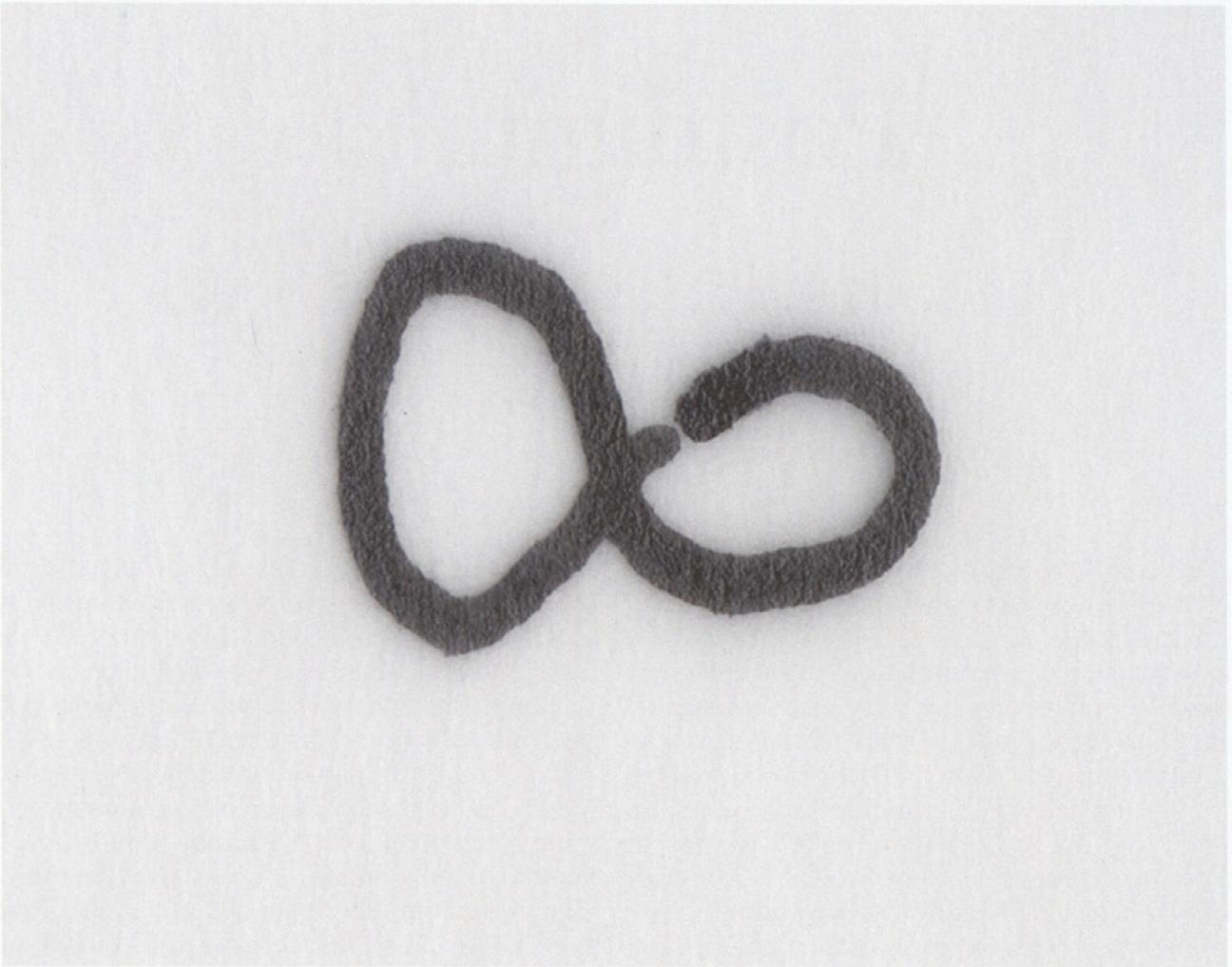
Dass der Begriff heute eher für Verwirrung sorgt als Klarheit in die Diskussion um Chancen und Gefahren digitaler Technologien bringt, beweisen zahlreiche Schlagzeilen: Teils sind polemische Fragen

wie „Neo-analog, post-digital oder total egal?“³ zu lesen oder „War postdigital besser?“⁴ und die RedakteurInnen lassen uns „Eine postdigitale Zeit imaginieren“.⁵ Geht es einmal um den Alltag zwischen Onlinekonto und -überwachung, ein anderes Mal um die Multiplikation digitalen Designs und ein weiteres Mal um Kunst, die sich zwischen Virtuellem und Materiellem einschreibt, so ist der kleinste gemeinsame Nenner stets die Schnittstelle zwischen digitalen und analogen Lebens- und Arbeitsbedingungen. „Postdigital“ beschreibt nicht nur dieses Interface, sondern gestaltet die Übergangsstellen auch mit.

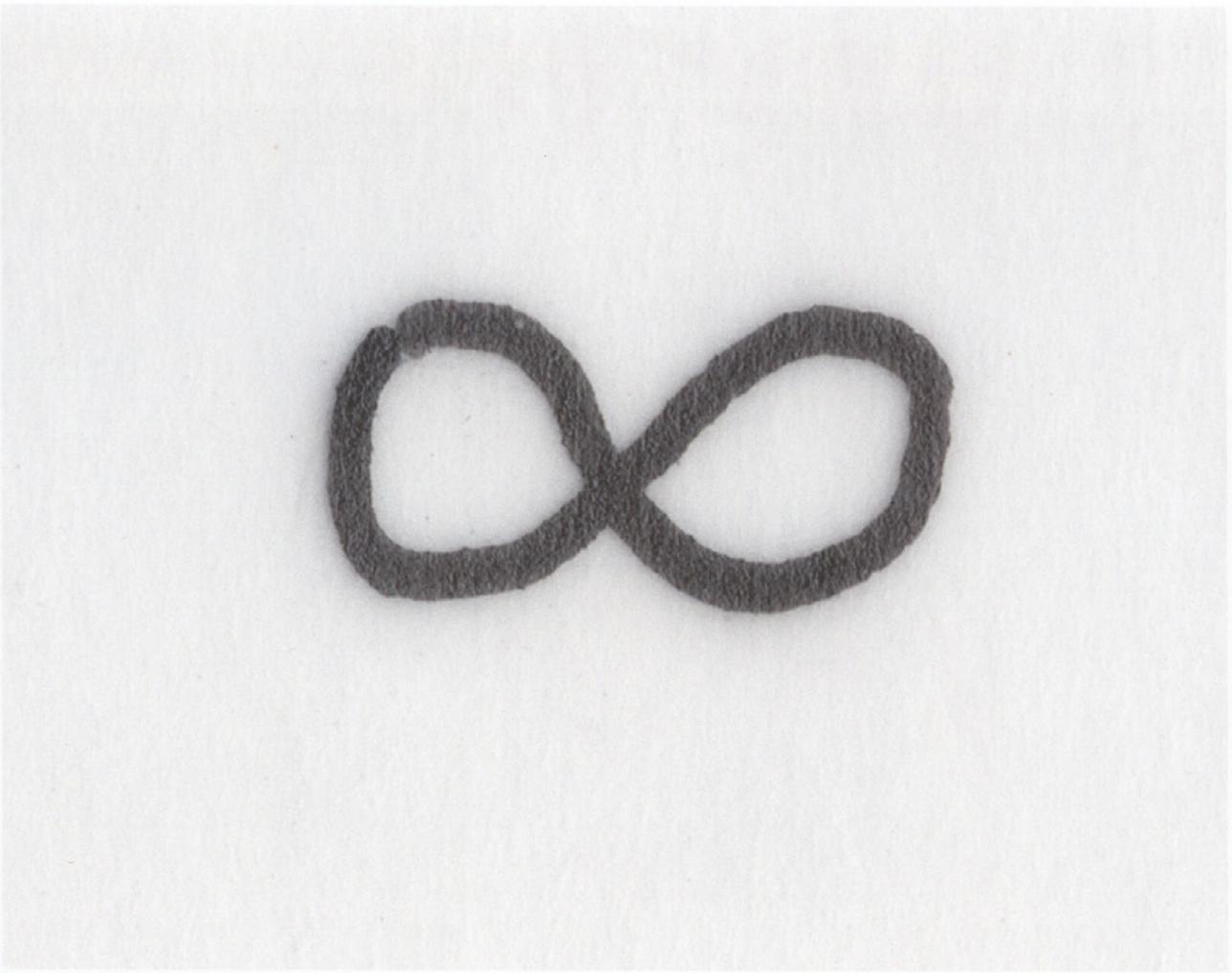
Beim Postdigitalen handelt es sich um einen Zustand im analog-digitalen Raum wie dem Buch „Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894“ zu entnehmen ist. Seinerseits auf Kim Cascone Bezug nehmend, beschäftigt sich Alessandro Ludovico darin mit der Wechselwirkung zwischen analogem und digitalem Publizieren. Thematisiert wird die Entwicklung des Feldes von der ersten Zeitung bis hin zu globalen Netzwerken. „Es gibt keine Einbahnstraße von analog nach digital; es gibt vielmehr Übergänge dazwischen, in beide Richtungen“⁶ schreibt der Autor. Erst in der Mischung der Erscheinungsformen und „ohne die Bürde einer ideologischen Zugehörigkeit zu einer der beiden Seiten“⁷, sieht er wirklich hybride Produkte entstehen, in denen beiden Seiten die gleiche Rolle zukommt.

Neben der Forderung nach „neuen, analog-digitalen Kombinationen“, unterstreicht Florian Cramer im vorliegenden Band von KUNSTFORUM (siehe Seite 54), die Wichtigkeit Ludovicos Buch im Hinblick auf die Genealogie sowie die Wiederbelebung des Begriffs „postdigital“ nach gut einem Jahrzehnt, in dem er brach gelegen hat: „Wie die postdigitalen Musiker im Jahr 2000, argumentiert Ludovico im Jahr 2012, dass Digitaltechnologie nicht per se Fortschritt und Zukunft bedeute. Cascone und Ludovico [...] revidieren mit ‚post-digital‘ daher den Begriff ‚neue Medien‘ – oder brechen sogar mit ihm.“⁸

Was bedeutet das für die Kunst? Was heißt es, wenn „neue Medien“, die mehrere Jahrzehnte lang in speziellen Festivals und Institutionen zelebriert



Ignacio Uriarte, *Infinity*, 2010, Animation auf DVD, 2:54 Min., 4:3-Format, Courtesy: Ignacio Uriarte

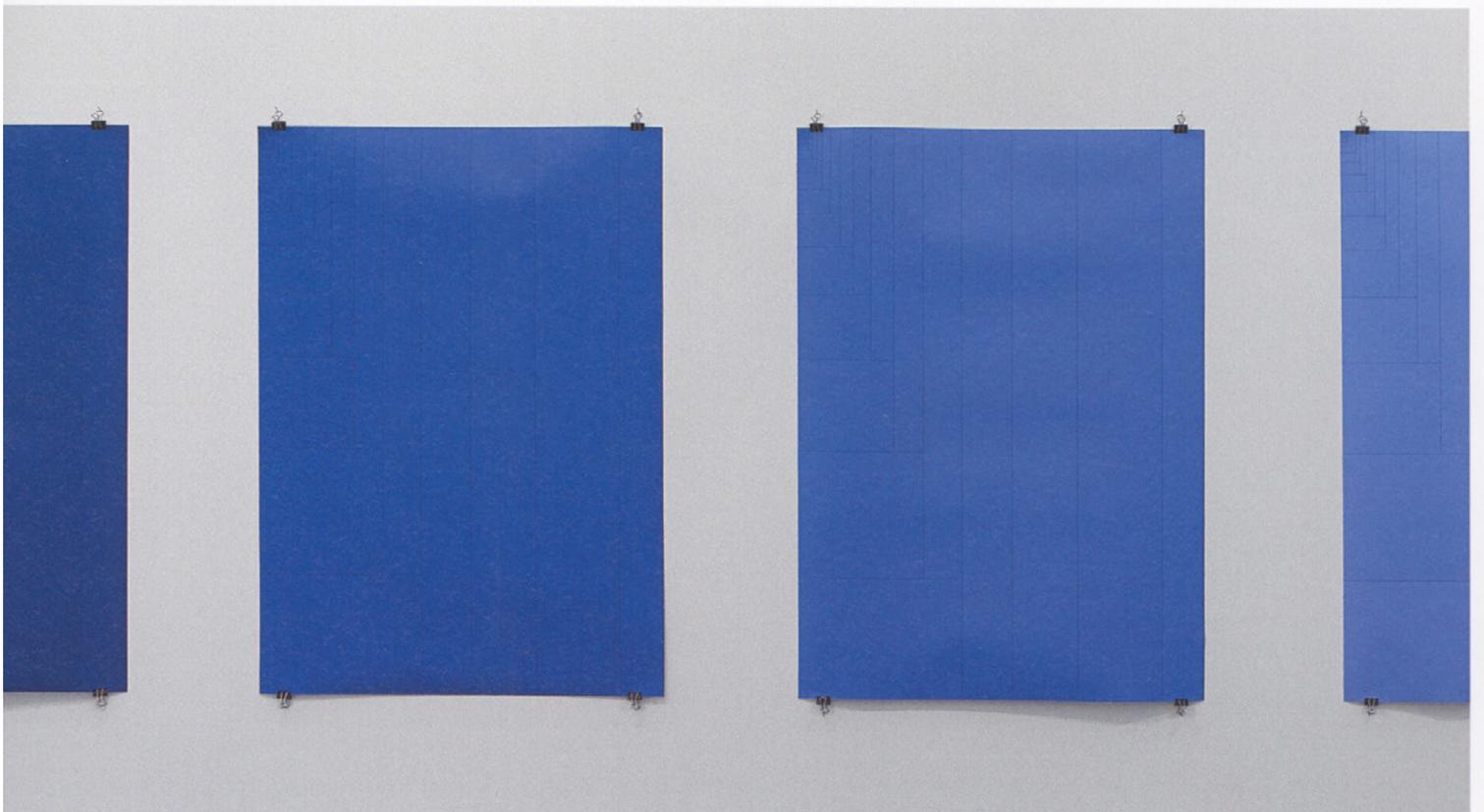




01



02



03

wurden, an Innovation verloren haben? Handelt es sich dabei um einen kurzen Exkurs in der Kunstgeschichte oder gibt es nachhaltige Wirkungen, deren Potenzial noch nicht abgeschätzt werden kann? Welche genreübergreifenden Methoden lassen sich aus dem Feld der „neuen Medien“ herauslösen und in Denkfiguren übertragen, die darüber hinausreichen?

Bleiben wir bei der Schnittstelle von analog und digital, wird schnell klar, dass es sich beim Postdigitalen nicht um ein einzelnes Phänomen handelt, sondern dass wechselnde Praktiken gemeint sind, deren temporäre Erscheinungsbilder zu immer neuen Hybriden kombiniert werden. Wie Joachim Paech und Jens Schröter festhalten, bedeutet „intermediales“ künstlerisches Handeln heute immer, im Bewusstsein über die Digitalisierung zu agieren: „Intermedialität meint aber auch mehr als die Hybridisierung der Künste, sofern sie auf Kombinationen von verschiedenen Künsten und Techniken beruhen. Intermedialität, wie wir sie heute verstehen, weiß um die Simulierbarkeit jeder Form medialer Eigenschaften durch ihre digitale Programmierung. Sie rekonstruiert in einer symbolischen Darstellung Formen, die auf das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien, die sich in ihr formulieren, verweisen.“⁹ Es zählt also der Akt des Zusammenspiels und weniger das Ergebnis, das dieser Akt hervorbringt.

Neben Kunstwerken, in denen digitale Realitäten mit ebenso digitalen Mitteln verhandelt werden, treten die Effekte und Auswirkungen des Digitalen insbesondere zu Tage, wenn sich der Blick auf KünstlerInnen richtet, die sich der Diskussion mit herkömmlichen, analogen Mitteln nähern und dem Digitalen gegenüber eine gewisse Gleichgültigkeit an den Tag legen. Einer dieser Künstler ist Ignacio Uriarte (siehe Interview im vorliegenden Band, S. 155). Als Absolvent eines Wirtschaftsstudiums hat Uriarte in internationalen Konzernen gearbeitet und kennt den Arbeitsalltag des Büros zwischen Kopiergerät und Excel-Liste. Als Künstler bringt er all jene Materialien, Medien und Formate zum Einsatz, die er früher als Büroangestellter benutzte. Das Video „Infinity“ (2010) steht etwa programmatisch für sein Schaffen. Am Bildschirm ist eine auf Papier geschriebene Lemniskate zu sehen, eine schleifenförmige Kurve, die jedoch all der Perfektion entbehrt, die dem Symbol für Unendlichkeit sonst beschieden ist. Die liegende Acht ist weder symmetrisch, noch ist sie in sich geschlossen. Sie hat einen Anfang und ein Ende, was aus der Bewegung des Schreibgeräts resultiert, das Uriarte über das Papier führt. Dennoch oder gerade deshalb korrespondiert das Video mit dem Konzept von Unendlichkeit, denn ausgehend von der ersten handgeschriebenen Lemniskate hat der Künstler so lange Zeichnung für Zeichnung abgepaust und die einzelnen Bögen aneinandergereiht und animiert, dass sich die fehlerhafte Öffnung entlang der Kurven des Symbols bewegt und die Endlosigkeit mit videotechnischen Mitteln ins Bild gesetzt wird. Uriarte



04



05

01 Michael Kargl, *landscapes of desire (lybia)*, 2011, Giclée, gefaltet, 100 × 70 cm, Courtesy: Michael Kargl und Galerie Lindner Wien

02 Michael Kargl, *landscapes of desire (tunisia)*, 2011, Giclée, gefaltet, 100 × 70 cm, Courtesy: Michael Kargl und Galerie Lindner Wien

03, 04 Michael Kargl, *volume 1.3:1.39*, 2013, Giclée, 84 × 59,5 cm, Ausstellungsansicht: Michael Kargl – volume, Neue Galerie der Tiroler Künstlerschaft, 10.08. – 23.09.2013, Foto: © WEST. Fotostudio, Courtesy: Michael Kargl

05 links im Bild: *volume 1.3:1.39*, 2013, Giclée, 84 × 59,5 cm; rechts im Bild: *level*, Dispersion auf Leinwand, 205 × 1200 cm, Ausstellungsansicht: Michael Kargl – volume, Neue Galerie der Tiroler Künstlerschaft, 10.08. – 23.09.2013, Foto: © WEST. Fotostudio, Courtesy: Michael Kargl

stellt seine Kunst zwar analog her, methodisch folgt er aber einer maschinellen, von Null und Eins bestimmten Logik, die nicht nur das Büro sondern auch den Alltag (im Atelier) des 21. Jahrhunderts prägt. Er experimentiert mit Technologien, indem er sich den Handlungen stellt, die an zum Teil obsolete Werkzeuge und Gerätschaften gekoppelt sind. Das Resultat, das er wie bei „Infinity“ durch Wiederholung ein und desselben Bewegungsmusters erzielt, ist eine Kunst, die Formensprache von Minimal und Konzeptkunst mit generativen Methoden der Kunstproduktion in einem digitalen Zeitalter konfrontiert. Die Endlosschleife – sowohl in künstlerischen als auch in wirtschaftlich-kommerziellen Zusammenhängen – wird zum Prinzip wie auch zum Thema.¹⁰

Ähnlich wie Uriarte die Endlosschleife als digitales Moment nutzt und sie mit analogen Mitteln herausfordert, steht bei dem in Wien lebenden Künstler Michael Kargl das Prinzip der algorithmischen Berechnung im Zentrum. In der Serie „landscapes of desire“ (2011) geht der Künstler gesellschaftlichen Fragen nach, indem er die Farbpixel topografischer und politischer Landkarten von Staaten wie Tunesien, Ägypten oder Algerien mit einem eigens dafür entworfenen Computerprogramm neu ordnet. Die Oberflächen der demokratiepolitisch brisanten Regionen werden nach ihrem Farbwert geschichtet und in das Format der Landkarte zurückgeführt. Die formale Beschaffenheit von Bergregionen, Gewässer, Hochplateaus, Wälder, Wüsten aber auch Grenzziehungen, die von politischen Systemen festgelegt wurden, beginnen sich in der Abstraktion auf ein gemeinsames Niveau einzupendeln. Jeder digitale Farbwert, der sich zu seinesgleichen gesellt, verändert die von Menschenhand gezeichnete Landschaft.¹¹ Methoden der computerisierten Kalkulation sind auch Basis für „volume 1.3:1.39“ (2013), eine Serie, die Kargl anlässlich der Einzelausstellung „volume“ (2013) in der Neuen Galerie in Innsbruck entwickelt hat. Die Volumina dreier aufeinanderfolgender Ausstellungsräume dienten ihm dabei als Rechenmaterial. Auf den Grafiken bildet sich ein System von horizontalen und vertikalen Linien und Farbverläufen ab. Der Computer errechnet aus dem Verhältnis der drei Rauminhalte zueinander Farbwerte, die von Weiß bis Schwarz das gesamte Repertoire der digitalen Palette umgreifen. Ebenso in der Ausstellung zu sehen war die Installation „level“ (2013). Die zwölf Meter Länge der quer in den Raum eingeschobenen Leinwand ergibt sich, ebenso wie das Format der grauen Flächen darauf, aus den Bedingungen der Architektur. Das Prinzip der Berechenbarkeit, das dem Digitalen ursächlich zugrunde liegt, macht sich Kargl zunutze, um eine abstrakte künstlerische Position mit Ortsbezug an der Schnittstelle von analog und digital zu formulieren. Das Digitale ist dabei zwar Konstruktionsprinzip, aber mit einer derartigen Selbstverständlichkeit, dass es gar nicht erst explizit thematisiert werden muss.

Ein seit 2008 kursierender, mittlerweile überstrapazierter Begriff, der die analog-digitalen Kreuzungspunkte charakterisieren soll, lautet „Post-Internet“. Zurückgeführt wird er auf die New Yorker Künstlerin und Kuratorin Marisa Olson, die ihre eigene Praxis als Ausbeute eines „zwanghaften Surfens und Downloads“¹² bezeichnet. Exemplarisch für eine Generation von Digital Natives, die mit „Post-Internet“ assoziiert werden, steht Katja Novitskova, die 2010 das programmatische Buch „Post Internet Survival Guide“ herausgegeben hat. Gleichmaßen künstlerische Praxis wie Thema, entspringt dieses Produkt dem digitalen Raum und ist ein zum Druckwerk gewordenes Onlinetagebuch, das sich des Bildreichtums im Internet und seiner Gesetzmäßigkeiten bedient. Aneignung sowie das Suchen und Finden von Bildern, Texten, Sounds, Videos oder Codes steht häufig im Zentrum von „Post-Internet-Art“. In „Lost Not Found. The Circulation of Images in Digital Visual Culture“ schreibt Olson, dass der Akt des Findens „zu einer eigenständigen Performance erhoben wird“. Wie visuelles Material „aus dem Umlauf genommen und mit neuer Bedeutung und Berechtigung in ebendiesen wieder eingeschrieben“¹³ wird, verdeutlicht der Blick in Novitskovas „Post Internet Survival Guide“¹⁴: Schwarzer Rauch über dem Wasser der versunkenen Bohrplattform Deepwater Horizon paart sich mit der Information, dass drei Prozent allen Inhalts auf Twitter von Justin Bieber handelt. Das Bild eines militärischen Roboters neben einem weiteren von afrikanischen Ureinwohnern, die auf einem UN-Panzer tanzen. Scheinbar unzusammenhängende Bruchstücke aus Nachrichten, Kunst und Wissenschaft sowie aus privaten Archiven verdichtet Novitskova zu wechselnden Bedeutungsgefügen. Ähnlich arbeitet die Künstlerin im Ausstellungsraum, wenn sie etwa bei „Pattern of Activation“ (2014) mit Fundstücken aus dem Netz hantiert. Ihre Arrangements bestehen aus stark vergrößerten Fotografien, die sie im Raum mit Alltagsgegenständen konfrontiert. Novitskova beschreibt ihre Installation als „akzelerierte Assemblage“ formaler Intensitäten¹⁵, in der die Wirklichkeit in folgendes Bild komprimiert wird: ein handelsübliches Trampolin, das Abbild eines Albino-Hengstes auf einer Stellwand, sowie eine Pfeilskulptur, die aus der Powerpoint-Präsentation eines Hedgefonds-Managers stammen könnte. Die fotografische Dokumentation dieses Werks ist ebenso zentral wie das räumliche Arrangement selbst. Die Ästhetik nimmt Anleihe bei Stock-Fotografien, die von Digitalbild-Agenturen verkauft werden. Thematisch setzt die Künstlerin beim graduellen Verschwinden biologischer Spezies, demographischen und technologischen Entwicklungen sowie beim Moment des Wachstums an.

Eine weitere Vertreterin von Post-Internet-Kunst ist die Malerin Avery Singer. Ähnlich wie Novitskova findet sie die Sujets ihrer großformatigen Werke im Netz. Mit einem Grafikprogramm für 3D-Modelle



oben: Katja Novitskova (Hg.), *Post Internet Survival Guide*, 2010, Seiten 160–161, Courtesy: Katja Novitskova und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin



unten: Katja Novitskova, *Approximation (Snail)*, 2014, Digitaldruck auf Aluminium, Cutout Display, 220 × 144 cm, Foto: Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin, Courtesy: Katja Novitskova und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin