

Die Politik der Imagination

“Und eine eigene Geschichte aus reiner Gegenwart
sammelt und stapelt sich von selbst herum um mich
während ich durch die Gegend fahr.”

(Blumfeld, “Eine Eigene Geschichte”, aus Album: *L’Etat et Moi*, 1994)

“Wer kann schon sagen, wer Werkzeug ist und wer Objekt.

Wer von uns verursacht, und in anderen lebt, um zu verursachen,
und wem es zugebracht ist, davon zu leben.”

(E.L. Doctorow, *Ragtime*, 1976)

Die Erinnerung ist trügerisch. Ganz egal, ob wir versuchen, den gestrigen Tag detailliert zu rekonstruieren oder ein zeitlich weit zurückliegendes Ereignis zu erinnern: immer wieder stoßen wir auf die Tatsache, dass uns Teile des Geschehens in der Erinnerung verloren gegangen sind oder wir nur ungenau sagen können, was, wann, wo und wie geschah. Wollen wir bestimmte Bilder und Gefühle zurückholen, gelingt dies meist nicht, wenn wir uns mit aller Macht auf den Prozess der Wiederherstellung konzentrieren: je mehr wir erinnern wollen, desto eher entschwinden Gegenstand und Geschehen. Umso häufiger stellen wir fest, dass uns bestimmte Bilder verfolgen oder in unserer Vorstellung präsent werden, ohne dass wir dafür einen eindeutig benennbaren Auslöser finden könnten. Assoziationen, Verschiebungen, Irrtümer, Fehlleitungen: Erinnern und Vergessen sind einem komplexen und dynamischen Prozess unterworfen, und das, obwohl ein Großteil der Identität sich auf der eigenen Geschichte, ihrer Rekonstruktion und der individuellen Mythenbildung gründet. Was bedeutet es, keine Erinnerung zu haben oder feststellen zu müssen, dass das, was man vermeintlich als *eigenes* bezeichnet, eigentlich ein *fremdes* Bild oder Gefühl ist? Was ist das: eine eigene Geschichte? Wie manipulierbar, wandelbar oder fiktiv können Erinnerungen sein?

Amerikanische Forscher bewiesen in einer Versuchsreihe, wie wahr und wirklich die Phantasmen der Erinnerung sein können. Gefälschte Bilder wurden Probanden gezeigt, auf denen sie als Passagiere in einem Heißluftballon zu sehen sind. Obwohl keiner der Befragten je im Ballon geflogen war, konnten sich fast alle an das Ereignis erinnern.¹ *Dies sind nicht deine Erinnerungen, sie gehören jemand anderem.*

¹ Markus C. Schulte von Drach, „Lässt sich das Gedächtnis fälschen?“, Süddeutsche Zeitung, 21.04.2008

Fotografien besitzen trotz aller digitalen Manipulationsmöglichkeiten immer noch ein hohes Maß an Beweiskraft. Zumindest auf affektiver Ebene. Eben weil man nie genau sagen kann, wann etwas gefälscht ist und wann nicht. Emotionen entstehen unmittelbar, erst im Nachhinein lässt sich eine rationale Aufarbeitung und Bewertung vornehmen. Und selbst dann ist die Macht der Bilder immer noch groß. Eindeutig fiktive Bilder, wie sie z. B. im Spielfilm produziert werden, können sensible Betrachter jederzeit aus dem Gleichgewicht bringen und mittels der Inszenierung reale Gefühle erzeugen: Gewalt und Sex sind nach wie vor starke und populäre Multiplikatoren der Suggestion. Im Feintuning der emotionalen Klaviatur der Beeinflussung gibt es dann jede denkbare Differenzierung von Anteilnahme, Mitleid, Angst, Erregung, Wut, Identifikation bis hin zu empörter Ablehnung. Für jeden Grad an Bewusstsein gibt es scheinbar das richtige Bild und Format. Aber: Eindrücke sollen beherrschbar bleiben. Reales Grauen lässt sich kaum steuern. Im Tierversuch getestet: die Medikation gegen das Trauma. Unfälle und Massaker werden entschärft und schließlich vergessen. Gefühlswelten als Abziehbilder und zu löschende Datei im Kopf.²

Diana Artus nennt ihre Installation *Those aren't your memories, they're somebody else's* (2011) und zitiert aus dem Film *Blade Runner*³. Der Film spielt in Los Angeles im Jahre 2019. Die Stadt ist ein Moloch, ein Pandämonium urbaner Gewalt und Abbild einer Gesellschaft, deren soziale Werte kollabiert sind. Neben den Menschen gibt es dort Replikanten. Deren wesentliche Eigenschaft besteht darin, leistungsfähiger und intelligenter als die Menschen zu sein. Ihre künstliche Existenz wird dadurch kaschiert, dass sie im Laufe ihrer vorprogrammierten und zeitlich limitierten Existenz auch Gefühlsimulationen entwickeln und vom Hersteller (Slogan: "More Human than Human") fremde Erinnerungen implantiert bekommen haben. Dennoch entwickeln die menschlich anmutenden Cyperwesen mitunter mehr Emphase und Gefühl als manch echter Mensch. Künstliche Existenz und Entfremdungsprozesse, menschliche Exzesse und kontrollierbare Roboter, Wahn und Wirklichkeit verlieren sich in einem Gemisch unterschiedlicher Motive und Bewusstseinszustände. Am Ende zählt nicht der Grad an Wahrhaftigkeit der Erinnerung, der Handlung und der Gefühle, sondern nur die moralische Qualität und die Intensität der Affekte. Das sind die philosophischen Tiefenschichten der Story, die eine Dichotomie von *wahr* und *falsch* in Frage stellen.

Diana Artus benutzt die Wirklichkeit und die Fotografie gleichermaßen als Mittel der Manipulation und Fiktionalisierung. Ihre Arbeiten haben einen dokumentarisch anmutenden Duktus und erinnern in ihrer seriellen Struktur und dem Schwarz-Weiß der Bilder an ein Archiv. Dennoch arbeitet die Künstlerin immer mit dem Gefühl der Instabilität, statt eine

² Christian Weber, „Reset Taste für das Gehirn“, Süddeutsche Zeitung, 29.08.2009

³ USA, 1982, Regie: Ridley Scott

bürokratische Formgebung zu favorisieren. Die Bilder sind verschleiert und unscharf, reproduziert und zerkratzt, auf losen Blättern präsentiert und unsauber verklebt oder direkt auf die Wand tapeziert. Das präzise Abbild der dokumentarischen Fotografie wird annulliert und nur noch als Referenz gewürdigt, da die Objektivität der technischen Bilder schon immer illusionär war. Ihre Bilder sind überlagert von Spuren des Zerfalls, der Zerstörung oder der Verzerrung. Auch wenn man eine Stadtlandschaft, ein Gebäude, eine Metrolinie oder ein Werbedisplay erkennt, bleiben diese konkreten Verweise immer unklar und ungreifbar. Der Blick ist getrübt und verschleiert. Als ob man durch dickes, verzerrendes Glas blicken würde oder die Welt überzogen ist mit einer gallertartige Masse, die es einem unmöglich macht, mit ihr in Kontakt zu treten.

Die Arbeit *Everyday Encounter* (2010) zeigt einen täglichen Blick aus dem Fenster der New Yorker High Line. Ein Blick durch Fenster, die von Scratchings blind geworden sind. Dies ist der Blick der Isolation, der Einsamkeit und der Anspannung. Eine Bewegung ohne Ziel. Ein Ritual. Ein Zwang. Ein tägliches Scheitern in dem Versuch, der Welt irgendwie nahezukommen. Die Bilder dokumentieren diesen Zustand, stilisieren das Dilemma und zeigen einen Ort ohne Namen und Spezifik. Introspektion als Projektion: Fiktionen sind Empfindungen, die wahrer als die Wirklichkeit sind. Dies *sind* meine Erinnerungen, auch wenn sie falsch und ungreifbar, dunkel und verworren, gefälscht, gemacht, gedacht oder nur fotografiert sind.

Monolog (2010) kommt ohne Bilder aus: "I like your idea", "I definitely think so", "Me, too" oder "Just as I thought". Das Gefühlsleben als Multiple-Choice-Test, das Ego als variabel einzusetzende Größe im Spiel der Anerkennung und der beruflichen Akzeptanz. Falsche Frage, richtige Antwort. Richtige Antwort, falsche Frage. Das Vokabular der Anpassung und der Selbstverleugnung. Ich bin das, was du willst, dass ich es bin. *Dies sind nicht meine Worte, es sind die Worte eines anderen*. Eine Replik und ein Dokument der Angst. Gefunden von Diana Artus in einem Café. Eine Handlungsanweisung für eine möglichst erfolgreiche Konversation. Angepasst und konventionell. Vor allem aber: nichtssagend. Diana Artus nutzt einen zufälligen Fund: die Konstruktion der eigenen Produktion wird damit auch den Unwägbarkeiten von nicht planbaren Prozessen unterworfen. Die Intuition wird im Konzept gespiegelt. Identität ist eine Splitterbombe im Produktionsprozess: *Dies ist nicht mein Leben, es gehört jemand anderem*.

Was Diana Artus hier als verborgenen sozialen Kontrakt vorführt, seziert sie umso deutlicher in der Arbeit *Blow-ups* (2010). Die zusammengeklebten Kopien zeigen Megaposter, die in der Stadt ganze Häuserfassaden abdecken. Darauf zu sehen sind die kalten Blicke der Supermodels, deren permanente Erotik und Verführungskunst Männer wie Frauen in ihren Bann ziehen. Gesichter, die so unecht sind wie ihre Botschaft. Gesichter, die am Rechner

gebaut wurden, deren Masken aber zur Realität geworden sind. Die Bilder blicken zurück. Replikanten der Suggestion mit begrenzter Haltbarkeit und daher immer austauschbar. Diana Artus zerstört die Perfektion, sie setzt die Bilder aus zahllosen Kopien wieder zusammen, akzeptiert bei der Produktion Fehldrucke, Knicke, falsche Bildanschlüsse und legt das Pattern aus unterschiedlichen Bildern auf dem Boden ab.

Dies sind nicht meine Bilder: auflösen, kleben, knicken, collagieren, reproduzieren, fotografieren, kontextualisieren, sexualisieren, manipulieren, extrapolieren. Diana Artus zeigt sich visuell flexibel. Kein statisches Konzept, kein festgelegter Produktionsmodus. Die objektivierbaren Tatsachen werden von ihr gestreckt, gefiltert, vernebelt und kaschiert. Ihre Bildwelten sind imaginativ und politisiert und stellen die Wirklichkeit auf die visuelle Zerreißprobe: Ich ist kein anderer, ich ist ein Bild. Die Welt ist eine Fälschung: die Kopie wirklicher als das Original.

Maik Schlüter, 2011

The Politics of the Imagination

“Und eine eigene Geschichte aus reiner Gegenwart
sammelt und stapelt sich von selbst herum um mich
während ich durch die Gegend fahr.”

(Blumfeld, “Eine Eigene Geschichte,” from the album *L’Etat et Moi*, 1994)

“Who can say who are the instrumentalities and who are the people.
Which of us causes, and lives in others to cause,
and which of us is meant to thereby live.”

(E.L. Doctorow, *Ragtime*, 1976)

The memory is deceptive. Regardless of whether we attempt to reconstruct yesterday in detail or recall an event that occurred long ago, we are time and again confronted with the fact that parts of what took place have been lost in our memory and we can only vaguely say what happened and when, where, and how. If we want to retrieve certain images and feelings, we usually fail if we try to concentrate with all of our might on the process of recreation: the more we want to remember, the more vague the object and the occurrence become. We realize all the more frequently that certain images haunt us or are present in our imagination without us being able to put our finger on why. Associations, displacements, errors, misallocations: remembering and forgetting are subject to a complex and dynamic process, although the major share of our identity is based on our own history, its reconstruction, and individual myth formation. What does it mean not to have a recollection or to have to realize that what one ostensibly calls one’s *own* is actually *someone else’s* image or feeling? What is a separate story? How manipulable, changeable, or fictitious can memories be?

In a series of experiments, American researchers established how true and real the phantasms of memory can be. Manipulated pictures were shown to test persons that showed them as passengers in a hot-air balloon. Although none of them had previously ever flown in one, nearly all of them could recall the event.² *These aren’t your memories, they’re somebody else’s.*

¹ English: And a separate story made up of pure presence collects and piles up by itself around me while I drive around.

² Markus C. Schulte von Drach, “Lässt sich das Gedächtnis fälschen?” *Süddeutsche Zeitung*, April 21, 2008.

Despite all of the potential ways of manipulating photographs, they continue to possess a high degree of credibility. At least at an affective level. Because one can never say exactly when something has been manipulated or when it has not. Emotions arise instantly; only in retrospect can they be rationally processed and evaluated. And even then, the power of images is still great. Clearly fictitious images, as they are produced and staged in motion pictures, for example, can throw the sensitive viewer off balance at any time and arouse real feelings: violence and sex continue to be strong and popular multipliers of suggestion. There is then every kind of conceivable differentiation of commiseration, sympathy, fear, arousal, rage, identification, right up to indignant rejection in the fine-tuning of the emotional keyboard of influence. There are apparently the right image and format for each degree of consciousness. Yet impressions should remain controllable. Real horror can hardly be controlled. Tested in animal experiments: medication for the treatment of trauma. Accidents and massacres are mitigated and ultimately forgotten. Emotional worlds as transfer pictures and files to be deleted in one's mind.³

Diana Artus calls her installation *Those aren't your memories, they're somebody else's* (2011), citing a line from *Blade Runner*.⁴ The film is set in Los Angeles in 2019. The city is an urban nightmare, a pandemonium of big-city violence and a depiction of a society whose social values have collapsed. Besides human beings, it is inhabited by replicants, primarily characterized by being more efficient and intelligent than humans. Their artificial existence is masked by the fact that in the course of their preprogrammed and temporary existence, they also develop simulated feelings, and their manufacturer (its slogan: "More Human than Human") has implanted them with extrinsic memories. Yet the apparently human cyber-beings occasionally develop more empathy and feeling than many a real human being. Artificial existence and processes of alienation, human excesses and controllable robots, madness and reality lose themselves in a mixture of different motifs and states of consciousness. In the end, what counts is not the degree of the authenticity of a memory, an action, and feelings, but only the moral quality and the intensity of affects. Those are the philosophical strata of the story that cast doubt on the dichotomy of *true* and *false*.

Diana Artus uses reality and photography in equal measure as a means of manipulation and fictionalization. Her works have a characteristic style that suggests documentary, and their serial structure and the black and white of their images are reminiscent of an archive. Yet the artist always works with the feeling of instability instead of favoring bureaucratic composition. The images are blurred, reproduced, and scratched; presented on loose sheets and sloppily pasted or wallpapered directly onto the wall. The precise depiction of documentary photography is annulled and only acknowledged as a reference, for the

³ Christian Weber, "Reset Taste für das Gehirn," *Süddeutsche Zeitung*, August 29, 2009.

⁴ USA, 1982, directed by Ridley Scott.

objectivity of the technical images was always illusory. Her images are overlaid with traces of decay, destruction, or distortion. Even when one recognizes an urban landscape, a building, a metro line, or an advertising display, these concrete references always remain vague and intangible. The gaze is clouded and hazy. As if one were looking through thick, distorting glass or if the world were coated with a gelatinous mass that makes it impossible to make contact with it.

The work *Everyday Encounter* (2010) shows an everyday view from the window of New York's High Line. A look through windows that have become blind due to all of the scratchings. This is the look of isolation, loneliness, and tension. A movement without a goal. A ritual. A compulsion. Daily failure in an attempt to in some way approach the world. The images document this state, stylize the dilemma, and show a place without a name or specifics. Introspection as projection: fictions are feelings that are truer than reality. These *are* my memories, even if they are false and intangible, dark and confused, manipulated, construed, imagined, or only photographed.

Monolog (2010) dispenses with images: "I like your idea," "I definitely think so," "Me, too," or "Just as I thought." One's emotional life as a multiple-choice test, ego as a factor whose use can be adapted to the game of recognition and professional acceptance. Right answer, wrong question. The vocabulary of assimilation and self-denial. I am what you want me to be. *These aren't my words, they're somebody else's*. A replica and a document of fear. Found by Diana Artus in a café. An instruction for as successful a conversation as possible. Assimilated and conventional. But above all: empty. Diana Artus uses an accidental find: the construction of her own production is thus also subjected to the uncertainties of processes that cannot be planned. Intuition is mirrored in the concept. Identity is a cluster bomb in the production process. *This is not my life, it's somebody else's*.

What Diana Artus demonstrates here as a cryptic social contract is dissected all the more distinctly in the work *Blow-ups* (2010). The pasted-together copies show giant posters that cover the façades of entire buildings in the city. They feature the cold gazes of supermodels, whose permanent eroticism and art of seduction fascinate men and women alike. Faces as artificial as their message. The images gaze back. Replicants of suggestion with a limited shelf life and therefore always exchangeable. Diana Artus destroys perfection. She reassembles the images from countless copies; tolerates misprints, buckling, false image alignments; and places the pattern made up of different images on the floor.

These aren't my images: take apart, glue, bend, collage, reproduce, photograph, contextualize, sexualize, manipulate, extrapolate. Diana Artus presents herself as visually flexible. No static concept, no predefined production mode. She stretches, filters, obscures,

and masks the objectifiable facts. Her visual worlds are imaginative and politicized and subject reality to a visual test: ego is not someone else, ego is an image. The world is an imitation: the copy more real than the original.

Maik Schlüter, 2011

Translation: Rebecca van Dyck