

KÜNSTLER*INNEN / ARTISTS

Morehshin Allahyari — Joseph Beuys — Lucile Olympe Haute — Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten — Anton Vidokle
 Anja Dornieden & Juan David González Monroy — Tabita Rezaire — Suzanne Treister
 Sahej Rahal — Transformella (aLiveForm fed and cared for by JP Raether)

With the figure of the shaman that Joseph Beuys cultivated throughout his career as its starting point, this publication focuses on techno-shamanistic artistic positions today.

EN

a technology in its own right, they also use other (speculative) technologies to seek out shamanic energies. Many of the tropes that Beuys so iconically employed to heal and transform society, to cultivate a spiritual connection with the environment, to overcome the power and the logic of capital are now also deployed by contemporary artists, who thus update his strategies and questions for the digital age. This publication documents the exhibition *Technoschamanism* which is part of the anniversary program "beuys 2021. 100 years of joseph beuys" of the State of North Rhine-Westphalia.

Ausgehend von der Figur des Schamanen, die Joseph Beuys Zeit seines Lebens kultivierte, widmet sich diese Publikation aktuellen technoschamanistischen künstlerischen Positionen.

DE

Diese verstehen Schamanismus nicht nur selbst als Technologie, sondern suchen nach schamanischen Kräften mittels des Einsatzes von (spekulativer) Technologie. Zahlreiche der von Beuys so ikonisch eingesetzten Tropen zur Heilung und Verwandlung der Gesellschaft, zur Kultivierung eines spirituellen Zugangs zur Umwelt, zur Überwindung der Macht wie der Logik des Kapitals werden auch von zeitgenössischen Künstler*innen eingesetzt, welche auf diese Weise Beuys' Strategien und Fragestellungen für das digitale Zeitalter aktualisieren. Die Publikation dokumentiert die Ausstellung *Technoschamanismus*, die im Rahmen des Jubiläumsprogramms „beuys 2021. 100 Jahre joseph beuys“ des Landes Nordrhein-Westfalen stattfindet.

MIT TEXTEN VON / WITH TEXTS BY
 Inke Arns, Erik Davis und Verena Kuni

VERLAG
 KETTLER

K

TECHNOSCHAMANISMUS

HMKV 2021/3

HMKV
 Hardware MedienKunstVerein

AUSSTELLUNGS-
 MAGAZIN 2021/3



HMKV

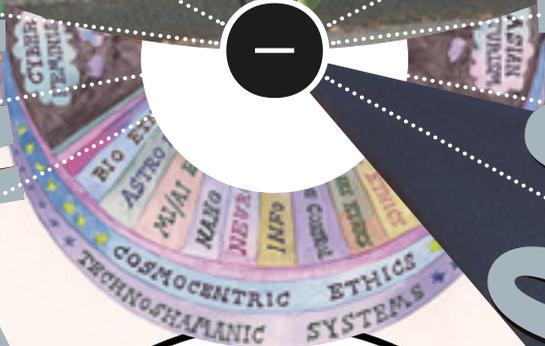
Hartware MedienKunstVerein

AUSSTELLUNGS-
MAGAZIN 2021/3

TECHNO

SCHAMANISMUS

hmkv.de





TECHNO

Revolution
The Sun
Resurrection

Masked
keys

N &
ROY



SCHAMANISMUS

Who Sees
Unknown:
ous, The Right
ess and
Left Witness



hmkv.de

I like America and
America likes Me

Technoshamanic Systems:
New Cosmological
Models for Survival

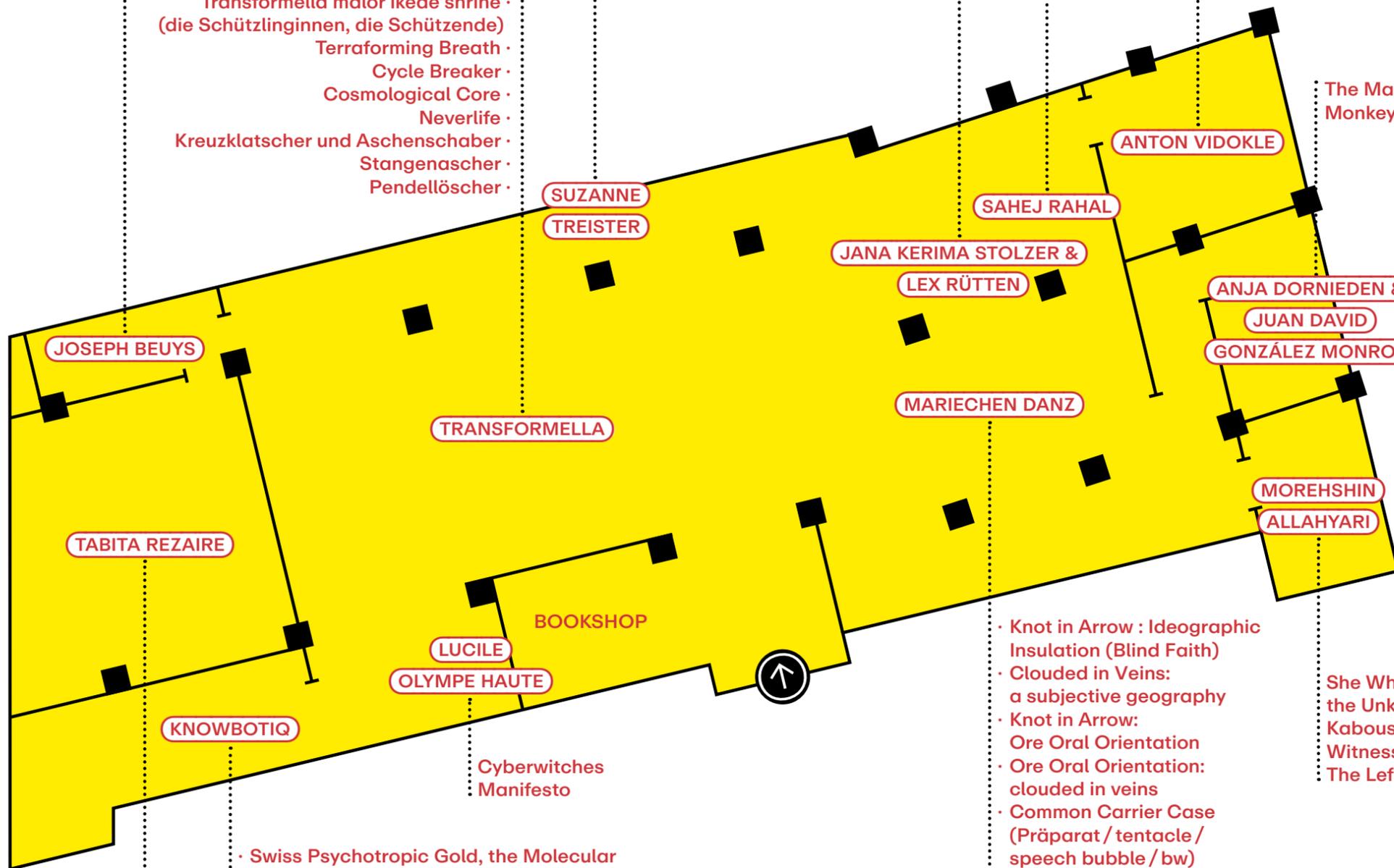
Transformella malor ikeae shrine ·
(die Schützlinginnen, die Schützende)
Terraforming Breath ·
Cycle Breaker ·
Cosmological Core ·
Neverlife ·
Kreuzklatscher und Aschenschaber ·
Stangenascher ·
Pendellöscher ·

Pawāaraibu –
filling the vacuum

finalforest.exe

· This is Cosmos
· The Communist Revolution
Was Caused By The Sun
· Immortality and Resurrection
for All

The Masked
Monkeys



TRANSFORMELLA

TABITA REZAIRE

KNOWBOTIQ

LUCILE

OLYMPE HAUTE

JANA KERIMA STOLZER &
LEX RÜTTEN

MARIECHEN DANZ

ANTON VIDOKLE

SAHEJ RAHAL

ANJA DORNIEDEN &
JUAN DAVID

GONZÁLEZ MONROY

MOREHSHIN
ALLAHYARI

BOOKSHOP

· Swiss Psychotropic Gold, the Molecular
Refinery
· The Molecular Ghost 1 – A Ghost never dies
· The Molecular Ghost 2 – It remains always
to come and to come back

Mamelles
Ancestrales

Cyberwitches
Manifesto

· Knot in Arrow : Ideographic
Insulation (Blind Faith)
· Clouded in Veins:
a subjective geography
· Knot in Arrow:
Ore Oral Orientation
· Ore Oral Orientation:
clouded in veins
· Common Carrier Case
(Präparat / tentacle /
speech bubble / bw)
· Ore Oral Orientation:
modular mapping system

She Who Sees
the Unknown:
Kabous, The Right
Witness and
The Left Witness

HMKV
Hardware MedienKunstVerein





Inhalt / Contents

Texte / Texts

007: Einfache Sprache

Technoschamanismus — Eine Einleitung
Inke Arns

022: Deutsch

Technoschamanismus
— Eine Einleitung
Inke Arns

036: English

Technoshamanism
— An Introduction
Inke Arns

049: Einfache Sprache

Geheime Erden — Re-Animismus
Erik Davis

058: Deutsch

Geheime Erden
— Re-Animismus
Erik Davis

068: English

Secret Earths
— Re-Animism
Erik Davis

077: Einfache Sprache

Werkzeuge des Techno-Schamanismus
Eine offene Sammlung
Verena Kuni

086: Deutsch

Werkzeuge des Techno-
Schamanismus
— Eine offene Sammlung
Verena Kuni

096: English

Tools of
Technoshamanism
— An Open Collection
Verena Kuni

Künstlerische Positionen / Artistic Positions

ALCHEMIE / METALLURGIE ALCHEMY / METALLURGY

(108) Transformella
aLifveForm fed and cared
for by JP Raether

knowbotiq (114)

KOSMOLOGIE — COSMOLOGY

(120) Tabita Rezaire

Suzanne Treister (126)

(132) Anton Vidokle

Mariechen Danz (140)

ÖKOLOGIE / KI — ECOLOGY / AI

(146) Lucile Olympe Haute

Jana Kerima Stolzer (152)
& Lex Rütten

(158) Sahej Rahal

NICHT-MENSCHLICHE AKTEURE NON-HUMAN AGENTS

(164) Joseph Beuys

Morehshin Allahyari (170)

(176) Anja Dornieden & Juan David González Monroy

(182) Glossar / Glossary

(200) Biografien der Künstler*innen
/ Artists' biografies

(208) Bibliografie / Bibliography

(212) Impressum / Colophon

(216) Dank / Acknowledgements



TECHNO- SCHAMANISMUS



EINE
EINLEITUNG

INKE ARNS

Es gibt eine interessante Entwicklung: seit ein paar Jahren kehren schamanistische Praktiken in die aktuelle Kunst zurück. Künstler*innen haben neue Blickwinkel gefunden. Dieser neue Blick ist das Thema der Ausstellung „Technoschamanismus“ im HMKV Hardware MedienKunstVerein.

Warum interessieren sich Künstler*innen für Alchemie oder Heilung, für Magie oder Mystik?

——— Joseph Beuys sprach vom „Todes-Charakter unserer Gegenwart.“ Seine schamanistischen Aktionen sollten heilen und verändern. Sie sollten helfen, in der Zukunft diesen Todes-Charakter zu überwinden.

- Haben Kolonialismus und ein Kapitalismus ohne Grenzen unsere Welt gespalten?
- Haben Ausbeutung und Umweltzerstörung unseren Planeten verwundet?
- Sind die Künstler*innen also auf der Suche nach Verbindung, nach Heilung?

Joseph Beuys hat die schamanistischen Rituale und Materialien in seiner Kunst immer mit der Erzählung von seinem Fliegerabsturz erklärt. Als Funker der deutschen Luftwaffe stürzte Beuys im Zweiten Weltkrieg über der Krim ab. Krim-Tartaren, die als Nomaden lebten, hätten ihn ihr Zelt gebracht. Sie hätten seine Wunden mit Fett behandelt und ihn in Filz gewickelt, um ihn warm zu halten. Tatsächlich war er nur leicht verwundet und wurde einen Tag später in ein deutsches Feld-Krankenhaus gebracht.

Das Bild vom „Schamanen“

—— Die sibirischen Schaman*innen sind heilkundige Magier*innen und wichtige Anführer*innen. In Trance sprechen sie mit Naturgeistern und Ahnen. Schaman*innen stehen als *Seelen-Hirte* im Dienst der Gemeinschaft. Sie erfüllen viele Aufgaben. Sie beraten und heilen, betreuen Feiern und schützen vor schlechten Einflüssen. Sie bewahren die Traditionen oder unterhalten Zuhörer*innen durch Gesänge und Erzählungen.

—— Beuys nutzte in seiner Kunst Elemente des Schamanismus, der Alchemie und des Volksglaubens. Seine Ziele waren gesellschaftliche Veränderung und Heilung. Er sah dabei sicher auch seine eigene Schuld an den Verbrechen des Zweiten Weltkrieges.

—— Heute kritisieren Fachleute die Art, wie Joseph Beuys den Schamanismus und andere volkstümliche Elemente benutzt hat. Der Kolonialismus und der Rassismus haben lange Zeit unser Bild von fremden Kulturen gezeichnet. „Schamane“ oder „Medizin-Mann“ drücken auch Verachtung aus. Sie stehen für „primitive Kultur“ oder „nicht zivilisiert“.

—— Wir dürfen diese alten Bilder nicht einfach weiter benutzen. Wir müssen dagegen lernen, diese Kulturen zu verstehen. Dann können wir auch neue Möglichkeiten entdecken und über unsere Gesellschaft neu nachdenken.

Technologie und Schamanismus

—— Der Titel der Ausstellung verbindet zwei scheinbar gegensätzliche Dinge. Technologie und Schamanismus, Technik und Esoterik oder rationale Moderne und mystische Tradition.

—— Künstler*innen und Wissenschaftler*innen und auch politische Bewegungen sehen darin heute oft keinen Gegensatz mehr.

—— 1991 schrieb Bruno Latour das Buch *Wir sind nie modern gewesen*. Natur und Gesellschaft sind keine getrennten Systeme. Sie sind zwei Pole, zwischen denen sich alle Handelnden und alle Objekte bewegen. Wichtig sind die Zusammenhänge zwischen diesen Einheiten. Das Geflecht aus diesen Zusammenhängen bildet die Wirklichkeit.

—— Die Biologin Donna Haraway schrieb schon 1985 ein *Manifest für Cyborgs*. Heute überschreiten wir immer häufiger die Grenze zwischen Menschen und Tieren oder zwischen Menschen und anderen lebenden Organismen und Maschinen. Die Idee von „Cyborgs“, Mensch-Maschinen-Wesen, erscheint uns fast schon alltäglich.

—— Zur selben Zeit entstand in Europa und den USA eine „Maschinen-Musik“, Techno. Die deutsche Band *Kraftwerk* gab wichtige Impulse dazu. Andere Ideen kamen aus der Hippie-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre.

—— Der Psychologe, Schriftsteller und Künstler Timothy Leary empfahl damals Drogen zur Veränderung des Bewusstseins. Die „neue Programmierung des Gehirns“ war ein Teil seiner Ideen und Ziele. Er wollte die Steigerung der Intelligenz, die Verlängerung des Lebens und die Besiedlung des Weltraumes.

Die „gemeinsame Aufgabe“

—— Diese Ideen gab es schon im Russland des 19. Jahrhunderts. Der Philosoph Nikolai Fjodorow entwickelte die „gemeinsame Aufgabe der

Menschheit.“ Die Filme von Anton Vidokle berichten in der Ausstellung davon.

——— Heute können wir Learys Ideen im sogenannten „Transhumanismus“ wiederfinden. Neue Anwendungen und Verfahren sollen die Gesundheit fördern, die Umwelt schützen. Die Technologie soll die Menschen „besser“ und „unsterblich“ machen. Doch es geht dabei nicht um eine „gemeinsame Aufgabe“ der Gesellschaft. Es geht nur um die Einzelnen. Sie sollen „besser“ arbeiten, kaufen und verbrauchen.

Die Werke der Ausstellung

——— Künstler*innen haben immer mehr Interesse an Gemeinschaft, schamanistischen Aktionen und geistiger Erfahrung.

——— In Brasilien gibt es den „tecnoxamanismo“. Eine wichtige Idee ist das DIY – ‚do it yourself‘. Menschen werden aktiv, um selbst zu bauen, zu reparieren, Computer-Programme zu schreiben oder selbst zu gärtnern. Diese Bewegung versammelt Aktivist*innen der Ureinwohner*innen, Hacker*innen, Wissenschaftler*innen und Produzent*innen und viele andere.

——— Die Bewegung versteht unter Schamanismus das Wissen über die Natur. Dann gibt es die vielen Möglichkeiten, durch eigene Handlungen zu reinigen, zu heilen, Dinge wieder herzustellen. Wenn verschiedene Technologien so ihre Wirkung entfalten, kann es dazu eine Erfahrung von Ekstase geben. Verschiedenes Wissen, das im Lauf der Geschichte getrennt wurde, findet wieder zu einander und verändert sich.

——— Viele Künstler*innen verstehen sich nicht als Schaman*innen. Doch sie suchen nach kultureller Veränderung. Sie glauben, dass so eine Veränderung möglich ist. Dazu sollen Technologien, Natur, Wissen und Erfahrungen neu zusammenwirken.

Die Werke der Ausstellung bilden vier Gruppen. Ihre Themen sind:

- Alchemie und Metallurgie
- Kosmologie
- Ökologie und Künstliche Intelligenz
- Nicht-menschliche Akteure

Alchemie und Metallurgie

Die Alchemist*innen von heute sind auf der Suche nach „Seltenen Erden“ und Metallen, um Computer und Smartphones zu bauen.

knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler) bauen ihre Installationen aus Geschichten.

——— Die Geschichten erzählen von kolonialer Gewalt, genau kalkulierter Macht und technischer Ausbeutung von Natur. Ihre jüngste Arbeit *Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery* von 2020 verfolgt die weltweiten Wege des Goldes. In der Schweiz wird ein großer Teil des Goldes technisch gereinigt und verfeinert. Auf besondere

Weise reinigt man dabei auch die Idee von Gold. Ausbeutung, Umweltzerstörung und Gewalt verschwinden hinter Technik, Sauberkeit und Neutralität.

Transformella, *Protektorama* und *Schwarmwesen* heißen die drei *Self-Sisters*. Der Künstler JP Raether „kümmert“ sich um sie und viele weitere Figuren. Sie alle sind *aLifveForms* und Teil eines Systems von öffentlichen Auftritten. JP Raether arbeitet seit 2009 daran.

—— Die *aLifveForms* untersuchen die weltweite Produktion und Verteilung von Waren im Kapitalismus. Die *Protektoramae* untersuchen zum Beispiel unser Verhältnis zu unseren Smartphones. Viele Menschen sind von ihrem Handy fast besessen. *Protektorama* brachte 2016 in Berlin das seltene Metall Gallium in einen Apple-Store. Handys enthalten chemische Gallium-Verbindungen. Reines Gallium ist harmlos, wird aber schon bei 30° C flüssig. Diese Aktion löste einen Polizeieinsatz aus. Es wurde vielfach darüber berichtet.

—— Die *Transformellae* interessieren sich für menschliche Fortpflanzung. Sie untersuchen Bio-Technologien und Sozialpolitik. Politik und Wirtschaft blicken immer auf die Vater-Mutter-Kind-Familie. Gibt es auch andere Möglichkeiten, zusammen zu leben?

Kosmologie

Welche Mittel haben wir, die ganze Welt um uns herum, den Kosmos, zu beschreiben und zu verstehen? Wie können wir etwas wissen?

Mariechen Danz fragt nach den Grenzen zwischen unserem Körper und der Welt. Wo endet der Körper, wo beginnt die Welt? Wie wirkt die Welt auf den Körper? Wie wirkt das Wissen auf den Körper?

—— Landkarten, Weltkarten, Sternenkarten zeigen Teile der Welt und die Grenzen zwischen ihnen. Die Anatomie zeigt die Organe und Teile unseres Körpers und die Grenzen zwischen ihnen. Der Körper ist Teil der Welt. Empfindungen, Eindrücke, Daten strömen von der Welt in den Körper. Sie strömen von unseren Körpern in die Welt. Wir müssen Grenzen ziehen und Grenzen auflösen, um etwas zu verstehen.

Entlang des Gambia-Flusses gibt es heute noch mehr als 1.000 große Steinkreise. Die Menschen in Gambia und dem Senegal bauten die Kreise zwischen dem 3. Jahrhundert vor Christus und dem 16. Jahrhundert nach Christus. Einige Gruppen von Steinkreisen stehen heute auf der Liste des Weltkulturerbes der UNESCO.

Tabita Rezaire sammelt die Geschichten und Vorstellungen, die es zu den rätselhaften Kreisen gibt. Die Bevölkerung, die Denkmalpfleger*innen und Wissenschaftler*innen haben viele verschiedene Ideen entwickelt.

- Bilden die Steinkreise den Kosmos ab? Zeigen sie auf Sterne und Planeten, auf wichtige Tage im Jahr, auf die Götter?
- Helfen sie, die Welt besser zu verstehen?
- Können sie uns heute noch dabei helfen?

Hexen, Magie – Militär – Technik, Raumfahrt – Schwarze Löcher, Zeitreisen.

—— **Suzanne Treister** folgt vielen aufregenden Themen und Fragen. Sie erforschte die Verbindungen und Verschwörungen zwischen Militär, Geheimdiensten und Hexerei. Sie erzählte die Geschichte des Internets und der Kybernetik mit alchemistischen Zeichnungen und Tarot-Karten. [*Kybernetik: die (Selbst-) Kontrolle von Maschinen durch Reiz und Reaktion.*] Sie untersuchte den elektronischen Hochgeschwindigkeits-Handel an den Aktien-Börsen. Alles geschieht äußerst gründlich und mit feiner Ironie.

—— *Technoshamanic Systems* entwickelt Visionen und Pläne für eine gemeinsame Zukunft auf der Erde und im Weltall. Kolonialismus, schädliche Politik und Industrie werden überwunden. Die Entwürfe wollen Wissen, Erfahrung und Kunst vereinigen. Sie sollen zu einem neuen Bewusstsein beitragen.

Anton Vidokle zeigt uns in drei Filmen die Ideen des russischen Kosmismus.

—— Der Philosoph Nikolai Fjodorow und andere entwarfen das Bild einer geeinten Menschheit. Mit Wissenschaft und Technik besiegen die Menschen Leiden, Altern und Tod. Sie erwecken alle Toten zum Leben. Sie brechen zu den Sternen auf und schaffen ein tatsächliches Paradies für alle Menschen, die jemals gelebt haben. Diese Ideen hatten großen Einfluss auf das Raumfahrt-Programm der Sowjetunion.

—— Ein neues Bewusstsein, neue Ziele der Menschheit, gemeinsames Leben mit den Vorfahren. Diese Gedanken verbinden den Kosmismus mit der Welt der Schamanen und dem Thema Techno-Schamanismus.

Ökologie und Künstliche Intelligenz

Die Sorge um die Umwelt und die Technologie der Künstlichen Intelligenz können auf unterschiedliche Weise zusammenwirken.

Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten erzählen im Ruhrgebiet aus der Zukunft der Erde. Die Menschen haben die Erde verlassen. Die ausgeplünderte

Natur bleibt als Museum zurück. Maschinen regeln das Nötigste. Intelligente Drohnen überwachen den Zustand.

—— Die Bilder sind vertraut. Der Bergbau hat im Ruhrgebiet Probleme für die „Ewigkeit“ geschaffen. Das Grundwasser muss durch Pumpen für immer niedrig gehalten werden. Auch der Braunkohle-Abbau zerstört ganze Landschaften. Die riesigen Gruben schaffen Probleme für die kommenden Generationen. Auch wir werden alle künstliche Intelligenz und Technik brauchen, um weiter auf unserem geschädigten Planeten leben zu können.

Sahej Rahal nutzt künstliche Intelligenz als künstlerisches Mittel. Er verbindet sie in Filmen und Videospielen mit traditionellen Erzählungen. Dabei erzeugt er eigenartige, geisterhafte Wesen. Diese Wesen tauchen auch in Skulpturen und Aktionen auf.

—— In Indien benutzen die Regierung und die Oberschicht alte Legenden, um ihre politischen Vorstellungen als „Traditionen“ zu maskieren. Herrschaft und Ungleichheit sollen erhalten bleiben. Sahej Rahal untersucht diese Erzählungen kritisch und zeigt die Zusammenhänge zur Gesellschaft. Er zeigt auch, dass viele, ganz andere Erzählungen möglich sind.

Das *Cyberwitches Manifesto* von **Lucile Olympe Haute** vereinigt Spiritualität, Politik und Technologie.

—— Magischer Widerstand *#magicalresistance* ist notwendig. Eigene Aktivität und DIY (*do it yourself*) stehen gegen die Internet-Monopole der „Big Five“ Google, Amazon, Facebook, Apple und Microsoft. „Neue Hexen“ und Hacker*innen bauen an einer eigenen Techno-Ökologie.

Nicht- menschliche Akteure

Tiere oder sagenhafte Figuren spielen hier eine zentrale Rolle. Sie tragen wichtige Ideen und Ziele. Die Gedanken und Wünsche der Menschen verleihen ihnen Bedeutung. Die Sagen-Figuren werden neu gesehen.

Morehshin Allahyari zeigt weibliche Dschinn-Figuren aus dem Nahen und Mittleren Osten. Sie sind älter als der Islam und wurden wie die Engel in den Koran aufgenommen.

—— Kabous beherrscht die Menschen im Schlaf. Sie sitzt ihnen auf der Brust und kontrolliert ihre Träume. Die Zuschauer*innen werden von Kabous durch ein VR-Headset beherrscht. In einem

öffentlichen Badehaus hören die „Schlafenden“ Geschichten von vier Frauen-Generationen. Sie erzählen von Krieg und Verletzungen, von Mutterschaft und Geburt. Durch die Verwandtschaft werden Leiden und Erfahrungen von Generation zu Generation vererbt.

Anja Dornieden & Juan David González Monroy

beobachteten maskierte Makaken-Affen und ihre Besitzer in Indonesien. Der dokumentarische Film wird nach und nach zu einer Folge von Verwandlungen. Die Affen ahmen menschliche Rollen nach. Wenn ihnen die Puppenmaske aufgesetzt wird, werden sie zu einem Vermittler, einem Medium. Sie sollen die Zuschauer*innen in Trance versetzen. Das wird im Film durch ein hör- und sichtbares Flackern unterstützt. Dieses Flackern (engl.: *flicker*) ist ein wichtiges Werkzeug des Techno-Schamanismus, wie es Vera Kuni beschrieben hat.

Joseph Beuys' Begegnung mit dem Kojoten in *I like America and America likes me* (1974) ist eine seiner Aktionen mit den stärksten Bildern. Sie ist auch eine seiner wichtigsten für das Thema der Ausstellung.

——— Dieses Werk wird hier absichtlich als letztes genannt. Die Werke der anderen Künstler*innen sind keine Beuys-Nachfolger. Ihr Interesse am Schamanismus hat nichts mit Beuys zu tun. Beuys steht hier als ein weiteres Beispiel für schamanistische Ideen in der Kunst.

——— Vielleicht ist das nur ein deutsches Problem. Das ist selbstkritisch gemeint. In anderen europäischen Ländern gibt es stärkere

Verbindungen zum globalen Süden. Gleichzeitig spielt das Werk von Joseph Beuys dort keine so große Rolle.

——— Der brasilianische „tecnoxamanismo“ ist zum Beispiel eine ganz eigenständige Bewegung. Das Wissen der Ureinwohner wird gegen die europäische Unterdrückung verteidigt.

Technoschamanismus ist eine Antwort

——— Der Technoschamanismus ist eine Antwort auf die tiefe Enttäuschung über die Entwicklung der Welt. Durch den weltweiten Kapitalismus, die verstärkte Ausbeutung von Menschen und Rohstoffen, sind Zerstörungen und Spaltungen entstanden. Die Künstler*innen in der Ausstellung hoffen, mit den Mitteln des Techno-Schamanismus helfen und „heilen“ zu können. Eine neue Gemeinschaft, ein neues Zusammenkommen soll Spaltungen überwinden. Sie suchen neue Modelle des Denkens. Alternativen zum abstrakten „Sachzwang“ oder zum egoistischen „selbst“ sind nötig.

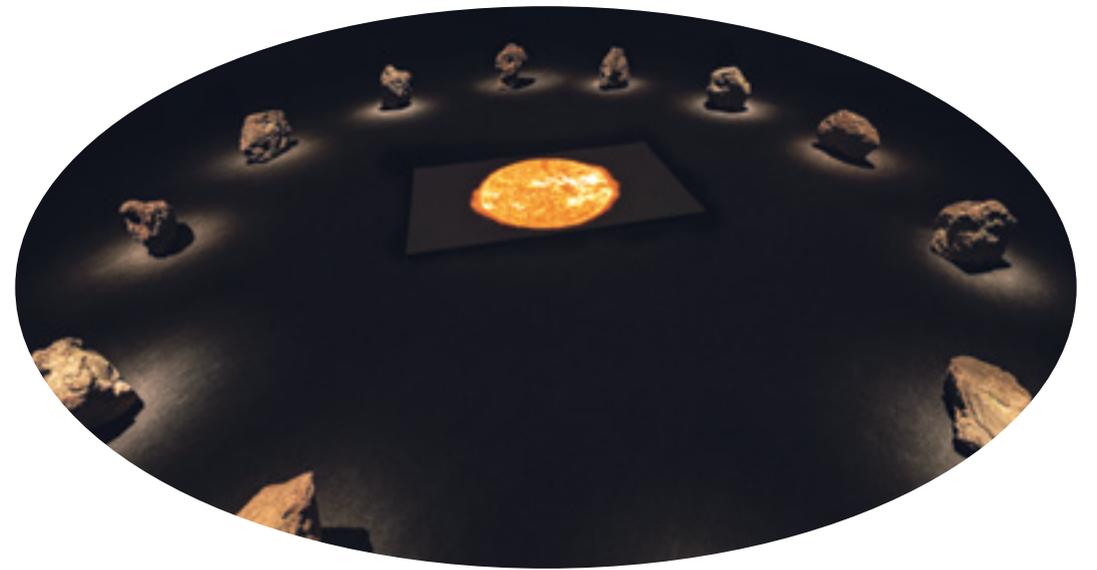
——— Deshalb geht es den Künstler*innen hier nicht um esoterische Selbstheilung oder Erleuchtung des oder der Einzelnen. Der Technoschamanismus sucht neue Möglichkeiten der gemeinsamen, gesellschaftlichen Veränderung.

Deutsch

"the collective
unconscious
is
one of
the most
elementary
battle
fields"^①

(Questionnaire about Technoshamanism)

TECHNO- SCHAMANISMUS



EINE EINLEITUNG

INKE ARNS

① Fabiane M. Borges, Carsten Agger, Ariane Stoffi and Raísa Inocêncio, *Questionnaire about Technoshamanism*, o. J., https://www.academia.edu/36780194/questionnaire_about_technoshamanism (14. September 2021).

② Tess Thackara, „Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art“, in: *artsy*, 11. August 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art> (12. September 2021). Im selben Jahr betitelte die Kuratorin Christine Macel einen Teil der Hauptausstellung *Viva Arte Viva* der Biennale von Venedig mit „Pavilion of Shamans“.

③ Joseph Beuys, in: Heiner Bastian und Jeannot Simmen im Gespräch mit Joseph Beuys (Rotterdam 1979), zit. n. Carmen Alonso, „Das Schamanistische im Werk von Joseph Beuys“, in: *Joseph Beuys. Parallelprozesse*, hrsg. v. Marion Ackermann, Isabelle Malz, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München: Schirmer/Mosel, 2010, S. 206–207, hier: S. 206.

④ Vgl. Jessica Ullrich, „Human Animal Studies“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 446–451.

⑤ Joseph Beuys im Gespräch mit John Halpern (Halpern 1979), zit. n. Alonso 2010 (wie Anm. 3).

Bereits 2017 fragte die Kunstkritikerin Tess Thackara „Why Are Shamanic Practices Making a Comeback in Contemporary Art“^②? Genau diese bemerkenswerte Entwicklung steht im Mittelpunkt der internationalen Gruppenausstellung *Technoshamanismus* im HMKV Hartware MedienKunstVerein. Ausgehend von der Figur des Schamanen, die Joseph Beuys Zeit seines Lebens kultivierte, widmet sich die Schau aktuellen „technoschamanistischen“ künstlerischen Positionen. Diese verstehen Schamanismus nicht nur selbst als Technologie, sondern suchen nach schamanischen Kräften mittels des Einsatzes von (spekulativer) Technologie. Zahlreiche der von Beuys so ikonisch eingesetzten Tropen zur Heilung und Verwandlung der Gesellschaft, zur Kultivierung eines spirituellen Zugangs zur Umwelt, zur Überwindung der Macht wie der Logik des Kapitals werden auch von zeitgenössischen Künstler*innen eingesetzt, welche auf diese Weise Beuys' Strategien und Fragestellungen für das digitale Zeitalter aktualisieren.

Aber warum gibt es heute überhaupt diese Hinwendung zum „Schamanischen“? Warum interessieren sich Künstler*innen für Begriffe und Praktiken wie Alchemie, Animismus, Esoterik, Heilung, Kosmologie, Magie, New Materialism, Nicht-menschliche Akteure, Metabolismus, Mystik, Spiritualität, um nur einige Einträge des *Technoshamanismus*-Glossars zu erwähnen, das anlässlich der Ausstellung entstanden ist? Hat es vielleicht mit dem „Todescharakter unserer Gegenwart“^③ zu tun, auf den Joseph Beuys durch den Schamanismus hinwies, den er jedoch für überwindbar in der Zukunft hielt? Liegt der tiefere Grund darin, dass im (post-)industriellen Zeitalter durch toxischen Kapitalismus und potenzierten Extraktivismus bzw. Raubbau an der Natur etwas auseinandergebrochen ist, was man durch den Einsatz „technoschamanistischer“ Praktiken und Rituale hofft, wieder zusammen fügen zu können? Geht es im Technoschamanismus im übertragenen Sinne um die Heilung eines verwundeten Planeten, der durch Kapitalismus, Kolonialismus und Neoliberalismus zerstört wurde? Sucht der Technoschamanismus nach radikalen Alternativen zum westlichen Rationalismus und Individualismus, etwa in neuen Allianzen mit nicht-menschlichen Akteuren? Genau solche Allianzen etablierte Beuys in seinen schamanistischen Aktionen *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) und *I like America and America likes Me* (1974): Durch die Kommunikation mit dem Hasen und dem Koyoten wird der Künstler als Schamane zu einem Tier- und Rudelführer. Beuys wurde diesbezüglich von den Human-Animal Studies (HAS) – durchaus kritisch – rezipiert.^④ Ein weiterer Aspekt des (Beuys'schen) Schamanismus, der in aktuellen künstlerischen Praxen eine wichtige Rolle spielt, ist

⑥ Die historisch korrekte Version seiner Biografie lautet: „Beuys stürzte im März 1944 als Funker [...] über der Krim ab, überlebte im Gegensatz zum Piloten der Maschine das Unglück und wurde binnen 24 Stunden leicht verletzt in ein deutsches Lazarett gebracht.“ (Giesecke/Markert 1996, 76–77) Zit. n. Janneke Schoene, „Biografische Mythen“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 48–52, hier S. 48. Vgl. ausführlich zur (Selbst-)Zuschreibung des Schamanismus bei Beuys: Verena Kuni, *Der Künstler als ‚Magier‘ und ‚Alchemist‘ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokustudie – ausgehend von Joseph Beuys*, Dissertation, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, Marburg an der Lahn, 2004 (elektronische Publikation: 2006), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/192/1/dvk.pdf> (12. September 2021).

⑦ <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane> (12. September 2021).

⑧ Nike Dreyer, „Alchemie, Schamanismus, Volksglaube“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 280–284, hier: S. 280.

⑨ Dreyer, ebd.

⑩ Dreyer, S. 282.

⑪ Ebd.

⑫ Ebd. Dreyer bezieht sich in diesem Punkt auf Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago 1987.

⑬ Ebd.

die Transformation des Männlichen ins Weibliche. Das Androgyne verkörpert die Einheit der Gegensätze, die, wenn sie zusammenkommen, als „Batterie“^⑤ funktionieren.

Beuys / Schamanismus

Joseph Beuys selbst hat seine Verbundenheit mit schamanistischen Ritualen und Materialien immer mit dem als ‚Fliegerabsturz‘- oder ‚Tataren-Legende‘ bekannten biografischen Mythos begründet. Dieser Legende nach stürzte der Funker Beuys im Zweiten Weltkrieg im Winter 1943 über der Krim ab, überlebte schwer verletzt und wurde von nomadischen Tataren geborgen. Sie brachten ihn in ihr Zelt, behandelten seine Wunden mit Tierfett und wickelten ihn in Filz, um ihn warm zu halten.^⑥

Im ‚sibirischen Animismus‘, der auch als ‚klassischer Schamanismus‘ gilt, ist der*die Schaman*in ein*e heilkundige*r ‚Magier*in‘ und ‚charismatische*r Führer*in‘, der*die in Trance mit Naturgeistern und Ahnen kommuniziert. Er*sie stand bei den traditionellen ethnischen Religionen Sibiriens (Nenzen, Jakuten, Altaier, Burjaten, Ewenken, auch europäische Samen und andere) als *Seelenhirte* im Dienst der Gemeinschaft und fungierte konkret als „Arzt und Geistheiler, Wahrsager, Traumdeuter, militärischer Berater, Opferpriester, Totenseelen-Geleiter, Wetterzauberer, Zeremonienmeister für Fruchtbarkeits- und Jagdrituale, Geistermedium, Ermittler in Sachen Schadenzauberei, Lehrer oder manchmal auch einfach nur als Unterhalter.“^⑦ Beuys bediente sich in seiner Praxis Elementen der Alchemie, des Schamanismus und des Volksglaubens, die „durch assoziative Wahrnehmung Zugänge zu unterbewussten und verborgenen Wirklichkeitsdimensionen“^⑧ anstreben. Beuys' Ziele waren soziale Transformation und gesellschaftliche Heilung (die sich durchaus „als Versuch einer Erlösung von der eigenen Mitschuld an den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs verstehen lässt“^⑨).

Beuys wird heute jedoch insbesondere aus der Perspektive der Anthropologie und der Postcolonial Studies für die „Essentialisierung schamanistischer Rituale und seine Verhandlung von kultureller Differenz etwa zu Native Americans“^⑩ kritisiert. Die Schamanen-Figur ist aufgrund des kolonialen Ballastes eine grundsätzlich problematische, da „Beuys durch seine Kunst Stereotype und Zuschreibungen weiterführte“^⑪ und dadurch verfestigte (man denke nur an den Begriff „Ostmensch“). Aufgrund der kolonialen Instrumentalisierung der Schamanen-Figur kann deren unreflektierte Verwendung auch „die Fortschreibung eines rassistischen und diskriminierenden Denkmodells bedeuten.“^⑫ Dreyer weist daher zu Recht auf die prekäre Situation von Künstler*innen hin, die schamanistische Kunst-Figuren nutzen. Im besten Fall kann, so Dreyer, „eine reflektierte und kritische Praxis ein solches Denkmodell aber auch subversiv unterlaufen und Machtverhältnisse destabilisieren und ändern“^⑬.

¹⁴ So untersuchte z. B. die Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde 1995* die Verbindungen zwischen historischer künstlerischer Avantgarde und okkultistischen Strömungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (*Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915*. Kat. Hg. von Loers, Veit. Frankfurt/Main, 1995). Der US-amerikanische Autor Erik Davis, der auch in der vorliegenden Publikation mit einem Artikel vertreten ist, analysierte 1998 in *TechGnosis* die heilsgeschichtlichen Erwartungen, die sich in der Medientheorie säkularisiert wiederfinden (Erik Davis, *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, New York: Crown, 1998). Vgl. dazu auch das Kapitel 2.3. „Medienarchäologie als zweiter Paradigmenwechsel (1990er Jahre)“, in: Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarde-rezeption in (Ex-) Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894>. (14. September 2021). Und – ein anderes Beispiel – die Ausstellung „*Wach sind nur die Geister*“ – *Über Gespenster und ihre Medien* (kuratiert und hrsg. v. Inke Arns und Thibaut de Ruyter, Dortmund: HMKV, 2009) versammelte aktuelle medienkünstlerische Positionen ausgehend von dem Tonarchiv von Friedrich Jürgenson, dem „Entdecker“ des sogenannten Electronic Voice Phenomenon (EVP – auch bekannt als „Tonbandstimmen“).

¹⁵ Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Suhrkamp, 2008 (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Originalausgabe 1991).

¹⁶ Donna Haraway, „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus, 1995, S. 33–72, hier S. 37. Vgl. auch Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, Frankfurt am Main: Campus, 2018.

Technologie / Schamanismus

Technoschamanismus – der Ausstellungstitel bringt zwei Bereiche zusammen, die üblicherweise als strikt voneinander getrennte Bereiche gelten: Technologie und Schamanismus, oder, landläufig gesagt: Technik und Esoterik, Rationalität und Irrationalität, Aufklärung und Anti-Aufklärung, Moderne und Anti-Moderne. Dass diese Begriffspaare jedoch keine klar voneinander getrennten Oppositionen sind, rückte in den letzten Jahrzehnten zunehmend in den Fokus von Ausstellungen und akademischen Publikationen¹⁴ – und von politischen Bewegungen wie dem brasilianischen Technoschamanismus (mehr dazu weiter unten).

Bereits 1991 erschien Bruno Latours Buch *Wir sind nie modern gewesen* im französischen Original.¹⁵ In diesem Buch argumentiert der französische Soziologe, dass die Grundannahme der Moderne, nämlich die dichotomische Trennung von Natur und Gesellschaft (und auch von Subjekt und Objekt oder Produktionssystem und Umwelt), nicht haltbar sei. Natur und Kultur bilden laut Latour keine ontologischen Kategorien mehr, sondern Pole, zwischen denen das Kollektiv aufgespannt ist. Die Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte darin können zwar einem Pol näher stehen als dem anderen, doch sie können nicht mehr klar einer Kategorie zugeteilt werden. Denn wichtiger und wirksamer als ihre ontologische Zuordnung sind die Assoziationen zwischen den Entitäten. Die Wirklichkeit wird aus den Netzen gebildet, innerhalb derer die Quasi-Objekte und -Subjekte zirkulieren. Die Tatsache, dass wir heute von Mischwesen überschwemmt werden, deren Einordnung in die herkömmlichen Kategorien unmöglich geworden ist, spricht für diese Annahme.

Diesen hybriden Mischwesen widmete sich schon vor Latour die Biologin Donna Haraway in ihrem wegweisenden „Manifest für Cyborgs“ (engl. „A Cyborg Manifesto“, 1985). Haraway konstatiert, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts bestimmte Ordnungskategorien, die Menschen einst als selbstverständlich empfunden hätten, mehr und mehr an Überzeugungskraft eingebüßt hätten. Erstens beträfe dies die „Grenze zwischen Mensch und Tier“, zweitens die zwischen „Tier-Mensch (Organismus) und Maschine“ und drittens die zwischen „Physikalischem und Nicht-Physikalischem“.¹⁶

Zeitgleich und parallel zu den Veröffentlichungen von Haraway und Latour kam in den frühen 1990er Jahren in den USA und Europa mit Techno eine von Kraftwerk inspirierte hypnotisch-monotone „Maschinenmusik“

¹⁷ „Timothy Leary loved it“ – Tresor's Dimitri Hegemann on FischBüro's Dada Experiments, in: *Electronic Beats*, 10. Juli 2014, <https://www.electronicbeats.net/fischburos-dada-experiments-berlin-experiment-vol-6/> (12. September 2021).

¹⁸ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Timothy_Leary (12. September 2021).

¹⁹ Vgl. „Ohne Revolution kein neuer Mensch“, Interview mit Boris Groys von Inke Arns, in: *100 Jahre Gegenwart*, Journal, *Re-Narrating History*, 18. September 2017, <http://journal.hkw.de/en/ohne-revolution-kein-neuer-mensch/> (12. September 2021).

²⁰ Thackara (wie Anm. 2).

²¹ Vgl. Fabiane M. Borges, Carsten Agger, Ariane Stolfi and Raísa Inocência, *Questionnaire about Technoshamanism* (wie Anm. 1); Fabiane M. Borges, „Seminal Thoughts for a Possible Technoshamanism“, o. J., http://www.modspil.dk/docs/technoshamanism_fabi_borges.pdf (14. September 2021) sowie „Technoshamanism and Wasted Ontologies“, Interview mit Fabiane M. Borges, von Bia Martins und Reynaldo Carvalho, 21. Mai 2017, <https://tecnoxamanismo.wordpress.com/2017/06/14/technoshamanism-and-wasted-ontologies> (14. September 2021).

auf, die neben ihrer Faszination für die kalten Maschinen gleichzeitig einen seltsamen Vorliebe zu Figuren wie Timothy Leary pflegte.¹⁷ Der US-amerikanische Psychologe Timothy Leary¹⁸ war in den 1960er und 1970er Jahren „Guru“ der Hippiebewegung und propagierte den freien Zugang zu psychedelischen Drogen („Turn on, Tune in, Drop out!“), die er als Mittel zur „Neu-Programmierung“ des Gehirns sah. Er vertrat das Prinzip des SMI²LE (Space Migration, Intelligence Increase, Life Extension) – eine interessante Parallele zu den ‚biokosmistischen‘ Ideen des russischen Philosophen Nikolai Fjodorow zu Beginn des 20. Jahrhunderts, denen sich Anton Vidokle in der Ausstellung widmet. Learys Ideen sind auch heute noch – in Form des Transhumanismus – im Silicon Valley anzutreffen: Verbesserung des Menschen durch Technologie, das Hochladen unseres Bewusstseins in Maschinen, das Einfrieren des menschlichen Körpers für eine Zukunft mit besseren Heilmethoden oder die Weltraumfahrt und die Idee der Besiedelung anderer Planeten.¹⁹ Technologie fungiert hier als Mittel für das Erreichen quasi-spiritueller Ziele – für den Einzelnen. Denn von ‚Community‘ oder ‚Gemeinschaft‘ ist in diesem neo-liberalen Kontext so gut wie nie die Rede.

Positionen in der Ausstellung

Im Gegensatz zum technologisch assistierten Spiritualismus à la Silicon Valley beobachtet Tess Thackara in ihrem eingangs zitierten Artikel in der zeitgenössischen Kunst ein zunehmendes Interesse an „Formen von Kollektivität, Self-Care, schamanischen Ritualen“ sowie am „Heiligen und Unsagbaren“.²⁰ Hier zeigt sich eine spannende Parallele zur brasilianischen Bewegung des „tecnoxamanismo“, die ab ca. 2003 im Kontext der Free Software- und DIY-Bewegungen in Brasilien entstanden ist.²¹ Ihr gehören Personen an, die sich für DIY-Kultur interessieren, sowie indigene Aktivist*innen, Hacker*innen, Produzent*innen, Wissenschaftler*innen, Permakulturschaffende und andere. Diese stark dekolonial ausgerichtete Bewegung geht von dem Gedanken aus, dass Schamanismus ein Konglomerat von Technologien ist, die vom profunden Wissen der Vorfahren über die materielle und immaterielle Wesenheit der Natur bis hin zu Prozessen der Reinigung, des Recyclings, von Wiederherstellung und „Heilung“ (in erweitertem Sinn auch der alchemistischen Heilung) reichen, welche den Kosmos in seiner Komplexität durchdringen; oder davon, dass in einer zusammenfließenden Bewegung materielle Technologien (etwa Elektrotechnik) auch eine Art Erfahrung der Ekstase und materieller Erweiterung von Schamanismus auf eine andere Sprache, eine andere Ebene sind. Oder auch, dass die Vereinigung/Spannung die-

(22) Vgl. Fabiane M. Borges, „Ancestrofuturismo: Cosmogonia Livre—Rituais Faça Você Mesmo (DIY)“, <https://tecnoxamanismo.files.wordpress.com/2016/05/ancestrofuturismo-cosmogonialivre-rituaisfac3a7avoc3aamesmo.pdf>, o. J. (14. September 2021); veröffentlicht in: *TCNXMNSM – Tecnoxamanismo*, 2016, S. 47–61, https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/tcnxmsm_ebook_resolution_1 (14. September 2021).

(23) Das Goethe-Institut São Paulo hat 2020 im Rahmen der Reihe „Episoden des Globalen Südens“ eine Veranstaltung zum Thema „Techno-Schamanismus“ organisiert, der diese Darstellung folgt, vgl. <https://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/epd/de15710170.htm> (14. September 2021).

(24) Thackara (wie Anm. 2).

(25) Thackara (wie Anm. 2).

ser Bereiche Wissensgebiete zusammenfügen und verwandeln, die im Verlauf der Geschichte getrennt wurden: das profunde Wissen der Vorfahren (Ancestrofuturismus⁽²²⁾) und die Wissenschaft im erweiterten Sinn.⁽²³⁾

Obwohl sich viele Künstler*innen nicht direkt mit der Figur des*der Schaman*in identifizieren, eint sie doch ein Interesse an „rituellen, folkloristischen Praktiken, alternativen Formen von Spiritualität oder veränderten Bewusstseinszuständen – und der Glaube an die Möglichkeit menschlicher Transformation.“⁽²⁴⁾ Laut Thackara zeugt dies nicht nur von einer großen Desillusionierung mit dem westlichen ‚way of life‘, sondern – durch eine erhöhte Sensibilität für die Lebensweise anderer Menschen – auch von der Möglichkeit eines Auswegs aus der aktuellen Krise. Was dieses neue Interesse aber vielleicht mehr als alles andere verdeutlicht, ist ein „tiefes Verlangen nicht nur nach individueller spiritueller Transzendenz, sondern auch nach kultureller Transformation – und der Glaube, dass eine solche Transformation möglich ist.“⁽²⁵⁾ Im Technoschamanismus geht es dabei, so ließe sich ergänzen, nicht um Technologiefeindlichkeit: „Im Gegenteil: Wurzeln und Kabel, Hexen und Computer, Menschen und Maschinen, Geist und Material sollen eine Synthese bilden.“⁽²⁶⁾

Die zwölf Positionen in der Ausstellung lassen sich in vier große thematische Felder einteilen: Alchemie/Metallurgie, Kosmologie, Ökologie/Künstliche Intelligenz und Nicht-menschliche Akteure.

Alchemie und Metallurgie

Verwendete Joseph Beuys Materialien wie Filz, Fett, Kupfer, Honig und Gold⁽²⁷⁾, die auf ihre Funktion als Energiespeicher verweisen, sprechen Künstler*innen heute z. B. über Seltene Erden und Metalle, die in gigantischen digitalen Infrastrukturen (wie Rechenzentren oder Smartphones) zum Einsatz kommen und deren massiver Abbau verheerende ökologische Konsequenzen nach sich zieht. Die visuell eindrucksvollen Installationen von

(26) Jörg Scheller, „In der Mythosfabrik“, in: *Die Zeit*, 9. September 2021, S. 70, <https://www.zeit.de/2021/37/technoschamanismus-hmkv-dortmund-ausstellung-kunst-kapitalismus-technologie> (14. September 2021).

(27) So z.B. in seiner Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), in der er einen toten Hasen durch die Galerie Schmela in Düsseldorf trug und ihm sein Wissen über seine Kunstwerke ins Ohr flüsterte. Sein Gesicht hatte seine Frau Eva mit Honig eingerieben und mit Blattgold bedeckt. Vgl. Nike Dreyer, „Alchemie, Schamanismus, Volksglaube“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 280–284.

(28) knowbotiq, *Swiss Psychotropic Gold Refining*, Digital Video, Zwei-Kanal-Videoinstallation, 2018, 17:02 Min.

(29) Vgl. knowbotiq und Nina Bandi (Hrsg.), *Swiss Psychotropic Gold*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2020.

(30) Vgl. Inke Arns (Hrsg.), *alien matter. a special exhibition within the scope of ever elusive—thirty years of transmediale*, Berlin: transmediale, 2017.

(31) Das Metall Gallium (Ga) ähnelt stark dem Aluminium und geht bei 29,76 Celsius vom festen in den flüssigen Zustand über. Es ist dann leicht mit dem giftigen und ätzenden Metall Quecksilber (Hg) zu verwechseln (welches für die Goldgewinnung eingesetzt wurde und wird), was letztendlich zu dem Polizeieinsatz im Apple Store führte.

knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler) verflochten Geschichten, die sich auf (post-)koloniale Gewalt, algorithmische Machtstrukturen und techno-ökologisches Denken beziehen. In ihrer jüngsten multimedialen Arbeit, dem kollaborativen Projekt *Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery* (2020) folgen sie den Verstrickungen des globalen Stoffwechsels von Gold (dem psychoaktive Wirkungen zugeschrieben werden) und der Rolle der Schweiz darin. knowbotiq spürt die flüchtigen und oft unsichtbaren Wege der Moleküle, der Affekte und der Gewalt auf. So wird erfahrbar, wie das konfliktbeladene Edelmetall (die „geisterhafte Materie“⁽²⁸⁾) im Kontext von Technokratie, Philanthropie und Neutralität „gereinigt“ und für die weitere Verwendung verfeinert wird.⁽²⁹⁾

Transformella, **Protektorama** und **Schwarmwesen** sind nur einige der vielen fiktionalen Identitäten und hysterisch-subversiven Drag-Charaktere, die der Künstler JP Raether umsorgt. Als SelfSisters gehören sie zu drei Lebenslinien von sich konstant ortsspezifisch weiterentwickelnden aLifveForms, die globalisierte/kapitalistische Waren- und Produktionsströme erforschen. Sie sind Teil des zyklischen Performancesystems *Systema identitekturae (Identitecture)*, an dessen Entwicklung JP Raether seit 2009 arbeitet.

Die Lebenslinien der *Protektoramae* z. B. untersuchen die Besessenheit der Menschen von ihrem Smartphone und entwickeln rituelle Praktiken rund um das allgegenwärtige Gerät.⁽³⁰⁾ Sie besprechen das Verhältnis des Körpers zum Screen, untersuchen tragbare Computersysteme als Körperprothesen und adressieren Materialität, Herstellung, Metalle und Minen der Informationstechnologien. *Protektorama* wurde im Juli 2016 einem größeren Publikum bekannt, als sich bei einer Performance im Apple Store Berlin das mitgeführte harmlose Metall Gallium verflüssigte und zu einem Polizeieinsatz am Kurfürstendamm führte.⁽³¹⁾

Die Lebenslinien der *Transformellae* wiederum widmen sich biotechnischen und soziopolitischen Reproduktionstechnologien – sie sprechen über In-vitro-Fertilisation, den globalen Markt der menschlichen Reproduktion, „ReproReality“ und die kommende „Reprovolution“. *Transformellae* interessieren sich für Fragen der künstlichen Befruchtung, der Ammen, der Spenderzellen und der Leihmütter, kurz: für das, was sie „endo-kapitalistische Körperzeit“ nennen. Eine der rezenten *Transformellae*, *Transformella malor ikeae (Transformalor)* geht dorthin, wo sich das klassische Kernfamilienideal zusammenbauen lässt – zu IKEA. *Transformalor* testet dort in performativen Spaziergängen, welche anderen Formen des Zusammenlebens denkbar sind. In der Ausstellung *Technoschamanismus* werden wir außerdem Zeugen eines erneuten Forkings, der Gabelung der Lebenslinien und der Entstehung von *Transformella cinis*. Bei dieser Figur geht es um den Kohlenstoffkreislauf als zentralem Bestandteil allen Lebens. Vier Unternehmen unter-

stützen die Entstehung von *Transformella cinis'* neuem Körper: *Climeworks*, ein Schweizer Startup, filtert Kohlendioxid aus der Luft, *Mosa Meat* züchtet In-vitro-Fleisch, *Ancestry* rekonstruiert Abstammung mittels DNA und *Lonité* stellt Diamanten aus der Asche Verstorbener her.

Kosmologie

³² 2006 wurden vier Gruppen dieser Steinkreise in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen.

Die Vermessung der Erde, mittels der man heute mit Hilfe von Algorithmen noch mehr potentielle Lagerstätten von Bodenschätzen aufzuspüren vermag, wurde bereits bei knowbotiq thematisiert. Kartografien der Erde und des Himmels spielen auch bei **Mariechen Danz** eine zentrale Rolle. Ihre Skulpturen, Installationen und stimmächtigen Performances untersuchen mit Hilfe von Anatomie, Biologie, Geologie, Geografie, Meteorologie und Astronomie verschiedene Einschreibungen in Körpern und plädieren für ein Ent-Lernen (Un-Learning) und ein Ent-Grenzen (Un-Mapping). Das aus Aluminium und korrodiertem Stahl bestehende *modular mapping system* erinnert dabei an überdimensionale Computerplatten, denen Welt-, Stern- und Wetterkarten aus verschiedenen Weltregionen und Zeiten aufgedruckt sind. All diese Karten werden von der Gesellschaft als objektives Wissen akzeptiert. Die industriellen Stanzungen stammen aus der Informationstechnologie und zeigen funktionale Anschlussöffnungen für technische Geräte wie VGA- und Stromkabel – ein Verweis auf den heutigen massiven digitalen Datentransfer. Durch das Übertragen dieses Wissens (bzw. der Karten) auf den menschlichen Körper und seine Organe, durch die Herstellung einer Verbindung zwischen Mikro- und Makrokosmos formuliert Mariechen Danz eindrücklich ihre Forderung nach einer subjektiven Kartografie – die den (oder die) Körper wieder in das ‚Weltbild‘ integriert.

Tabita Rezaire wiederum geht in ihrer Videoinstallation *Mamelles Ancestrales* (2019) den Steinkreisen im westafrikanischen Senegambia³² nach, die zwischen dem 3. Jahrhundert vor Chr. und dem 16. Jh. n. Chr. entstanden sind. Der größte Teil der insgesamt mehr als 1.000 Steinkreise befindet sich in einem Band von 100 km Breite und 350 km Länge entlang des Flusses Gambia. Die Künstlerin versammelt Geschichten von den Hüter*innen der Stätten, von der lokalen Bevölkerung sowie andere Erkenntnisse von Astronomen, Archäologen und Theologen, um die Geheimnisse der Steinkreise zu lüften. Ob versteinerte Bräute, Grabstätten, antike Observatorien, Zeremonienplätze, Geisterorte oder Energiequellen – für Rezaire werden die Steinkreise zum Zentrum einer wissenschaftlichen, mystischen und kosmologischen Forschung. Rezaire Beschäftigung mit den steinernen Zeugen einer alten

³³ Vgl. die Einzelausstellung *Hexen 2.0* (2012) von Suzanne Treister (parallel zur Einzelausstellung von Francis Hunger, *History Has Left the Building*) im HMKV Hartware MedienKunst-Verein, <https://hmkv.de/ausstellungen/ausstellungen-detail/suzanne-treister-hexen-2-0.html> (3. Dezember 2021).

³⁴ Suzanne Treister auf <https://www.suzannetreister.net/TechnoShamanicSystems/menu.html> (16. Februar 2021).

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. dazu Michael Hagemeyer, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München, 1989; Michael Hagemeyer, „Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus“, in: Müller, E./Klehr, F. J. (Hg.): *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*, Stuttgart, 1992, S. 159–170.

afrikanischen megalithischen Zivilisation ist gerade auch angesichts des heutigen Strebens nach Eroberung des Weltalls von großer Aktualität.

Seit Mitte der 2000er Jahre erforscht **Suzanne Treister** die Verknüpfungen zwischen Okkultismus und dem militärischen Sektor und deren Beziehung zu Hexerei, der US-amerikanischen Filmindustrie, britischen Geheimdiensten, sowjetischen Techniken der Gehirnwäsche und Experimenten zur Verhaltenskontrolle der US-Armee. In *HEXEN 2.0*³³ (2012) kartografierte sie mithilfe alchemistischer Diagramme und Tarotkarten die Entwicklung der Kybernetik und die Geschichte des Internets, und in *HFT The Gardener* (2014) untersuchte sie die Welt eines Hochfrequenzhändlers, der an der Börse mithilfe psychoaktiver Pflanzen und spezieller Algorithmen, sogenannter Trading Bots, agiert. Im Rahmen der Ausstellung *Technoschamanismus* präsentiert die Künstlerin ihre neue Serie *Technoshamanic Systems – New Cosmological Models for Survival* (2020–21). Der Ausgangspunkt für diese Arbeit sind invasive Agenden von Regierungen und der privaten Raumfahrtindustrie (der US-Milliardär Elon Musk auf dem Mars) sowie transhumanistische Ideen des Silicon Valley. Die britische Künstlerin stellt dagegen „mikrokosmische, nicht-kolonialistische Pläne für ein techno-spirituelleres Imaginäres alternativer Visionen des Überlebens auf der Erde und der Bewohnbarkeit des Kosmos“³⁴ vor. Treister fordert „eine politische Metamorphose und Transmutation des menschlichen Bewusstseins hin zu einem neuen irdischen und interplanetaren Paradigma“³⁵ – und zwar mittels „Vereinigung von Kunst, Spiritualität, Wissenschaft und Technologie durch hypnotische Visionen unserer potentiellen gemeinschaftlichen Zukunft neben denen möglicher außerirdischer Entitäten oder Zivilisationen.“ Die hier präsentierten elf thematischen Gruppen zeigen u. a. Projektdiagramme, Kleidung, Ökosysteme und Architekturen der Erde, Rituale, Interplanetarische Sozialstrukturen und Weltraumhabitate, Raumschiff-Designs, Entwürfe für interplanetare Meditations- und Biosphäreninseln, Kristall-Architekturen und Visionen.

Anton Vidokle schließlich widmet sich in seiner Filmtrilogie dem russischen Kosmismus,³⁶ der ein zentrales Antriebselement für die sowjetische Raumfahrt war – was jedoch einer breiteren Öffentlichkeit jenseits der Grenzen der ehemaligen Sowjetunion so gut wie unbekannt war und ist. Zentral für den Kosmismus ist der Philosoph Nikolai Fjodorow, der, quasi als christlich-sozialistischer Materialist Anfang des 20. Jahrhunderts Unsterblichkeit für alle forderte – auch der bereits Verstorbenen. Er rief dazu auf, den Tod mit wissenschaftlich-technischen Mitteln zu überwinden und sämtliche verstorbene Vorfahren aus dem „Staub der Ahnen“ (Fjodorow) wiederauferstehen zu lassen – denn nur so könne sich das Paradies auf Erden einstellen. Die in den Genuss der allseitigen Wiedererweckung und des ewigen Lebens Kommenden müsse man im

Weltraum ansiedeln, denn die Erde wäre dann zu klein dafür. Stellt der russische Kosmismus somit auf den ersten Blick eine besondere, weil materialistische Spielart des Technoschamanismus dar, ließe sich gleichzeitig jedoch auch sagen, dass er zentrale Elemente des Technoschamanismus repräsentiert.

Ökologie und Künstliche Intelligenz

³⁷ Jens Voss, „Nach dem Ende der Steinkohle: Land unter im Ruhrgebiet?“, in: *National Geographic*, 14. Dezember 2018, <https://www.nationalgeographic.de/umwelt/2018/12/nach-dem-ende-der-steinkohle-land-unter-im-ruhrgebiet> (11. September 2021).

Ökologie und Künstliche Intelligenz gehen in den Arbeiten von Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten, Sahej Rahal und Lucile Olympe Haute jeweils besondere Verbindungen ein. Ausgehend von der Geschichte des Ruhrgebiets imaginieren **Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten** ein Science Fiction Narrativ über die Zukunft der Erde. Nachdem sie alle Rohstoffe ausgebeutet hat, hat die Menschheit den Planeten verlassen und siedelt irgendwo im Weltraum (wo sie sicherlich wieder dasselbe betreibt, könnte man anfügen). Zurückgelassen wurden nur solche Infrastrukturen (wie z. B. Pumpen, die das Grundwasser regulieren), die die Erde als Museum erhalten. Wir sehen die post-humane Welt durch die Augen einer mit KI ausgestatteten Drohne als ein Konglomerat aus Natur, Spuren massiver menschlicher Eingriffe und Technologie. Gefilmt wurden unter anderem (Kirchen-) Gebäude in westrheinischen Braunkohletagebauegebieten, die heute schon nicht mehr existieren. Hier schließt sich der Kreis zu Transformella cinis und ihrem Fokus auf den Kohlenstoffkreislauf. Der Steinkohlebergbau im Ruhrgebiet wie auch der Braunkohletagebau im Rheinland führ(t)en zu brutalen landschaftlichen Einschreibungen: Im Ruhrgebiet sind es die durch den Steinkohleabbau zwischen 15 und 25 Meter unter Rheinniveau abgesackten Oberflächen, die nur durch Pumpen wasserfrei gehalten werden können (sogenannte „Ewigkeitsaufgaben“).³⁷ Der Braunkohletagebau verschlingt bis heute ganze Dörfer und Wälder und hinterlässt riesige, klaffende Löcher. So sind in beiden Fällen Landschaften entstanden, die – als Resultat einer radikalen Extraktion – als Landschaften des Anthropozäns bezeichnet werden können und die paradigmatisch für den Umgang des Menschen mit dem Planeten Erde stehen.

Wir befinden uns inmitten eines sich entfaltenden kybernetischen Rituals. Der indische Künstler **Sahej Rahal** verwebt in seinem Projekt *finalforest.exe* künstliche Intelligenz mit schamanischen Kreaturen. Eine maskierte schamanistische Gestalt, die Hüterin alter Geheimnisse und verlorener Geschichten, unterhält sich mit einem empfindungsfähigen KI-Programm und wandert währenddessen durch einen scheinbar unendlichen tropischen Wald. Mit einer Mischung aus Folklore, urbanen Legenden, archäologischen Aufzeichnungen, Verschwörungen und Science Fiction hinterfragt Rahal die mythischen Erzählungen, die die Kaste als Kern der indischen Gesellschaft bewahren.

Das *Cyberwitches Manifesto* von **Lucile Olympe Haute** denkt Spiritualität, Politik und Technologie zusammen und erzeugt aus diesen „#magicalresistance“, magischen Widerstand. Das Manifest besteht aus vielfältigen Referenzen, die miteinander verwoben werden, und richtet sich an „Hexen, Aktivist*innen und Hacker*innen“. Getreu Audre Lordes Motto, dass man „nicht das Haus des Herren mit dem Handwerkszeug des Herren abreißen“ kann, bedient sich Haute für die Veröffentlichung des Manifestes ausschließlich nicht-proprietärer Open Source Software. Das Manifest ruft uns nicht nur dazu auf, soziale Medien für spirituelle und politische Rituale oder Smartphones und Tarotkarten zum Kontaktieren von Geistern zu verwenden, sondern plädiert auch für die Entwicklung eigener, von den „Big Five“ Google, Amazon, Facebook, Apple und Microsoft (GAFAM) unabhängiger technologischer DIY-Infrastrukturen – und somit quasi für eine eigene, autonome Technoökologie.

Nicht-menschliche Akteure

Nicht-menschliche Akteure wie Tiere oder mythologische Figuren spielen in den Arbeiten von Morehshin Allahyari, Anja Dornieden & Juan David González Monroy und Joseph Beuys eine zentrale Rolle. In ihrer Serie *She Who Sees the Unknown* widmet sich **Morehshin Allahyari** düsteren weiblichen Dschinn-Figuren aus dem Nahen und Mittleren Osten. Dem Koran zufolge ist Kabous/Al-Kaboos (auch bekannt als Al-Jat-hoom, Sukkubus, böser Geist, Alptraum) ein mächtiger weiblicher Dschinn, der sich auf den Brustkorb des*der Schlafenden setzt und sich diesem*r bemächtigt.

Sobald die Zuschauer von *Kabous, The Right Witness and The Left Witness* das VR-Headset aufsetzen, werden sie von Kabous besessen und in ein Hamam, ein öffentliches Badehaus, geführt, wo die Geschichten von vier Frauengenerationen (der Großmutter, der Mutter, der Künstlerin selbst und ihrer imaginären monströsen

³⁸ Vgl. Verena Kuni, „Instrumente des Technoschamanismus“, in dieser Publikation, S. 88–96.

³⁹ Ich verdanke Marie Lechner (Paris) den Hinweis auf den brasilianischen „tecnoxamanismo“.

Tochter) erzählt werden. Es geht um Mutterschaft, Krieg, Geburt, Verwandtschaft und die mögliche Manifestation eines epigenetischen Traumas, das über Generationen hinweg in der DNA gespeichert wird.

Anja Dornieden & Juan David González Monroy mischen Spiritismus und ethnografisches Filmemachen in ihrer Beobachtung indonesischer Affendompteure und ihrer tanzenden Makaken – kurz: der Praxis des *topeng monyet* (dt. „maskierter Affe“). Die Filmemacher*innen bauen sukzessive die Situationen, in denen der Affe menschliche Rollen nachahmt, in ein verheißungsvolles Narrativ von Transformation und Transzendenz ein. Sobald dem Affen die Puppenmaske aufgesetzt wird, fungiert dieser als ein Medium, das die Beobachter*innen in Trance versetzen soll. Verstärkt wird dieser hypnotische Effekt durch audiovisuelle Flicker-Effekte – eines der von Verena Kuni beschriebenen Instrumente des Technoschamanismus.³⁸

Schließlich ist **Joseph Beuys’** Begegnung mit dem Koyoten in der New Yorker Galerie René Block in *I like America and America likes Me* (1974) eine seiner bildmächtigsten Aktionen – und neben der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) für unseren Kontext eine der bedeutsamsten. Ganz bewusst erscheint Joseph Beuys jedoch in diesem Text und in dieser Aufzählung als Letzter. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass die aktuellen künstlerischen Positionen nicht als Beuys-Adepten gesehen werden wollen (und sollen). Das erneute Interesse an schamanistischen Praxen ist nicht auf Joseph Beuys zurückzuführen; vielmehr steht Beuys’ „Schamanismus“ hier gleichberechtigt als einer unter vielen künstlerischen Positionen, die Elemente schamanistischer Praktiken und Kosmologien in ihre Arbeit integrieren.

Vielleicht kommt man auch nur in Deutschland auf die Idee (und das ist ganz selbstkritisch gemeint), aktuelle technoschamanistische künstlerische Positionen in den Kontext von Joseph Beuys zu stellen. In anderen europäischen Ländern, die mehr Kontakte zum Globalen Süden haben (und weniger Bezug zu Joseph Beuys), sind die Bezugssysteme nämlich vielfältiger.³⁹ Der brasilianische aktivistische „tecnoxamanismo“ zeugt jedenfalls davon, dass es aktuell um Ideen geht, die global zirkulieren und die an verschiedenen Orten der Welt spezifische lokale Formen annehmen. In Brasilien geht es z. B. ganz stark darum, andere Formen des (indigenen) Wissens zu reaktivieren, die von der Kirche unterdrückt wurden.

Ausgangspunkt sowohl des aktivistischen wie auch des künstlerischen Technoschamanismus ist eine tiefe Desillusionierung angesichts unserer Gegenwart. Im (post-)industriellen Zeitalter ist durch toxischen Kapitalismus und potenzierten Extraktivismus etwas auseinandergebrochen, was die in dieser Ausstellung präsentierten Künstler*innen durch den Einsatz „technoschamanistischer“ Praktiken und Rituale

hoffen, wieder zusammenfügen (bzw. ‚heilen‘) zu können. Der Fragmentierung unserer zutiefst gespaltenen Gesellschaften soll z. B. mit neuen Formen des Zusammenkommens und des Gatherings begegnet werden. Dabei sucht der Technoschamanismus nach radikalen Alternativen zum westlichen Rationalismus und Individualismus, etwa auch durch neue Allianzen mit nicht-menschlichen Akteuren. Es geht den hier präsentierten Künstler*innen – und das verbindet sie mit dem brasilianischen „tecnoxamanismo“ – nicht um die Suche nach individueller spiritueller Transzendenz (zum Zweck der Selbstoptimierung), sondern um die Möglichkeit gesellschaftlicher Transformation.

English

"The
collective
unconscious
is one of
the
most
elementary
battlefields"^①

(Questionnaire about Technoshamanism)

TECHNO- SHAMANISM



AN INTRO- DUCTION

INKE ARNS

① Fabiane M. Borges, Carsten Agger, Ariane Stolfi and Raísa Inocência, *Questionnaire about Technoshamanism*, n.d., https://www.academia.edu/36780194/QUESTIONNAIRE_ABOUT_TECHNOSHAMANISM (last accessed: 14/09/2021).

② Tess Thackara, “Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art”, *artsy*, 11 August 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art> (last accessed: 12/09/2021). In the same year, the Venice Biennale curator Christine Macel titled part of the main exhibition *Viva Arte Viva* the “Pavilion of the Shamans”.

③ Joseph Beuys, in: Heiner Bastian and Jeannot Simmen in discussion with Joseph Beuys (Rotterdam 1979), cited in Carmen Alonso, “Das Schamanistische im Werk von Joseph Beuys”, in: *Joseph Beuys. Parallelprozesse*, ed. Marion Ackermann and Isabelle Malz, exh.cat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Munich: Schirmer/Mosel, 2010), pp. 206–207, here: p. 206.

④ See Jessica Ullrich, “Human Animal Studies”, in: Timo Skrandies and Bettina Paust (eds.), *Joseph Beuys Handbuch* (Berlin: J. B. Metzler, 2021), pp. 446–451.

⑤ Joseph Beuys in discussion with John Halpern (Halpern 1979), cited in: Alonso 2010 (see note 3).

Back in 2017, the art critic Tess Thackara asked, “Why are shamanic practices making a comeback in contemporary art?”^② It is precisely this remarkable development that is the focus of the international group exhibition *Technoshamanism* at HMKV Hartware MedienKunstVerein. Taking the figure of the shaman cultivated by Joseph Beuys throughout his career as its starting point, this exhibition focuses on “technoshamanistic” artistic positions today. The artists in question not only regard shamanism as a technology in its own right, but also use other (speculative) technologies to seek out shamanic energies. Many of the iconic tropes that Beuys utilized to heal and transform society, cultivate a spiritual connection with the environment, and overcome the power and logic of capital are now deployed by contemporary artists who update his strategies and questions for the digital age.

But why even is there this turn towards the “shamanic” today? Why are artists interested in concepts and practices such as alchemy, animism, esotericism, healing, cosmology, magic, new materialism, non-human actors, metabolism, mysticism, and spirituality, to name just a few entries in the *Technoshamanism* glossary that was created as part of the exhibition? Does it perhaps have something to do with the “fatal character of the present”,^③ which Joseph Beuys referred to through shamanism, but which he believed could be overcome in the future? Is the deeper reason that something has broken apart in our (post-) industrial age as a result of toxic capitalism and intensified extractivism, that is to say the predatory exploitation of nature, which these artists hope to be able to put back together through the use of “technoshamanistic” practices and rituals? In a metaphorical sense, is technoshamanism about healing a wounded planet that has been destroyed by capitalism, colonialism and neoliberalism? Does technoshamanism seek radical alternatives to Western rationalism and individualism, such as new alliances with non-human actors? Beuys established these exact kinds of alliances in shamanistic actions such as *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (How to Explain Pictures to a Dead Hare; 1965) and *I like America and America likes Me* (1974): by communicating with the rabbit and the coyote, the artist as shaman becomes an animal and pack leader. Consequently, Beuys’ reception by Human-Animal Studies (HAS) was rather critical.^④ Another aspect of (Beuysian) shamanism that plays an important role in artistic practices today is the transformation of the masculine into the feminine. The androgynous embodies the unity of opposites which, when they come together, function as a “battery”.^⑤

⑥ The historically correct version of his biography reads: “Beuys, a radio operator, crashed [...] over Crimea in March 1944, survived the accident, unlike the pilot of the plane, and was brought, slightly injured, to a German military hospital within 24 hours.” (Giesecke/Markert 1996, 76–77) cited in: Janneke Schoene, “Biografische Mythen”, in: Timo Skrandies and Bettina Paust (eds.), *Joseph Beuys Handbuch* (Berlin: J. B. Metzler, 2021), pp. 48–52, here p. 48. For more detail on Beuys’ (self-) attribution of shamanism, see: Verena Kuni, *Der Künstler als “Magier” und “Alchemist” im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokustudie – ausgehend von Joseph Beuys*, dissertation, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, Marburg an der Lahn, 2004 (electronic publication: 2006), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/192/1/dvk.pdf> (last accessed: 12/09/2021).

⑦ <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane> (last accessed: 12/09/2021).

⑧ Nike Dreyer, “Alchemie, Schamanismus, Volksglaube”, in: Timo Skrandies and Bettina Paust (eds.), *Joseph Beuys Handbuch* (Berlin: J. B. Metzler, 2021), pp. 280–284, here p. 280.

⑨ Dreyer, *ibid.*

⑩ Dreyer, p. 282.

⑪ *Ibid.*

⑫ *Ibid.* On this point, Dreyer references Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing* (Chicago, 1987).

⑬ *Ibid.*

Beuys / Shamanism

Joseph Beuys himself always justified his attachment to shamanistic rituals and materials with a biographical myth known as the “plane crash” or the “Tartar legend”. According to this legend, Beuys was working as a radio operator during the Second World War when he crashed over Crimea in the winter of 1943. He survived, albeit seriously injured, and was rescued by nomadic Tatars. They brought him into their tent, treated his wounds with animal fat, and wrapped him in felt to keep him warm.^⑥

In Siberian animism, which is also considered classical shamanism, the shaman is a healing magician and charismatic leader who communicates with nature spirits and ancestors in a trance state. In the traditional ethnic religions of Siberia (those practiced by Nenets, Yakuts, Altai, Buryats, Evenks, as well as the European Sámi people and others), the shaman was a pastor in the service of the community and functioned specifically as a “doctor and spirit healer, fortune teller, dream interpreter, military advisor, sacrificial priest, guide of dead souls, weather magician, master of ceremonies for fertility and hunting rituals, spirit medium, investigator in matters of harmful magic, teacher or sometimes simply an entertainer”.^⑦ In his practice, Beuys made use of elements of alchemy, shamanism and folk beliefs that sought “access to subconscious and hidden dimensions of reality through associative perception”.^⑧ Beuys’ goals were social transformation and social healing (which can certainly be “understood as an attempt at redemption for his own complicity in the crimes of the Second World War”^⑨).

However, Beuys is now criticized—particularly from an anthropological and postcolonial perspective—for the “essentialization of shamanistic rituals and his negotiation of cultural difference with regard to Native Americans, for example”.^⑩ Due to its colonial baggage, the figure of the shaman is inherently problematic, since “Beuys perpetuated stereotypes and attributions through his art”,^⑪ thereby reinforcing them—we only have to think of the term “Ostmensch” (East Man). Due to the colonial instrumentalization of the shaman figure, its unconsidered use can also “amount to the perpetuation of a racist and discriminatory thought model”.^⑫ Dreyer therefore rightly points out the precarious situation of artists who make use of shamanistic figures in their art. Yet in the best case, according to Dreyer, “a reflective and critical practice can also subversively undermine such a thought model and destabilize and alter power relations”.^⑬

Technology / Shamanism

Technoshamanism—the exhibition title unites two fields that are usually considered as completely separate: technology and shamanism, or, more commonly, technology

¹⁴ For example, the 1995 exhibition *Okkultismus und Avantgarde* explored the connections between the historical artistic avant-garde and occultist trends in the first half of the twentieth century (*Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, exh. cat. ed. Loers, Veit (Frankfurt am Main, 1995). In 1998, the American author Erik Davis, who also has an article in this publication, analysed the expectations of salvation history that can be found in media theory in secular form in *TechGnosis* (Erik Davis, *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information* (New York: Crown, 1998). See also chapter 2.3: “Medienarchäologie als zweiter Paradigmenwechsel (1990er Jahre)”, in: Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-) Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894> (last accessed: 14/09/2021). And – another example – the exhibition “*Wach sind nur die Geister*” – *Über Gespenster und ihre Medien* (curated and edited by Inke Arns and Thibaut de Ruyter, Dortmund: HMKV, 2009) brought together current positions in media art based on the sound archive of Friedrich Jürgenson, the “discoverer” of the so-called Electronic Voice Phenomenon (EVP – also known as “tape voices”).

¹⁵ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993 (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, original edition 1991).

¹⁶ Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto,” in: Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), pp. 149–181, here pp. 151–153. See also Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press, 2016).

¹⁷ “Timothy Leary loved it” – Tresor’s Dimitri Hegemann on FischBüro’s Dada Experiments, *Electronic Beats*, 10 July 2014, <https://www.electronicbeats.net/fischburos-dada-experiments-berlin-experiment-vol-6/> (last accessed: 12/09/2021).

¹⁸ See https://de.wikipedia.org/wiki/Timothy_Leary (last accessed: 12/09/2021).

and esotericism, rationality and irrationality, enlightenment and anti-enlightenment, modernity and anti-modernity. However, the fact that these conceptual pairs are not clearly distinct oppositions has increasingly become the focus of exhibitions and academic publications in recent decades¹⁴—and of political movements such as Brazilian technoshamanism (more on this below).

The original French version of Bruno Latour’s book *We Have Never Been Modern* was published back in 1991.¹⁵ In this text, the French sociologist argues that the basic premise of modernity, namely the dichotomous separation of nature and society (and also of subject and object, or of systems of production and the environment), is untenable. According to Latour, nature and culture no longer form ontological categories, but poles between which the collective oscillates. The quasi-objects and quasi-subjects within this spectrum may be closer to one pole than the other, but they can no longer be clearly assigned to one category. What is more important and effective than their ontological classification are the associations between the entities. Reality is formed from the networks within which the quasi-objects and subjects circulate. The fact that we are now inundated by hybrid entities whose placement in conventional categories has become impossible lends weight to this hypothesis.

Even before Latour, the biologist Donna Haraway had focused on these hybrid entities in her groundbreaking *A Cyborg Manifesto* (1985). Haraway maintains that over the course of the twentieth century, certain categories of order that people once took for granted increasingly lost their persuasive power. First of all, this related to the “boundary between human and animal”, secondly, that between “animal-human (organism) and machine” and thirdly, that between “physical and non-physical”.¹⁶

At the same time, and parallel to Haraway and Latour’s works, the early 1990s saw the emergence of techno in the USA and Europe, hypnotic, monotonous “machine music” inspired by Kraftwerk, which, in addition to its fascination with cold machines, simultaneously cultivated a strange fondness for figures like Timothy Leary.¹⁷ The US psychologist Timothy Leary¹⁸ was the “guru” of the hippie movement in the 1960s and 1970s and advocated free access to psychedelic drugs (“Turn on, Tune in,

¹⁹ See “Ohne Revolution kein neuer Mensch”, interview with Boris Groys by Inke Arns, in: *100 Jahre Gegenwart. Journal: Re-Narrating History*, 18 September 2017, <http://journal.hkw.de/en/ohne-revolution-kein-neuer-mensch/> (last accessed: 12/09/2021).

²⁰ Thackara, “Why Shamanic Practices” *ibid.*

²¹ See Fabiane M. Borges, Carsten Agger, Ariane Stolfi and Raisa Inocência, *Questionnaire about Technoshamanism*, n. d., https://www.academia.edu/36780194/questionnaire_about_technoshamanism (last accessed 14/09/2021); Fabiane M. Borges, “Seminal Thoughts for a Possible Technoshamanism”, n. d., http://www.modspil.dk/docs/technoshamanism_fabi_borges.pdf (last accessed 14/09/2021) and “Technoshamanism and Wasted Ontologies”, interview with Fabiane M. Borges by Bia Martins and Reynaldo Carvalho, 21 May 2017, <https://tecnoxamanismo.wordpress.com/2017/06/14/technoshamanism-and-wasted-ontologies/> (last accessed 14/09/2021).

²² See Fabiane M. Borges, “Ancestrofuturismo: Cosmogonia Livre – Rituais Faça Você Mesmo (DIY)”, <https://tecnoxamanismo.files.wordpress.com/2016/05/ancestrofuturismo-cosmogonia-livre-rituaisfac3a7avoc3aa-mesmo.pdf>, n. d. (last accessed: 14/09/2021); published in: *TCNXMNSM – Tecnoxamanismo*, 2016, pp. 47–61, https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/tcnxmns_m_ebook_resolution_1 (last accessed: 14/09/2021).

²³ In 2020, the Goethe-Institut São Paulo organized an event on “Techno-Shamanism” as part of the series “Episodes of the Global South”, which concurs with this representation, see <https://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/epd/de15710170.htm> (last accessed: 14/09/2021).

²⁴ Thackara, “Why Shamanic Practices” *ibid.*

Drop out!”), which he saw as a means of “reprogramming” the brain. He championed the SMI²LE principle (Space Migration, Intelligence Increase, Life Extension)—an interesting parallel to the “biocosmist” ideas of the Russian philosopher Nikolai Fyodorov at the beginning of the twentieth century, which Anton Vidokle explores in the exhibition. Leary’s ideas can still be found in Silicon Valley today, in the form of transhumanism: human enhancement through technology, uploading our consciousness into machines, freezing the human body for a future with better treatment methods, or space travel and the idea of colonizing other planets.¹⁹ Technology functions here as a means for achieving quasi-spiritual goals—for the individual. There is hardly ever any talk of “community” in this neoliberal context.

Artistic Positions in the Exhibition

In contrast to the technologically assisted spiritualism of Silicon Valley, Tess Thackara, in her article cited at the beginning of this article, observes in contemporary art an increasing interest in “forms of collectivity, self-care, shamanic rites” and the “sacred and ineffable”.²⁰ This reveals an exciting parallel to the Brazilian movement of *tecnoxamanismo*, which began to emerge from around 2003 in the context of the Free Software and DIY movements in Brazil.²¹ Its members include people interested in DIY culture as well as indigenous activists, hackers, producers, scientists, permaculturists and others. This strongly decolonial movement is based on the idea that shamanism is a conglomeration of technologies ranging from profound ancestral knowledge about the material and immaterial essence of nature to processes of purification, recycling, restoration and “healing” (including, in a broader sense, alchemical healing) that permeate the cosmos in all its complexity; as well as on the fact that, in a confluent movement, material technologies (such as electrotechnology) are also a way of experiencing ecstasy and a material expansion of shamanism to another language, to another level. Or also that the unification of or tension between these realms merges and transforms fields of knowledge that have been separated throughout the course of history: the profound knowledge of the ancestors (ancestrofuturism²²) and science in general.²³

Although many artists do not directly identify with the figure of the shaman, they are united by “an interest in ritualistic, folkloric practices; alternative modes of spirituality or altered states of mind – and a belief in the possibility of human transformation”.²⁴ According to Thackara, this not only testifies to a great disillusionment with the Western “way of life”, but also – through a heightened sensitivity to the ways of life of others – to the possibility of a way out of the current crisis. But what

⁽²⁵⁾ Thackara, “Why Shamanic Practices” *ibid.*

⁽²⁶⁾ Jörg Scheller, “In der Mythosfabrik”, *Die Zeit*, 9. September 2021, p. 70, <https://www.zeit.de/2021/37/technoschamanismus-hmkv-dortmund-ausstellung-kunst-kapitalismus-technologie> (last accessed: 14/09/2021).

this new interest illustrates perhaps more than anything else is a “deep desire not only for individual spiritual transcendence but also for cultural transformation—and the belief that such transformation is possible”.⁽²⁵⁾ Technoshamanism, it could be added, is not about a hostility to technology: “On the contrary: roots and cables, witches and computers, people and machines, spirit and matter are supposed to form a synthesis.”⁽²⁶⁾

The twelve positions in the exhibition can be divided into four major thematic fields: alchemy/metallurgy, cosmology, ecology/artificial intelligence and non-human actors.

Alchemy and Metallurgy

⁽²⁷⁾ For example, in his action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (How to Explain Paintings to a Dead Hare; 1965), in which he carried a dead hare through the Schmela Gallery in Düsseldorf and whispered his knowledge of his artworks into its ear. His face had been rubbed with honey and covered with gold leaf by his wife Eva. See Nike Dreyer, “Alchemie, Schamanismus, Volksglaube”, in: Timo Skrandies and Bettina Paust (eds.), *Joseph Beuys Handbuch* (Berlin: J. B. Metzler, 2021), pp. 280–284.

⁽²⁸⁾ knowbotiq, *Swiss Psychotropic Gold Refining*, digital video, two-channel video installation, 2018, 17:02 min.

⁽²⁹⁾ See knowbotiq and Nina Bandi (eds.), *Swiss Psychotropic Gold* (Basel: Christoph Merian Verlag, 2020).

While Joseph Beuys used materials such as felt, grease, copper, honey and gold,⁽²⁷⁾ referencing their function as energy stores, artists today are concerned with the rare earths and metals that are used in gigantic digital infrastructures (such as data centres or smartphones) and whose mass-scale mining has devastating ecological consequences. The visually impressive installations by **knowbotiq** (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler) interweave stories that refer to (post-)colonial violence, algorithmic power structures and techno-ecological thinking. In their latest multimedia work, the collaborative project *Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery* (2020), they follow the entanglements of the global metabolism of gold (to which psychoactive effects are attributed) and Switzerland’s role within this system. knowbotiq traces the elusive and often invisible paths of molecules, affects and violence, making it possible to experience how the conflict-laden precious metal (the “ghostly matter”⁽²⁸⁾) is “purified” and refined for further use in the context of technocracy, philanthropy and neutrality.⁽²⁹⁾

Transformella, **Protektorama** and **Schwarmwesen** are just a few of the many fictional identities and hysterically subversive drag characters fed and cared for by the artist **JP Raether**. As **SelfSisters**, they belong to three lifelines of constantly evolving site-specific aLiveForms that explore globalized and/or capitalist commodity and production flows. They are part of the cyclical performance system *Systema identitekturae* (*Identitecture*), which JP Raether has been developing since 2009.

⁽³⁰⁾ See Inke Arns (ed.), *alien matter. a special exhibition within the scope of ever elusive —thirty years of transmediale* (Berlin: transmediale, 2017).

⁽³¹⁾ The metal gallium (Ga) strongly resembles aluminium and changes from a solid to a liquid state at 29.76 Celsius. It is then easily confused with the toxic and corrosive metal mercury (Hg) (which was and is used to extract gold), which ultimately led to the police operation at the Apple Store.

The **Protektoramae** lifelines, for example, explore people’s obsession with their smartphones and develop ritual practices around the ubiquitous device.⁽³⁰⁾ They discuss the relationship of the body to the screen, examine wearable computer systems as prosthetic bodies, and address the materiality, manufacture, metals and mines of information technologies. **Protektorama** came to the attention of a wider audience in July 2016 when, during a performance at the Apple Store Berlin, the harmless metal gallium they were carrying liquefied and led to a police operation on **Kurfürstendamm**.⁽³¹⁾

Transformellae lifelines, in turn, are dedicated to biotechnical and sociopolitical reproductive technologies—they talk about in vitro fertilization, the global market of human reproduction, “ReproReality” and the coming “Reprovolution”. **Transformellae** are interested in issues of artificial insemination, wet nurses, donor cells and surrogate mothers, in short, what is referred to as the “endo-capitalist body era”. One of the recent **Transformellae**, **Transformella maior ikeae** (**Transformalor**) goes where the classical ideal of the nuclear family can be assembled—to **IKEA**. There, in performative walks, **Transformalor** tests which other forms of coexistence are conceivable. In the exhibition *Technoshamanism*, we also witness a renewed forking, the bifurcation of lifelines and the emergence of **Transformella cinis**. This figure is about the carbon cycle as a central element of all life. Four companies support the emergence of **Transformella cinis**’ new body: *Climeworks* is a Swiss start-up that filters carbon dioxide from the air; *Mosa Meat* cultivates in vitro meat; *Ancestry* reconstructs genealogy using DNA; and *Lonité* makes diamonds from the ashes of the deceased.

Cosmology

The measurement of the earth, by means of which it is now possible to detect even more potential deposits of mineral resources with the aid of algorithms, has already been explored in knowbotiq’s work. Cartographies of the earth and the sky also play a central role in **Mariechen Danz**’s work. Her sculptures, installations and vocal performances use anatomy, biology, geology, geography, meteorology and astronomy to investigate various bodily inscriptions and advocate for unlearning and unmapping. Made of aluminium and corroded steel, the *modular mapping system* is reminiscent of enormous computer circuit boards, but they are imprinted with world, star and weather maps from different

⁽³²⁾ In 2006, four groups of these stone circles were added to the UNESCO World Heritage List.

⁽³³⁾ See the solo exhibition *Hexen 2.0* (2012) by Suzanne Treister (parallel to the solo exhibition by Francis Hunger, *History Has Left the Building*) at HMKV Hartware MedienKunstVerein, <https://hmkv.de/ausstellungen/ausstellungen-detail/suzanne-treister-hexen-2-0.html> (last accessed 16/09/2021).

⁽³⁴⁾ Suzanne Treister, <https://www.suzannetreister.net/TechnoShamanicSystems/menu.html> (last accessed: 16/02/2021).

⁽³⁵⁾ Ibid.

⁽³⁶⁾ See Michael Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung* (Munich, 1989); Michael Hagemeister, "Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus", in: E. Müller, and F.J. Klehr (eds.), *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz* (Stuttgart, 1992), pp. 159–170.

⁽³⁷⁾ Jens Voss, "Nach dem Ende der Steinkohle: Land unter im Ruhrgebiet?", *National Geographic*, 14 December 2018, <https://www.nationalgeographic.de/umwelt/2018/12/nach-dem-ende-der-steinkohle-land-unter-im-ruhrgebiet> (last accessed: 11/09/2021).

world regions and time periods. All these maps are accepted by society as objective knowledge. The industrial die-cuts originate from the world of information technology and feature functional connection points for technical devices such as VGA and power cables—a reference to today's mass-scale digital data transfer. By transferring this knowledge (or these maps) to the human body and its organs, by establishing a connection between microcosm and macrocosm, Mariechen Danz impressively articulates her demand for a subjective cartography—one which reintegrates the body (or bodies) into its "world view".

Tabita Rezaire, on the other hand, investigates stone circles in the West African Senegambia region⁽³²⁾ in her video installation *Mamelles Ancestrales* (2019). Created between the third century BC and the sixteenth century AD, the greatest portion of these stone circles—there are over one thousand—are located in a band 100 km wide and 350 km long along the river Gambia. The artist gathers stories from the guardians of these sites and the local population as well as other insights from astronomers, archaeologists, and theologians to unravel the mysteries of the stone circles. Whether they are petrified brides, burial sites, ancient observatories, ceremonial grounds, haunted places or energy sources—for Rezaire, the stone circles lie at the centre of a scientific, mystical, and cosmological research project. Rezaire's preoccupation with these stone witnesses of an ancient African megalithic civilization is highly topical, especially given the current obsession with the conquest of space.

Since the mid-2000s, **Suzanne Treister** has explored the links between occultism and the military sector and their relationship to witchcraft, the US film industry, British intelligence, Soviet brainwashing techniques and behaviour control experiments by the US army. In *HEXEN 2.0* (2012)⁽³³⁾ she mapped the development of cybernetics and the history of the internet using alchemical diagrams and tarot cards, while in *HFT The Gardener* (2014) she investigated the world of a high-frequency trader who operates on the stock exchanges using psychoactive plants and special algorithms called trading bots. As part of the exhibition *Technoshamanism*, the artist presents her new series *Technoshamanic Systems—New Cosmological Models for Survival* (2020–21). The starting point for this work are invasive agendas of governments and the private space industry (the US billionaire Elon Musk on Mars) as well as transhumanist ideas of Silicon Valley. In contrast, the British artist presents "microcosmic non-colonialist plans towards a techno-spiritual imaginary of alternative visions of survival on earth and inhabitation of the cosmos."⁽³⁴⁾ Treister calls for "a political metamorphosis and transmutation of human consciousness toward a new Earthly and interplanetary paradigm"⁽³⁵⁾—by means of "the unification of art, spirituality, science, and technology through hypnotic visions of our potential communal

future alongside those of possible extraterrestrial entities or civilizations." The eleven thematic groups presented here feature Project Diagrams, Apparel, Earth Eco Systems and Architectures, Rituals, Interplanetary Social Structures and Space Habitations, Designs for Spacecraft, Interplanetary Meditation and Biospheres Islands, Crystal Architectures, and Visions, among others.

Finally, **Anton Vidokle** devotes his film trilogy to Russian cosmism,⁽³⁶⁾ which was a central driving element of Soviet space travel—but was and still is virtually unknown to a wider audience beyond the borders of the former Soviet Union. A pivotal figure in cosmism is the philosopher Nikolai Fyodorov, who, as a kind of Christian socialist materialist, demanded immortality for all at the beginning of the twentieth century—including those who had already died. He called for death to be overcome by scientific and technical means, and for all deceased predecessors to be resurrected from the "dust of the ancestors" (Fyodorov), because only in this way could paradise on earth come to pass. Those who would get to enjoy universal resurrection and eternal life would have to be settled in outer space, because the earth would be too small to accommodate them. At first glance, Russian cosmism appears to be an unusual variety of technoshamanism because of its materialism, but at the same time it could also be said that it represents central elements of technoshamanism.

Ecology and Artificial Intelligence

Ecology and artificial intelligence coalesce in the works of Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten, Sahej Rahal, and Lucile Olympe Haute. Taking the history of the Ruhr as their starting point, **Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten** imagine a science-fiction narrative about the future of the earth. Having exploited all the raw materials, humanity has left the planet and settled somewhere in space (where it will surely do the same again, one might add). The only infrastructures left behind (such as pumps that regulate groundwater) are those that preserve the earth as a museum. Through the eyes of an AI-equipped drone, we see the post-human world as a conglomeration of nature, traces of mass-scale human intervention and technology. Some of the footage is of (church) buildings in open-cast lignite mining areas in the West Rhine region that already no longer exist. This brings us full circle, back to Transformella cinis and their focus on the carbon cycle. Coal mining in the Ruhr area and lignite mining in the Rhineland have both led to brutal topographical inscriptions: in the Ruhr, this includes the ground that has sunk between fifteen and twenty-five metres below Rhine level as a result of coal mining, and which can only be kept free of water by constant pumping

⁽³⁸⁾ See Verena Kuni, “Tools of Technoshamanism” in this publication, pp. 98–106

⁽³⁹⁾ I would like to thank Marie Lechner (Paris) for pointing me towards Brazilian *tecnoxamanismo*.

(a so-called “eternal task”).⁽³⁷⁾ Open-cast lignite mining is still devouring entire villages and forests today, leaving behind huge, gaping holes. Thus, in both cases, landscapes have been created that—as a result of radical extraction—can be called landscapes of the Anthropocene and that paradigmatically represent the way humans have treated the planet.

We find ourselves amidst an unfolding cybernetic ritual. Indian artist **Sahej Rahal** interweaves artificial intelligence with shamanic creatures in his project *finalforest.exe*. A masked shamanistic figure, the keeper of ancient secrets and lost stories, converses with a sentient AI program while wandering through a seemingly infinite tropical forest. Mixing folklore, urban legends, archaeological records, conspiracies, and science fiction, Rahal interrogates the mythic narratives that preserve caste as the core of Indian society.

The *Cyberwitches Manifesto* by **Lucile Olympe Haute** thinks about spirituality, politics and technology in a holistic manner and combines them to form “#magicalresistance”. The manifesto consists of multiple references that are woven together and is aimed at “witches, activists and hackers”. True to Audre Lorde’s motto that “the master’s tools will never dismantle the master’s house”, Haute only uses non-proprietary open-source software for the publication of her manifesto. The manifesto not only urges us to use social media for spiritual and political rituals or smartphones and tarot cards to contact spirits, but also advocates for the development of our own DIY technological infrastructures independent of the “Big Five”—Google, Amazon, Facebook, Apple and Microsoft (GAFAM)—and thus for the development of our own autonomous technoecology.

Non-Human Actors

Non-human actors such as animals or mythological figures play a central role in the works of Morehshin Allahyari, Anja Dornieden & Juan David González Monroy, and Joseph Beuys. In her series *She Who Sees the Unknown*, **Morehshin Allahyari** devotes herself to sinister female jinn figures from the Near and Middle East. According to the Qur’an, Kabous/Al-Kabus (also known as Al-Jathoom, a succubus, evil spirit, or nightmare) is a powerful female jinn who sits on the chest of a sleeping person and possesses them.

As soon as the viewer of *Kabous, The Right Witness and The Left Witness* puts on the VR headset, they are possessed by Kabous and taken to a hamam, a public bathhouse, where the stories of four generations of women (a grandmother, a mother, the artist herself, and her imaginary monstrous daughter) are told. It is about motherhood, war, birth, kinship and the possible manifestation of epigenetic trauma stored in DNA for generations.

Anja Dornieden & Juan David González Monroy mix spiritualism and ethnographic filmmaking in their observation of Indonesian monkey tamers and their dancing macaques – in short: the practice of topeng monyet (“masked monkey”). The filmmakers gradually build situations in which the monkey imitates human roles into a promising narrative of transformation and transcendence. As soon as the puppet mask is put on the monkey, it functions as a medium that is supposed to put observers into a trance. This hypnotic effect is reinforced by audiovisual flicker effects – one of the tools of technoshamanism described by Verena Kuni.⁽³⁸⁾

Finally, **Joseph Beuys’** encounter with a coyote in the New York gallery René Block in *I like America and America likes Me* (1974) is one of his most visually powerful actions – and, along with the action *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (How to Explain Pictures to a Dead Hare; 1965), one of the most significant for our context. However, the fact that Joseph Beuys appears last in this text and in this list of artists is quite deliberate. This is because the artistic positions of today do not wish to be (and should not be) seen as Beuys adepts. The renewed interest in shamanistic practices is not due to Joseph Beuys; rather, Beuys’ “shamanism” is presented here on an equal footing, as one of many artistic positions that integrate elements of shamanistic practices and cosmologies into their work.

Perhaps it is only in Germany that someone could come up with the idea (and this is meant quite self-critically) of situating current technoshamanistic artistic positions in the context of Joseph Beuys. In other European countries that have more contact with the Global South (and less relation to Joseph Beuys), the reference systems are more diverse.⁽³⁹⁾ In any case, the Brazilian activist movement of *tecnoxamanismo* testifies to the fact that it is currently about ideas that circulate globally and that take on specific local forms in different places of the world. In Brazil, for example, it is very much about reactivating other forms of (indigenous) knowledge that were suppressed by the church.

The starting point of both activist and artistic technoshamanism is a deep disillusionment with our present. As a result of toxic capitalism and intensified extractivism, something has broken apart in our (post-)industrial age, which the artists presented in this exhibition hope to be able to put back together (or “heal”) through the use of “technoshamanistic” practices and rituals. The fragmentation of our deeply divided societies is to be countered, for example, with new forms of coming together and gathering. Technoshamanism also seeks radical alternatives to Western rationalism and individualism, such as new alliances with non-human actors. The artists presented here—and this is what connects them to Brazilian *tecnoxamanismo*—are not concerned with the search for individual spiritual transcendence (for the purpose of self-optimization), but with the possibility of social transformation.



GEHEIME ERDEN



RE- ANIMISMUS

ERIK DAVIS

Die Fähigkeit der Menschen, selbstständig im gemeinsamen Interesse zu handeln, scheint zu zerfallen. Maschinen und Programme kontrollieren uns wie in einem Science-Fiction-Film.

Wir reagieren auf Botschaften und Signale aus dem Internet.

—— Die Botschaften kommen aus Netzwerken. Wir gehören dazu, aber wir lenken diese Netzwerke nicht. Sie lenken uns.

—— Gleichzeitig wenden sich mehr Menschen wieder dem Animismus zu.

- [*Animismus: (von latein.: animus – Hauch, Wind / Seele, Geist) alle Wesen und Dinge sind Teil eines gemeinsamen, geistigen Kosmos.*]

Der Astrologe und Programmierer *Matthew Souzis* nennt diese Bewegung *Re-Animismus*.

Der Re-Animismus gewinnt seine Kraft aus der Vielfalt unterschiedlicher Erfahrungen, Tätigkeiten und Bewegungen. Die gesamte Welt ist offenbar selbst-tätig.

—— Damit sind viele verschiedene, unabhängige politische und kulturelle Bewegungen gemeint. Dazu gehören auch neue, kritische Haltungen gegenüber digitaler Technologie.

—— Eine wichtige Rolle spielen alte philosophische und künstlerische Ideen, die scheinbar wie Geister immer wiederkehren. Wir können hier nicht alle Teile und Einflüsse aufzählen. Doch ich möchte ein paar Gesichtspunkte nennen.

Was ist „Animismus“?

—— Was verstehen wir unter „Animismus“? Der Wissenschaftler *Edward Tylor* (1832–1917) verstand darunter die früheste Form von Religion. Menschen

sehen in Tieren, Pflanzen und Felsen, Bergen oder Flüssen „Geister.“ Sie sprechen zu ihnen und hören auf deren Willen.

——— Diese Vorstellung von Animismus macht mehrere Fehler. Sie verkleinert die Kultur und das Weltbild vieler Völker auf ein einfaches, kindliches Bild. Sie stellt dann dieses falsche Bild an den Anfang einer Reihe von Religionen. Diese Religionen sollen sich immer „höher“ entwickelt haben. Damit sind die animistischen Kulturen hier im doppelten Sinn „Kinder.“

Tatsächlich diskutieren die Philosoph*innen seit Jahrtausenden über das Verständnis vom Menschen und seinem Platz in der Welt. Es gibt sehr unterschiedliche Ideen, was und wie genau die Welt ist. Was ist darin wirklich, was ist nur ein Bild, eine Vorstellung?

——— Edward Tylor benutzte selbst ein sehr einfaches Bild der Welt, um seine Theorie zu entwickeln.

Der Animismus kennt eine allgemeine, überall vorhandene Lebenskraft.

——— Der heutige Re-Animismus sieht *Individuen* – einzelne oder Einheiten. Das sind nicht nur Menschen, sondern auch alle anderen Wesen und Objekte der Welt. Alle Individuen stehen in Beziehungen zu einander.

——— Das gesamte Geflecht dieser Beziehungen bildet die Welt. In diesem Geflecht kann man Kultur und Natur nicht trennen. Deshalb haben die Handlungen von Schaman*innen auch nichts „Übernatürliches.“

Objekte oder Individuen?

——— Die vorherrschende westliche Denkweise trennt zwischen allen Bereichen der Existenz. Tiere und Pflanzen oder unbelebte Dinge sind vor allem Objekte, Gegenstände.

——— Sie sind für uns Menschen nützlich oder schädlich und gefährlich. Wir nutzen und benutzen sie. Wir verändern sie, vermehren sie oder zerstören sie.

——— Diese Sichtweise erscheint uns nicht fremd, künstlich. Wir verstehen sie als „natürlich.“ Die Natur selbst oder ein Gott hat die Welt so für uns gemacht.

Die nicht-menschlichen Individuen des Re-Animismus sind nicht unbedingt gute Nachbarn. Sie wehren sich gegen die Übergriffe der Menschen.

Sie streiten mit uns. Sie benutzen dazu nicht die Sprache. Sie fordern uns mit ihren Mitteln heraus.

——— Der Religions-Philosoph Martin Buber (1878 bis 1965) nennt zwei Beziehungen des Menschen zur Welt.

——— *Ich – Du* ist die Beziehung zu anderen Menschen und Gott.

——— *Ich – Es* ist die Beziehung zu allem anderen. Der Mensch sollte das Du auch auf andere Dinge der Welt, die Natur oder fremde Ideen anwenden. So besiegt er seine Selbstsucht. Er kann die Welt anders betrachten.

Im Jahr 2008 nahm der Staat Ecuador die Rechte der Natur in seine Verfassung auf. Dabei wird dort nicht nur die Natur im wissenschaftlichen Sinn (*span.: la naturaleza*) erwähnt. Die Verfassung kennt jetzt auch *Pachamama*, die Erdmutter und Gottheit der Zeit.

—— Die Verfassung würdigt auf diese Weise die Sicht der Ureinwohner. Es ist auch ein Ereignis im Sinn des Re-Animismus. In der Verfassung wird Pachamama, die gesamte Natur, zu einer Person des Rechts.

—— Ist das wirklich seltsamer, als die gesamten Besitzer*innen einer Fabrik zu einer Person des Rechts zu machen?

Der Psychiater *Felix Guattari* (1930–1992) forderte eine politische, soziale und kulturelle Revolution. Nur dann kann es eine wirkliche globale Antwort auf die ökologische Krise geben.

—— Der Re-Animismus hat eine wichtige Funktion. In allem wohnt ein „Geist“. Alles entsteht und existiert auf jeweils besondere Weise. Das Objekt, das Andere, kann uns helfen, uns selbst zu verstehen.

Steine, Metalle, Schmiede

—— Wir können Tiere und Pflanzen, den Wind oder auch die Sterne als Individuen sehen. Können auch Steine Individuen sein?

—— Die amerikanischen Ojibwa unterscheiden in ihrer Sprache zwischen beseelten und nicht beseelten Dingen. Steine gehören zu den beseelten Dingen. Doch nicht alle Steine haben eine Seele. Es kann also von besonderen, vielleicht überraschenden Ereignissen abhängen, ob ein Ding auch ein *Individuum* ist. Das Leben der Objekte ist veränderlich.

Mit den Steinen sind wir bei den Erzen und Metallen. Die Metallurg*innen (*altgriechisch: Bergarbeiter*) folgen dem Metall in allen seinen Formen. Denn die Eigenschaften, die

ein Metallgegenstand haben soll, sind bei der Suche nach den Erzen und dem Schmelzen und Schmieden nicht zu finden. Daran erinnert der Historiker *Cyril Stanley Smith* (1903–1992). Man muss die Eigenschaften und das Verhalten der verschiedenen Metalle erkennen. Diese besonderen Erfahrungen aus der Metallverarbeitung sind die praktische Grundlage für die moderne Physik und Technik.

Der Philosoph *Mircea Eliade* (1907–1986) betrachtet die Arbeit der Erzsammler*innen, Schmelzer*innen und Schmied*innen. Die Erze folgen in der Erde dem Kreislauf der Gesteine. Die Arbeit der Metallurgen stört diesen Kreislauf und beschleunigt ihn auf menschliches Tempo.

—— Der Schmied wird so zum Sinnbild der Störung oder Verletzung und der dramatischen Verwandlung. Viele Kulturen haben Legenden von Schmieden. Oft sind oder werden diese Schmiede verwundet, bevor sie ihr Werk vollbringen können.

In vielen Religionen und Mythen (*altgriechisch: mythos – Erzählung*) sind Feuer und Metalle Sache der Götter. Unzufriedene Halbgötter oder Engel geben dieses Wissen an die Menschen weiter. Sie werden für ihren Verrat bestraft. Die unterirdische Welt der Erze ist auch von fremden Wesen bevölkert. Götter, Riesen oder Zwerge arbeiten in Bergwerken und Schmieden und stellen besondere magische Gegenstände, Waffen und Schmuck her.

—— Die traditionellen Erzählungen über die Metalle schwanken zwischen Gut und Böse, Wissen und Zauberei, Segen und Fluch.

Seltene Erden

—— Für unsere digitale Technologie suchen wir „Seltene Erden.“ Eigentlich sind dies keine Metalle. Das Energie-Ministerium der USA spricht trotzdem von „*technology metals*.“

—— Mit der Technologie bewegen wir uns immer zwischen Materie und Geist.

—— Aus der Sicht des Re-Animismus handeln wir auch mit dunklen Mächten. Wir müssen aufwendig um diese „Metalle“ kämpfen. Die Seltenen Erden sind auch radioaktiv und hoch giftig. Wir brauchen sehr viel Energie und Wasser, um sie nutzbar zu machen.

Der Re-Animismus ist mehr als die bezaubernden Geschichten, die von Ureinwohner*innen erzählt werden. Er ist nicht die Rückkehr zum Irrationalismus oder zu den alten Mythen.

—— Das kritische Denken zwingt uns jedoch nicht, Geheimnissen und animistischen Begegnungen keinen Raum zu lassen.

—— Der Materialismus betrachtet kritisch die Bedeutung von Objekten und ihren Zusammenhängen. Dazu ist ein weites Verständnis von „Dialog“ zwischen allen Dingen und der Gesellschaft nötig. Um sehr genau hinsehen zu können, muss man zunächst viele Widersprüche hinnehmen. Wie aus alledem eine veränderte Sicht auf die Welt wird, ist selbst schon beinahe geheimnisvoll.



GEHEIME ERDEN[®]



RE- ANIMISMUS

ERIK DAVIS

W

ir beobachten zur Zeit den Zerfall des autonomen menschlichen Subjekts, den Kollaps der humanistischen Handlungsmacht. Dieser Zusammenbruch gleicht – zumindest in mancherlei Hinsicht – einer dystopischen, Science-Fiction-artigen Unterwerfung unter den technologischen Apparat und dessen verschiedenen algorithmischen Kontrollmechanismen, Affekt-Netzwerke und neuro-ökonomischen Verhaltensprotokolle. Zugleich wurde dieser radikal desillusionierte posthumanistische

Zustand von einer erstaunlichen Rückkehr zum Animismus begleitet – eine Bewegung, die der Astrologe/Programmierer Matthew Souzis als *Re-Animismus* bezeichnet. Heute generiert der Re-Animismus seine Kraft aus einer Heterogenität der Diskurse, Praktiken und Erfahrungen, denen die Annahme gemein ist, dass die Welt – wenn schon nicht lebendig – zumindest selbsttätig („agential“) ist. Gemeint sind damit die Bewegungen zur Durchsetzung der Rechte indigener Gruppen, die Sozialanthropologie, die objektorientierte Ontologie, die Ökophilosophie, die globale Ayahuasca-Kultur, die digitale Hauntologie sowie das, was nun das Feld des Sozialen und zunehmend auch das Subjekt sozusagen als unheimlicher phänomenologischer Rückstoß der algorithmischen Akteur*innen und der unermesslichen Überwachungsfunktionen durchdringt. All diese Faktoren können hier natürlich nicht zusammengeführt werden, und sie können auch nicht mit der Frage in Einklang gebracht werden, ob damit etwas authentisch Archaisches zurückgekehrt ist. Ich will jedoch versuchen, diesbezüglich ein paar Gesichtspunkte herauszustellen.

Was verstehen wir denn nun unter „Animismus“? Gemäß Edward Tylors antiquierter Gebrauchsweise dieses Begriffs (der in den Anfängen der Religionsanthropologie aufkam, was dazu führte, dass er kürzlich auf die Müllhalde der Theorie verbannt wurde) ist damit der fundamentale Akt der Zuschreibung eines „Geistes“ gegenüber nichtmenschlichen Objekten gemeint. (Tylor, der an Séancen teilnahm und der daran glaubte, dass sie der Beweis seien für die Beständigkeit dieser Geste, zog in Erwägung, dieses Konzept *spiritualism* zu nennen.) Der Animismus ist hier lediglich der menschliche Akt der Projektion, der sich auf das richtet, was zurückbleibt, also faktisch auf die nackte und konkret fassbare Welt, wie sie den Wissenschaftler*innen und ihren Instrumenten am besten bekannt ist. Der Animismus ist nichts anderes als der Glaube an Gesichter, die in Felsformationen oder Wolken erscheinen – etwas, das Kindern und den „frühen“ Menschen ganz natürlich war, etwas, das uns in der Einsamkeit des Alters abhanden kommt, oder das nur im Rahmen einer popkulturellen Caprice Freude macht. Beim Animismus handelt es sich also um eine doppelte Zuschreibung: um eine fundamentale religiöse Zuschreibung, in deren Rahmen Objekten attestiert wird, dass ihnen ein Geist innewohnt, und um einen fundamentalen theoretischen Akt der Zuschreibung, wenn anderen menschlichen Wesen wahnhaft religiöse Fantasien bescheinigt werden.

① Dieser Essay erschien zuerst in *Rare Earth*, dem wunderbaren Katalog zu einer Ausstellung, die dem Cross-Over zwischen Mythen, dem neuen Materialismus und der Geopolitik seltener Erden gewidmet war (Erik Davis, „Secret Earths“, in: Nadim Samman und Boris Ondrejčka (Hrsg.), *Rare Earth*, Wien 2015, S. 46–53; wiederabgedruckt mit freundlicher Erlaubnis der Herausgeber und Eva Ebersberger, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary). Die Ausstellung war von Februar bis Mai 2015 in Wien zu sehen. Kuratiert wurde sie von Nadim Samman und Boris Ondrejčka, die auch den Katalog herausgaben.

Aber lassen Sie uns behutsam vorgehen, da wir uns mit dieser Theorie der Projektion bereits in den Einflussbereich unserer eigenen, absonderlichen, westlichen Hexenkunst begeben. Bruno Latour zufolge sind es die Menschen der Moderne, die die wahren Gläubigen sind; und die naiverweise glauben, dass es die Anderen sind, die einem naiven Glauben anhängen. Letzten Endes kann den konkreten Gegenständen, dank derer sich der Naturalismus vermeintlich von naiven animistischen Vorstellungen abhebt, eine seltsam geisterhafte Stofflichkeit attestiert werden. Descartes hat in seinen einflussreichen Abhandlungen dargelegt, dass die sinnlich wahrnehmbaren Elemente eines Objektes, dessen Farbe und Geruch, nichts weiter als „sekundäre Eigenschaften“ sind. Diese Eigenschaften konstruieren wir mit einem sensorischen Apparat, der sich mit der Zeit herausgebildet hat; im Wesentlichen handelt es sich dabei um eine andere Art der Projektion. Wenn wir uns dieser Qualitäten entledigen – und der Naturalismus liebt es, sich Dingen zu entledigen –, dann bleiben die „primären Eigenschaften“ der Materie, die sie in der Realität verankern: Masse, Position und andere Merkmale, aufgrund derer sie an die Raumzeit gekettet ist. Und doch sind diese äußerst konkreten Eigenschaften wegen ihres abstrakten und blutleeren Charakters seltsam entkörperlicht, sogar geisterhaft. Tylors projektive Theorie des Animismus ist ohnehin schon ein theoretischer Taschenspielertrick, der dessen eigene Beschwörung der „Materie“ verschleiert.

Der heutige Re-Animismus stellt eine massivere, politischere und – sogar für Sympathisant*innen – provozierendere Behauptung auf als es die Präsenz von Mana oder anderer vitalistischer Kräfte darstellt: Die Welt ist in erster Linie ein Gewebe aus reziproken Beziehungen (und manchmal aus Betrügereien) zwischen *Individuen*, von denen nur manche Menschen sind. Nicht Intelligenz, Lebenskraft oder gar Handlungsmacht, sondern das *Individuum*. In den aufschlussreichen Artikulationen des Animismus oder „Perspektivismus“ der indigenen Anthropologen Phillipe Descola und Eduardo Viveiros de Castro wird eine indigene Welt beschrieben, in der der Raum zwischen den Menschen und den Nicht-Menschen ein durchaus *sozialer* ist. Das instinktmäßige Leben der Tiere, das naturalistische Verhaltensforscher*innen wahrnehmen, ist innerhalb dieser anderen, perspektivischen Welt eine kulturelle Existenz, in deren Rahmen das frische Blut des Beutetiers tatsächlich köstliches Maniokbier ist. Die „Natur“ gibt es nicht, weshalb die Gesten, Rezepte und Zaubersprüche, die unter den Schaman*innen und den mit ihnen verbündeten Animist*innen weitergegeben werden, überhaupt nichts mit dem „Übernatürlichen“ zu tun haben.

Solche Ansichten heben sich natürlich deutlich von den dominanten westlichen Denkweisen ab, die ja gerade die Beziehungen zu und innerhalb der uns umgebenden Mannigfaltigkeit des organischen und anorganischen Lebens *naturalisieren*.

② Russell Hoban, „Pan“, in: *The Moment under the Moment*, London: Jonathan Cape, 1992, S. 139. Übers. aus dem Englischen: Good and Cheap Art Translators.

③ Zit. in: Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato, „Machinic Animism“, in: *Deleuze Studies* 6:2, S. 240–249, hier S. 240. Übers. aus dem englischsprachigen Original: Good and Cheap Art Translators.

Der Naturalismus weist den Objekten eine stumme Faktizität zu, welche zu einer nicht-reziproken Zweckdienlichkeit einlädt, versinnbildlicht durch die extrahierenden Verfahren des globalen Kapitals, für das „die Umwelt“ viel eher eine immer noch unendliche Ressource darstellt als eine Ansammlung Anderer, mit denen wir im Streit liegen (ob wir wollen oder nicht). Doch obwohl der*die Re-Animist*in diese Anderen als Individuen wahrnimmt, sind sie nicht unbedingt Nachbar*innen. Sie erheben sich jenseits des (hermeneutischen) Zirkels der Menschheit, sie bäumen sich auf und stellen ihre Forderungen oftmals ohne sich der Sprache zu bedienen. Sie weichen damit unserem „levinasischen“ Diskurs des „Anderen“ aus, dessen anthropozentrische Fixierung auf die Sprache für den Umgang mit Entitäten, denen wir außerhalb des besagten Zirkels begegnen, ungeeignet erscheint. Wir täten hier gut daran, zu den ontologischen Orten des „Dazwischen“ zurückzukehren, die vom Proto-Re-Animisten Martin Buber beschrieben wurden, der zwei grundlegende Formen identitätsstiftender Beziehungen unterschieden hat: Ich-Es und Ich-Du. Gemäß Buber kann das narzisstische und instrumentelle Erleben der Ich-Es-Welt durch Anlernen und Anmut in ein Netzwerk aus Begegnungen mit „Dus“ verwandelt werden, das – jedenfalls nach Bubers Ansicht – möglicherweise auch Bäume, Katzen, Symbole, sogar „Geister“ umfassen könnte.

In einem Aufsatz über den Gott Pan schlägt der britische Schriftsteller Russell Hoban eine „buberianische“ Definition von Religion vor als „eine Art des Seins und der Wahrnehmung, bei der alles ein Du ist und nichts ein Es.“^② Das ist natürlich eine überwältigende Vision, dionysisch, wenn nicht gar psychotisch in ihrer Exzesshaftigkeit, und es mag uns ein großer Stein vom Herzen fallen angesichts von Bubers Erinnerung daran, dass die Wiederkehr der Es-Welt und ihrer manipulierbaren Dinge unausweichlich ist, sogar in Bezug auf unsere intimsten und ästhetisch aufgeladenen Beziehungen. Und doch erlaubt uns Hobans Definition eine andere Art des Framings und des Verstehens der zur Zeit beobachtbaren Rückkehr der Religion als animistischer und politischer Vektor, der alle Arten von Individuen in ein soziales Feld verfrachtet, das zuvor den Menschen vorbehalten war. Auf diese Weise verstehen wir jedenfalls eines der bemerkenswertesten re-animistischen Ereignisse der letzten Jahre: die Deklaration der Rechte der Natur, die im Jahr 2008 in die Verfassung von Ecuador aufgenommen wurden. Diese Deklaration, die bereits im Rahmen von konkreten ökologischen Streitfällen in diesem Land angeführt wurde, ist eine Manifestation indigener Wahrnehmungsweisen. Was sie jedoch zu einer re-animistischen macht, ist der Umstand, dass die lebendige Vorstellungskraft in eine legalistische Erweiterung von Rechten und damit in eine Erweiterung der aufklärerischen Sprache des sozialen Kontrakts verpackt wurde, deren zugrundeliegende Trennung zwischen Natur und Kultur paradoxerweise im Rahmen ihrer Extension unterlaufen wurde.

In der Verfassung ist nicht bloß von *la naturaleza*, sondern von *Pachamama* die Rede, von der freigiebigen Erdmutter, die in der Andenregion auch als Gottheit der Zeit verehrt wird. So manche*r Intellektuelle würde natürlich darauf pochen, dass Pachamama in diesem Zusammenhang eine politische Konstruktion ist, auf die bereits zahllose Akteur*innen Anspruch erhoben haben, und dass sie nur im Lichte ihrer Indienstnahme im Rahmen des derzeitigen Kampfes der Indigenen lesbar ist. Darin geht jedoch nicht – zumindest nicht für die Re-Animist*innen – jene Pachamama auf, die bestimmte Arten der Wahrnehmung befeuert, und die sich gemäß einer Bootstrap-Logik, auf der die Existenz aller Akteur*innen auf dieser Erde beruht, durch die Welten bewegt. Žižek erinnert uns auf glorreiche Weise daran, dass es einfacher ist, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus. In ähnlicher Weise erscheint die Etablierung von Pachamama als eine juristische Person, die mit Rechten ausgestattet ist, für viele von uns viel bizarrer und undenkbarer als die grob vergleichbare Errichtung von Kapitalgesellschaften durch die Anwendung des Rechtssystems. Diese Gesellschaften werden als Individuen mit Rechten geschaffen, die weit über jene juristische Prosa hinausreichen, die zur Definition einer Entität benötigt wird, dank der die Haftbarkeit der Gesellschafter*innen limitiert werden kann. Indessen würde uns der*die Re-Animist*in daran erinnern, dass auch Fiktionen einen spezifischen Modus der Existenz aufweisen, und dass die körperschaftliche Persönlichkeit kein rechtlicher Kniff ist, der in Kontrast steht zur Wahrheit der indigenen Wahrnehmung; als wäre Erstere eine eigenständige, wundertätige Konstruktion, eine Art kollektive „Denkform“ oder *Egregor*, die durch die westlichen Niederschriften der Rechtssprache, des Finanzwesens und – später – durch die Magie der Marken heraufbeschworen wird. Durch ihre schiere Nichtanerkennung der animistischen Obliegenheiten verhartet die Moderne im Zuge der Hervorbringung immer neuer Kapitalgesellschaften eigentlich im Status des Zauberlehrlings.

Der Widerhall des derzeit zu beobachtenden Auftauchens nicht-menschlicher Entitäten am Schauplatz der Geschichte ist auch jenseits der Sprache der liberalen Freiheitsrechte zu vernehmen, und er dringt auch ein in die relevanteren und schwerer fassbaren Strömungen und Begegnungen, die das Subjekt konstituieren. Gemäß Felix Guattari besteht die diesbezügliche Aufgabe darin, „das Objekt, den*die Andere*n, als eine*n potentielle*n Überbringer*in von Dimensionen der partiellen Subjektivität neu zu denken“. Im Rahmen seiner zutiefst ökosophischen Denkweise, welche die Einbettung der menschlichen Triebe und Begierden in gewaltige, von Technologien durchzogene Assemblagen würdigt, hat Guattari nichtsdestotrotz die Vorteile eines animistischen Turns innerhalb des Subjekts erkannt. Er verlegte sich zunehmend darauf, ein – wie er es nannte – „Modell des Unbewussten“ vorzuschlagen, „sehr ähnlich jenem eines mexikanischen Cuandero oder eines Bororo, ausgehend von der Idee, dass Dingen, Landschaften, Gruppen ein Geist innewohnt, und dass es überall verschiedene Arten des Entstehens, der Haecceitas und dadurch auch eine Art objektive Subjektivität gibt.“ Diese objektive Subjektivität gerinnt natürlich nicht in den Individuen, sondern „wird gebündelt, auseinandergebrochen und zusammengeworfen im Rahmen der Caprice von Assemblagen.“^③ Im Zuge von Guattaris Zusammenarbeit mit Deleuze wurde diese mobilere und stärker an Ereignisse gebundene Vision des animistischen Kraftflusses natürlich auf wunderbarste, brillante Weise zu einer lebendigen nomadologischen Darstellung der widerspenstigsten Objektflüsse, denen wir begegnen: jene des geologischen Materials, das als Inspiration für *Rare Earth* diente [Anm. der Übersetzer: Titel einer Ausstellung und eines gleichnamigen Katalogs – siehe dazu Fußnote] ^①.

④ A. Irving Hallowell, „Ojibwa Ontology, Behavior, and World View“, in: Stanley Diamond (Hrsg.): *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, New York: Columbia University Press, 1960, S. 19–52, Übers. aus dem englischsprachigen Original: Good and Cheap Art Translators. Siehe dazu auch Graham Harvey, *Animism: Respecting the Living World*, New York: Columbia University Press, 2006, S. 33–49.

⑤ Übers. aus dem englischsprachigen Original: Good and Cheap Art Translators.

Im Vergleich zu Tieren, Pflanzen, den Winden oder sogar den Sternen scheint die Dichte und Festigkeit des geologischen Materials den Begegnungen zu widerstreben, welche der Gegenstand animistischer Wahrnehmungen sind. Dessen ungeachtet müssen wir uns an dieser Stelle auf eine Geschichte besinnen, die vom Anthropologen A. Irving Hallowell überliefert wurde, der eine zentrale re-animistische Vorstellung vom „nicht-humanen Individuum“ entwickelt hat. Diese Vorstellung beruht auf Erfahrungen, die er gesammelt hat, als er Mitte des letzten Jahrhunderts mit den Ojibwa zusammenlebte. Hallowell stellte fest, dass – analog zu den „Geschlechtern“ in den europäischen Sprachen – in der Ojibwa-Sprache zwischen beseelten und nicht beseelten Dingen unterschieden wird. Er notierte des Weiteren, dass Erscheinungen bzw. Objekte wie der Donner oder Steine, aber auch aus menschlicher Hand stammende Dinge wie Kessel oder Röhren, als beseelt galten. Eines Tages fragte er einen alten Mann: „Sind alle Steine lebendig, die wir um uns herum sehen?“ Sein Gefährte dachte eine Weile nach, bevor er antwortete: „Nein! Aber *manche* sind es.“④ In anderen Worten: Die Beseeltheit der Steine ist nicht von einer festen Identität oder gar von einem durchgängigen Verlauf des Lebens abhängig, sondern von einem stets möglichen Ereignis, das seine Kraft aus dem schöpft, was Latour das „leicht Überraschende der Handlung“⑤ nennt. Das Leben der Objekte, sogar als Individuen, *flackert* – so wie Foucaults Darstellung der Scheinbilder der Stoiker, welche die Oberfläche von Materialien ablösen, um als zweidimensionale Spuren der Dinge über den Schauplatz der Gedanken zu gleiten.

Nur einen Schritt vom Gestein entfernt ist das Erz, und mit einem weiteren gelangt man in die Domäne der Metalle, gemäß Deleuze und Guattari die dynamischsten Vertreter des anorganischen Lebens. Der*die Metallurg*in ist der Ausbund einer nomadischen Wissenschaft, bei der es nicht darum geht, toter Materie abstrakte, „hylomorphe“ Vorlagen aufzuzwängen, sondern die dem Fluss der materiellen Besonderheiten folgt – ähnlich wie der berühmte Metzger im *Zhuangzi*, der sein Messer niemals schärfen muss, weil er dank feinsten Empfindungen ganz genau feststellen und sondieren kann, wo sich die „Öffnungen“ der Gelenke befinden. Die Eigenheiten und Bifurkationen von Erzen und Metallen, die schon vorweg über das *Dérive* des Bergbaus entscheiden, werden schlicht intensiviert und multipliziert durch die Arbeit in den Schmelzöfen und Schmieden, die durch das Einschmelzen separieren und die im Sinne der polymorphen, nicht-hierarchischen Modulationen der Legierungen auch hybridisieren. Der bedeutende Metallurgie-Historiker Cyril Stanley Smith erinnert uns daran, dass die Lehre von den Metallen und die Kunst ihrer Verarbeitung wesentlich vom heiklen Moment des Zusammentreffens mit echten Materialien bestimmt ist. Denn die Ansprüche, die an Metalle gestellt werden, deren günstige Eigenschaften, leiten

⑥ Vgl. Cyril Stanley Smith, „Matter versus Materials: A Historical View“, in: *A Search for Structure: Selected Essays on Science, Art, and History*, Cambridge, MA: MIT Press, 1983, S. 122. Übers. aus dem englischsprachigen Original: Good and Cheap Art Translators.

⑦ Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible: the Origins and Structure of Alchemy*, Chicago: University of Chicago Press, 1962, S. 42. (dt. *Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit*, Stuttgart: Klett, 1960). Übers. aus der zitierten englischsprachigen Fassung: Good and Cheap Art Translators.

sich weder ausschließlich von deren natürlicher Beschaffenheit noch von ihren großen molaren Anhäufungen ab, sondern viel eher vom komplexen Vorgang der partiellen Kristallisation und von ihren Mikrostrukturen. „Dieses praxisbezogene Interesse an Strukturen war der spezifische Beitrag der Metallurgen zur wissenschaftlichen Forschung“, schrieb Smith, wobei er feststellte, dass eine solche Metallographie unmittelbar zur Entwicklung der Festkörperphysik führte, und dadurch zum integrierten Schaltkreis und zu allem, was darauf folgte.⑥

Der Übergang vom industriell gefertigten Stahl zu den post-industriellen Schaltkreisen ist viel eher Ausdruck einer Intensivierung denn eines Bruchs im Strom der Singularitäten, durch den sich das anorganische Leben der geologischen Materialien auszeichnet. Das bedeutet, dass der*die zeitgenössische Re-Animist*in, der*die sich kritisch mit ökosophischen Fragen auseinandersetzt, gut daran täte, sich die mitunter diabolischen Ambivalenzen der Metallurgie in Erinnerung zu rufen. In seiner maßgeblichen Studie *Forgerons et alchimistes* folgt Mircea Eliade der dunklen Historie der Erze, der Schmiede und des Glühofens. Einer der zentralen Erzählstränge seiner typisch komparatistischen Erzählung ist das sakrale Leben der Materialien – eine Sakralität, die im Sinne von Eliade nicht „heilig“, sondern eher launenhaft, vielleicht sogar bedrohlich ist. Indem der*die Schmelzer*in und der*die Kunstschmied*in dieses „natürliche“ oder vorgegebene Leben am Laufen halten, wird es künstlich intensiviert, da Materialien, die über die Erdoberfläche verteilt sind oder die aus dem Gebärmutter-ähnlichen Inneren der Erde extrahiert werden, in der Schmiede buchstäblich zum Leben erweckt werden. „Indem er den Wachstumsprozess der Metalle beschleunigte, hat der Metallurg das zeitliche Wachstum befeuert: Er vollzog den Wechsel vom geologischen Tempo ins Lebenstempo.“⑦ Das Zerbrechen von Beziehungen und die Zeitlichkeit, die durch diese Beschleunigung der geologischen Gestation einsetzte, kennzeichnet den metallurgischen Mythos auf verschiedene Weise: in Form von Bildern menschlicher Verluste, sinistren Genealogien und hitzigen, apokalyptischen Transformationen. Schmiede zwischen Westafrika und Malaysia lebten in einer abgesonderten Welt, die eingesäumt war von sexuellen Tabus. Die Ägypter*innen hielten das Eisen für die Knochen von Set, dem Herrn über das Chaos, während Feen dieses Zeug traditionellerweise verabscheuten, das in seiner ursprünglichen Form – daran muss erinnert werden – zuallererst vom Himmel fiel. Eine Menge göttlicher Schmiede und begnadeter Handwerker – Hephaestus, Weyland, der Kanaanäer Kothar-wa-Khasis, Ptah – waren pffiffig und zugleich lahm oder deformiert, so als personifizierten sie Marshall McLuhans Proto-Cyborg-Argument, wonach dieselben Technologien, die das menschliche Sensorium erweitern, gleichzeitig den Körper verstümmeln oder sensibel machen.

⑧ Ein frühes Beispiel für die Formulierung „technology metals“ findet sich in General Electric. Submission to U.S. Department of Energy in Response to Request for Information on Rare Earth Elements and Other Technology Metals, 2010, <https://www.energy.gov/sites/prod/files/edg/news/documents/criticalmaterialsstrategy.pdf>. Ein aktuelles Beispiel findet sich in „COVID-19 disruptions to tech-metals supply are a wake-up call“, in: *Nature*, 17. November 2020, <https://www.nature.com/articles/d41586-020-03190-8?proof=t>.

⑨ Dies ist meine spielerische Abwandlung eines provokativen Satzes von Deleuze und Guattari: „Metallurgy is the consciousness or thought of the matter-flow, and metal the correlate of this consciousness.“ Das Zitat stammt aus der Diskussion über nichtorganisches Leben in „Treatise on Nomadology“, in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, S. 411. Der Hinweis auf die Elektronik stammt von mir.

Im Tanach, der Hebräischen Bibel, repräsentiert Gottes Bevorzugung des Schäfers Abel gegenüber dem blutrünstigen Getreidebauern Kain die Spannung zwischen der idyllischen, pastoralen Art, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, und dem Aufkommen des Ackerbaus. Für den Landbau müssen Werkzeuge geschmiedet werden, man benötigt die Metallurgie, und in der Tat stellen manche Wissenschaftler*innen eine Verbindung her zwischen *Kain/Qayin* und dem südarabischen Wort *qyn*, das „Kunstschmied“ bedeutet. Kains Nachfahre Tubal Cain, war – wie wir aus der Genesis erfahren – ein Schmied, der Werkzeug aus Bronze und Eisen herstellte, und ihm wurde zudem eine hierophantische Rolle im Rahmen der geheimen Freimaurerei und der traditionellen britischen Hexenkunst zuteil, wodurch seine diabolischen oder prometheischen Eigenarten betont wurden. Die Dopplung des Namens seines boshaften Vorfahren erinnert uns an die rabbinische Lehre, der zufolge Kains Vater nicht Adam war, sondern Samael der Ankläger. Diese sinistre Genealogie ruft wiederum die Wächter in Erinnerung, von denen im apokryphen Buch Enoch die Rede ist – gefallene Engel, deren Anführer Azazel die Kunst der Verarbeitung von Metallen und wertvoller Steine an die frühen Menschen weitergab. Dieser Pakt, diese Allianz bescherte uns nicht nur die Kriegswaffen, sondern auch Armreife und Juwelen sowie die Alchemie des Antimons und andere Schminksachen. Die Nephilim, Abkömmlinge von Wächtern und menschlichen Frauen, die auch bekannt sind als Riesen und die daher in die Riege der Gnome, Zwerge, Elfen, Dschinn und anderer urwüchsiger Wesen eingereiht werden, sollen Metalle bearbeitet und Minen und das Erdinnere bewohnt haben. In anderen Worten: Das Bergwerk und die Schmiede sind voll allen Sorten Mutanten, die von den Anderen abstammen.

Die Mythologie der Metalle kann – vorsichtig formuliert – als ambivalent bezeichnet werden. Aber gibt es diesbezüglich auch etwas über seltene Erden zu sagen, die erst kürzlich identifiziert und erst neuerdings gefördert werden? Wie Antimon sind diese Materialien eigentlich keine Metalle, obwohl eine Publikation des U.S. Department of Energy charmanterweise von diesen als „technology metals“ spricht.⑧ Angesichts von deren außergewöhnlichen und teils bizarren Eigenschaften spielen seltene Erden eine derart wichtige Rolle für unsere gegenwärtige technologische Infrastruktur, dass sie einer höheren Metallurgie zu entspringen scheinen. Sie rufen uns Deleuzes Äußerung in Erinnerung, dass es das Metall ist, das der Materie ein Bewusstsein einhaucht⑨ – teilweise, indem es uns dazu zwingt, die Stoffe als eine fortlaufende Veränderung zu denken, eine immerwährende Modulation, die in der Elektronik vollkommen verwirklicht ist. Zugleich erinnert uns der*die Re-Animist*in daran, dass es sich bei der Einrichtung einer solchen Zusammenfügung auch um eine Allianz handelt, um einen Austausch mit urgewaltigen Geistern oder gefallenen

⑩ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, S. 246, im Kapitel „Becoming-Intense, Becoming-Animal“. Übers. aus der zitierten englischsprachigen Fassung: good and cheap art translators.

⑪ Max Weber entwickelte dieses einflussreiche Konzept erstmals in seinem Vortrag „Wissenschaft als Beruf“ (1918), in: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1922, S. 524–555, https://archive.org/details/gesammelte_aufs00webeuoft/page/524/mode/2up.

⑫ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press, 2010, S. 17. Übers. aus dem englischsprachigen Original: good and cheap art translators.

Engeln, darum, was Deleuze und Guattari den „Pakt mit dem Anomalen als außergewöhnlichem Geschöpf“⑩ nennen. Und auch wenn es übertrieben wäre, diesen Pakt teuflisch zu nennen, so führt uns der*die Re-Animist*in doch zumindest vor Augen, dass die „Verhüttung“ dieser Technologie-Metalle deren Trennung von den radioaktiven Partikeln bedeutet, die in freier Natur immer an ihnen haften, was dazu führt, dass stets eine ekelhafte Schlacke übrig bleibt. Darüber hinaus werden riesige Mengen Wasser und Energie für deren Extraktion benötigt, weshalb seltene Erden auch außergewöhnlich sind hinsichtlich ihrer ausgeprägten Toxizität.

Der Re-Animismus ist mehr als bloß die Erdmutter oder bezaubernde Geschichten, die von Ureinwohner*innen erzählt werden, es handelt sich auch nicht um eine Rückkehr zum Irrationalismus, zu den alten, vorkritischen Mythen. Das intuitiv zu erkennen bedeutet, die allgegenwärtigen Forderung zurückzuweisen, dass das kritische Denken ein unumstößliches Treuegelöbnis gegenüber der *Entmystifizierung* ablegen solle, dass es für die Bloßlegung und den Argwohn streiten solle, welcher keinen Raum lässt für animistische Begegnungen, Träume und Bündnisse oder die schimmernden Ontologien, die am Rande unseres Vorstellungsvermögens aufflackern, im teils unverständlichen Gemurmel und in halb verschütteten Erinnerungen. Für solche kritischen Entmystifizierer*innen ist jegliche animistische Rede von nicht-menschlichen Individuen, ganz zu schweigen von Erdmüttern, nichts weiter als eine rhetorische Bauchredkunst, ideologisches Opium, nicht der Glamour der Fee sondern der betörenden Warenwelt. Von daher rechnen kritische Denker*innen Max Webers (inadäquate) Diagnose, dass sich die Moderne durch eine Entzauberung auszeichne,⑪ zu einem beinahe paranoiden Ethos der Zurückweisung und der zynischen Vernunft hoch. Dabei habe ich den Eindruck, dass jede Form des Materialismus, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Handlungsmacht der Objekte und Assemblagen darstellt, die Bedeutung des Wortes „Beschäftigung“ erweitern muss. Zunächst muss dafür in den Worten von Jane Bennett das Risiko einer gewissen „methodologischen Naivität“⑫ eingegangen werden: Es muss die hohe Wette einer Als-Ob-Ontologie platziert werden, und es muss die beinahe okkulte Fähigkeit kultiviert werden, mit anormalen Auffassungen zu harmonisieren, die ihrerseits untrennbar mit einer raffinierten Abstimmung oder Modulation der Wahrnehmung an sich verbunden ist.



SECRET EARTHS^①



RE-ANIMISM

ERIK DAVIS

① This is an essay that appeared in *Rare Earth*, the wonderful catalog for an art show devoted to the cross-over of myth, the new materialism, and the geopolitics of rare earth elements. The show, which took place at Austria's Thyssen-Bornemisza Art Contemporary from Feb–May 2015, was curated by Nadim Samman and Boris Ondrejčka, who also edited the volume: Erik Davis, “Secret Earths”, in *Rare Earth*, ed. by Nadim Samman and Boris Ondrejčka, Vienna, 2015, pp. 46–53. Re-printed with kind permission of the editors and Eva Ebersberger (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary).

② Russell Hoban, “Pan”, in *The Moment under the Moment* (London: Jonathan Cape, 1992), p. 139.

Today we are witnessing the dissolution of the autonomous human subject, a collapse of humanist agency that, at least from some angles, resembles a dystopian Sci-Fi submission to the technological apparatus and its various algorithmic controls, affect networks, and neuro-economic behavioral protocols. And yet, this radically disenchanted posthumanist condition has also been accompanied by a startling return of animism—or as an astrologer-coder named Matthew Souzis calls it, a movement of *re-animism*. What gives re-animism its force today is precisely the heterogeneity of the discourses, practices, and experiences allied in their hunch that the world is, if not alive, than at least agential: indigenous rights movements, social anthropology, object-oriented ontology, ecophilosophy, global *ayahuasca* culture, digital hauntology, and what one might call the uncanny phenomenological blowback from the algorithmic agents and measureless surveillance functions that now saturate the social field and increasingly the subject. Clearly all these factors cannot be brought together here, nor can they be squared with the question of whether or not something authentically archaic has returned in all of this. But I would like to try and hammer out a few points.

What, then, do we mean by animism? In Edward Tylor’s hoary use of the term, whose emergence at the origins of the anthropology of religion has until recently damned the term to the dustbin of theory, animism marks the fundamental act of attributing “spirit” to nonhuman objects. (Tylor, who attended séances and believed they were evidence of the persistence of this gesture, considered naming his concept *spiritualism*.) Animism here is nothing more than the operation of human projection onto what remains, in actuality, the bare and concrete world best known by scientists and their instruments. Animism is nothing but believing in the faces that appear in rocks or clouds, something that comes natural to children or “early man”, something abandoned in lonely maturity, or enjoyed only on a pop culture whim. Animism is thus a double attribution: the fundamental religious attribution of spirit to objects, and the fundamental theoretical act of attributing delusional religious fantasies to other human beings.

But step gingerly, for with this projection theory we are already within the circle of the West’s own peculiar witchery. According to Bruno Latour, it is the moderns who are the believers, and that they believe, naively, that other people have naïve beliefs. After all, the concrete objects that naturalism purportedly contrasts to naïve animist beliefs possess an oddly spectral sort of substance. In Descartes’ influential account, the sensory elements that you and I actually encounter in an object, its color and scent, are nothing but “secondary qualities” constructed through our evolved sensory apparatus—another form of projection essentially. Strip these qualities away—and naturalism loves to strip away—and what remains are the “primary qualities” of the matter that root it in the real—the mass, location, and other properties that lock it in spacetime. And yet, through their very abstract and bloodless character, these most concrete qualities become strangely disembodied, even ghostly. Tylor’s projective theory of animism is already an act of theoretical prestidigitation that disguises its own invocation of “matter.”

Today’s re-animism makes a stronger, more political, and—even for sympathizers—more vexing claim than the presence of mana or some other vitalist power: the world is primarily woven out of relationships of reciprocity (and sometimes trickery) between *persons*, only some of whom happen to be human. Not intelligence, or vitality, or even exactly agency, but *person*. The illuminating articulations of animism or “perspectivalism” provided by Amerindian anthropologists Phillipe Descola and Eduardo Viveiros de Castro describe an indigenous world within which the space between humans and non-humans is eminently *social*. The instinctive life of animals that naturalistic ethologists perceive is, within this other perspectival world, a cultural existence, where the raw blood of prey is actually delicious manioc beer. “Nature” is nowhere to be found, which is also the reason that the gestures, recipes and hexes that pass between shamans and their animist allies have nothing at all to do with the “supernatural.”

Such views contrast sharply with dominant Western logics, of course, which precisely *naturalize* relations with and within the surrounding manifold of organic and inorganic life. Naturalism accords objects a mute facticity that invites the non-reciprocal instrumentality typified by the extractive protocols of global capital, for whom “the environment” remains an infinite resource rather than a crowd of Others we must wrangle with whether we want to or not. But though the re-animist recognizes these Others as persons, they are not exactly neighbors. Arising beyond the human (hermeneutic) circle, they rear up and make their demands often without language, and therefore elude the Levinasian discourse of the Other, whose anthropocentric fixation on language renders it ill-equipped to deal with entities we encounter outside. Here we would do better to return to the ontological spaces of the “in-between” described by the proto-re-animist Martin Buber, who recognized two essential forms of founding relation: I-It and I-You. For Buber, the narcissistic and instrumental *experience* of the I-It world is capable, through practice and grace, of transmuting into a *webwork* of *encounters* with Yous that, in Buber’s view anyway, might include trees, cats, icons, even “spirits.”

In an essay on the god Pan, the British writer Russell Hoban offers a Buberian definition of religion as “a mode of being and perception in which everything is Thou and nothing is It.”^② This is an overwhelming vision of course, Dionysian if not psychotic in its excess, and we might feel great relief at Buber’s reminder that the return of the

It-world and its manipulable things is inevitable, even in our most intimate and aesthetically charged relations. And yet Hoban's definition also allows us another way of framing and understanding today's return of religion as an animist and political vector that shuttles all manner of persons into a social field previously restricted to humans. This is, in any case, how we might understand one of the most remarkable re-animist events in recent years: the declaration of the Rights of Nature adopted into the Ecuadorian constitution in 2008. This declaration, which has already been used in concrete environmental struggles in the country, represents indigenous modes of perception, but what makes it re-animist is that this vital imagination is tucked within a legalistic expansion of rights, and therefore an extension of the Enlightenment language of social contract whose underlying nature/culture divide is paradoxically subverted in its very extension.

The constitution did not just name *la naturaleza*, but *Pachamama*, the bountiful Andean earth mother who is also the goddess of time. Many intellectuals would of course insist that Pachamama here is a political construction with its own complex history of claimants, and only becomes legible through its deployment within the contemporary context of indigenous struggle. But this does not, for the re-animist anyway, cancel out the Pachamama that enlivens modes of perception, that moves through the worlds she breeds in the bootstrap logic that produces all agents in this world. Žižek famously reminds us that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism. Similarly, the establishment of Pachamama as a legal person with rights appears far more bizarre and unthinkable to many of us than the legal system's roughly equivalent construction of corporations as persons with rights that go well beyond the specific legal fiction required to define an entity capable of limiting the liability of shareholders. However, the re-animist would remind us that even fictions have their modes of being, and that corporate personhood is not a legal ruse to be contrasted to the truth of indigenous perception so much as a thaumaturgical construction in its own right, a sort of collective "thoughtform" or *egregore* conjured through the Western protocols of legal language, finance, and, later, the magic of brands. Through its very disavowal of animist obligations, modernity remains, through its spawning of corporations, the original sorcerer's apprentice.

The contemporary arrival of non-human entities onto the historical stage reverberates beyond the language of liberal rights, and enters into the more pertinent and elusive flows and encounters that form the subject. Here the task, in Felix Guattari's words, is to "rethink the Object, the Other, as a potential bearer of dimensions of partial subjectivity." In his deeply ecosophical thought, which recognizes the embedding of human drives and desires within vast and technologically infused assemblages, Guattari recognized nonetheless the advantages of an animist turn within the subject. Increasingly he came to propose what he called "a model of the unconscious akin to that of a Mexican Cuandero or of a Bororo, starting with the idea that spirits populate things, landscapes, groups, and that there are all sorts of becomings, of haecceities everywhere and thus, a sort of objective subjectivity." This objective subjectivity does not congeal itself in persons, of course, but "finds itself bundled together, broken apart, and shuffled at the whims of assemblages."^③ In Guattari's work with Deleuze, this more mobile and event-bound vision of animist flux was of course most beautifully and brilliantly forged in their vital nomadological account of the most recalcitrant object-flows we confront: geological materials, the inspiration for *Rare Earths*.

^③ Cited in Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato, "Machinic Animism," in *Deleuze Studies*, 6:2, p.240.

^④ A. Irving Hallowell, "Ojibwa Ontology, Behavior, and World View," in Stanley Diamond, ed. *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin* (New York: Columbia University Press, 1960), pp. 19–52. See discussion in Graham Harvey, *Animism: Respecting the Living World* (New York: Columbia University Press, 2006), pp. 33–49.

^⑤ See Cyril Stanley Smith, "Matter versus Materials: A Historical View," in *A Search for Structure: Selected Essays on Science, Art, and History* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), p. 122.

Compared with animals, plants, winds, and even stars, the density and fixity of geological materials would seem to resist the encounters that found animist perception. However, here we must recall a story told by the anthropologist A. Irving Hallowell, who developed the crucial re-animist notion of "other-than-human persons" based on his time living with the Ojibwa in the middle of the last century. Hallowell recognized that, like the "genders" in European languages, the Ojibwa tongue distinguished between animate and inanimate things; he further noted that objects like thunder and stones, but also crafted items like kettles and pipes, were considered animate. One day he asked an old man, "Are all the stones we see around us alive?" The fellow thought for a spell before answering: "No! But some are."^④ In other words, the animation of stones does not depend on a fixed identity or even continuous life, but on an always potential event that evokes its own agency through what Latour calls the "slight surprise of action." The life of objects, even as persons, *flickers*, like Foucault's account of Stoic simulacra, peeling off the surface of materials to float through the theater of thought as 2D traces of things.

One step from the stone is the ore, and one step more finds you in the domain of metals, the most vibrant exemplars of non-organic life according to Deleuze and Guattari. The metallurgist is the paragon of nomad science, which does not impose abstract "hylomorphic" templates upon dead matter but instead follows the flows of material singularities, not unlike the famous butcher in the *Zhuangzi*, who never needs to sharpen his knife because his micro-perceptions so sharply recognize and probe the "openings" of the joints. The singularities and bifurcations of ore and metals, which already dictate the *derive* of mining the earth, are simply intensified and multiplied through the work of the furnace and the forge, which both separate through smelting and hybridize through the polymorphous, nonhierarchical modulation of alloys. As the great historian of metallurgy Cyril Stanley Smith reminds us, the art and science of metals depends fundamentally on the sensitive encounter with real materials, as the desirable features and demands of metals are neither dictated by pure elemental constitution nor their large molar aggregates, but rather by complex partial crystallization and other microstructures. "This realistic concern with structure was the metallurgists' particular contribution to science," writes Smith, noting that such metallography led directly to solid-state physics, and thus the integrated circuit and all that follows.^⑤

The transition from industrial steel to post-industrial circuitry thus represents an intensification rather than a rupture in the stream of singularities that characterize the non-organic life of geological materials. This means that the contemporary re-animist, critically engaged in ecosophical questions, would

⑥ Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible: The Origins and Structure of Alchemy* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), p. 42.

do well to recall the sometimes diabolical ambivalence of metallurgy. In his magisterial study *The Forge and the Crucible*, Mircea Eliade traces the dark lore of ores, smiths, and the forge, and one of the central strands of his characteristically comparativist tale is the sacred life of materials—a sacrality that, in Eliade’s sense, is not “holy” so much as mercurial if not menacing. As it is worked by the smelter and the metalsmith, this “natural” or given life is artificially intensified, as materials scattered on the surface of earth or extracted from its womb-like interiors are literally quickened in the forge. “By accelerating the process of the growth of metals, the metallurgist was precipitating temporal growth: geological tempo was by him changed to living tempo.”⑥ The rupture of relations and temporality introduced by this acceleration of geological gestation marks metallurgical myth in various ways, in images of human sacrifice, sinister genealogies, and fiery, apocalyptic transformations. Blacksmiths from West Africa to Malaysia lived in a world apart, fringed with sexual taboos. Egyptians considered iron to be the bones of Set, lord of chaos, while faeries traditionally abhorred the stuff, whose first forms, it must be recalled, fell from the heavens. A host of smith-gods and divine crafters—Hephaestus, Weyland, the Canaanite Kotharwa-Khasis, Ptah—were both canny and lame or deformed, as if to incarnate Marshall McLuhan’s proto-cyborg argument that the very technologies that extend the human sensorium simultaneously amputate our sensible flesh.

In the Hebrew Bible, God’s preference for the shepherd Abel over the murderous crop farmer Cain represents the tension between pastoral livelihood and the emergence of agriculture. But agriculture also means toolcraft and metallurgy, and indeed some scholars link *Cain/Qayin* to the South Arabian word *qyn*, meaning metalsmith. Cain’s descendent Tubal Cain, we learn later in Genesis, is a forger of bronze and iron instruments, and he also came to play a hierophantic role in both esoteric Freemasonry and British traditional witchcraft, both of which emphasized his Luciferic or Promethean cast. The doubling of the name of his wicked ancestor also reminds us of the rabbinic lore that holds that Cain’s father was not Adam but Samael, the accuser. This sinister genealogy in turn recalls the Watchers spoken of in the apocryphal *Book of Enoch*, fallen angels whose leader Azazel passed the arts of metals and precious stones to early humans—a pact or alliance that not only gave us weapons of war, but also bracelets, jewels, and the alchemy of antimony and other cosmetics. The Nephilim, the children of the Watchers and human women, were also known as giants, which therefore take their place alongside gnomes, dwarves, elves, genies and other elemental entities said to work with metals and inhabit mines and the bowels of earth. In other words, the mine and the forge are filled with mutant breeds of Others.

⑦ An early instance of the phrase “technology metals” occurs in General Electric, Submission to U.S. Department of Energy in Response to Request for Information on Rare Earth Elements and Other Technology Metals, 2010; <https://www.energy.gov/sites/prod/files/edg/news/documents/criticalmaterialsstrategy.pdf>. For a recent example, see “COVID-19 disruptions to tech-metals supply are a wake-up call”, *Nature*, 17 November 2020; <https://www.nature.com/articles/d41586-020-03190-8?proof=t>.

⑧ This is my playful elaboration of a provocative sentence from Deleuze and Guattari: “Metallurgy is the consciousness or thought of the matter-flow, and metal the correlate of this consciousness.” The quotation is drawn from the discussion of nonorganic life in “Treatise on Nomadology” from Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 411. The reference to electronics is mine.

⑨ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 246, in the chapter “Becoming-Intense, Becoming-Animal”.

⑩ Max Weber first discussed this widely influential concept in the lecture “Science as Vocation” from 1918, <https://www.wisdom.weizmann.ac.il/~oded/X/WeberScienceVocation.pdf> (p. 8).

⑪ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 17.

The mythology of metals is ambivalent to say the least, but can we say anything of the rare earths, which were identified and mined only relatively recently? Like antimony, these materials are not technically metals, although one publication from the U.S. Department of Energy charmingly referred to them as “technology metals.”⑦ Given their extraordinary and occasionally bizarre characteristics, the rare earths play such a pivotal role in our current technological infrastructure that they seem to issue from a higher metallurgy. They recall Deleuze’s comment that it is metal that brings matter to consciousness,⑧ in part by forcing us to think matter as continuous variation, a perpetual modulation that is fully realized in electronics. At the same time, the re-animist reminds us that the institution of such an assemblage is also an alliance, an exchange with elemental spirits or fallen angels, what Deleuze and Guattari call the “pact with the anomalous as exceptional being.”⑨ And if it is too much to call such a pact infernal, the re-animist still needs to remind us that the “smelting” of these technology metals involves their separation from the radioactive particles that always glom onto them in the wild, resulting in a nasty slag that, along with the vast amounts of water and energy required for their extraction, makes rare earths also rare in their toxic intensity.

Re-animism is not just earth mothers and charming native stories, nor a return to irrationalism, to the old, pre-critical myths. To intuit this is to reject the pervasive demand that critical thought swear unwavering fidelity to *demythification*, to a swordplay of exposure and suspicion that has no place for animist encounters—for dreams, pacts, or the shimmering ontologies that flicker at the edge of our vision, in half-heard murmurings and memories. For such critical demystifiers, all animist talk of non-human persons, let alone mother earths, is nothing but rhetorical ventriloquism, ideological opium, the glamour not of the *fae* but of the bewitching commodity. As such, critical thinkers totalize Max Weber’s (inadequate) diagnosis of modernity’s disenchantment⑩ into an almost paranoid ethos of refusal and cynical reason. And yet it seems to me that any sort of materialism that truly engages the agencies of objects and assemblages must broaden the very meaning of “engagement.” This begins with risking what Jane Bennett calls a certain “methodological naivete”:⑪ the generous wager of an “as if” ontology, and the cultivation of an almost occult capacity to resonate with anomalous perceptions that is itself inextricable from the refined tuning or modulation of perception itself.



**WERKZEUGE
DES TECHNO-
SCHAMANISMUS
EINE OFFENE
SAMMLUNG**

VERENA KUNI

Einfache Sprache

Es gibt heute verschiedene Vorstellungen, was und wie „Schamanismus“ ist. In jedem Fall braucht man Werkzeuge für die praktische Arbeit. Ein Werkzeug kann hier ein Gegenstand sein, aber auch ein Material oder ein Medium für Bilder und Töne.

Techno-Schamanismus interessiert sich für aktuelle Technologie und will sie nutzen. Auch dazu gibt es viele unterschiedliche Vorstellungen.

——— Lassen sich die hier genannten Werkzeuge sinnvoll für diesen Schamanismus gebrauchen?

Die Ausstellung zeigt Künstler*innen, die über Techno-Schamanismus kritisch nachdenken. Die Künstler*innen wollen Ideen und neue Blickwinkel für die Gegenwart und die Zukunft gewinnen. In diesem Sinn werden auch die Werkzeuge beschrieben.

——— Immer wieder wurden meist weiße, männliche Künstler aus der westlichen Welt gedankenlos als „Schamanen“ bezeichnet. Das missachtet die tatsächliche schamanische Kultur. Es erzeugt ein falsches Bild von Schaman*innen. Dazu macht es den Künstler auf falsche Weise zu einer Heldenfigur.

Gefährliche Krisen bedrohen unsere Existenz, unser Leben und unseren Alltag. Wir leiden unter vielen Belastungen, wir hoffen auf Lösungen und Heilung.

——— Kunst kann uns helfen, zu verstehen. Kunst kann kritisieren und uns Hinweise geben. Vielleicht gibt es künstlerische Wege zur Heilung.

Wie kann ich ohne die teuren Versprechen und den Einfluss von globalen Konzernen und des „Marktes“ über mein Leben bestimmen? Kann ich Technik

und Technologie kritisch benutzen? Kann ich damit Widerstand aufbauen?

——— Künstler*innen entwickeln und testen dafür Werkzeuge, Techniken und Technologien. Sie nutzen oft einfache, alltägliche Mittel.

Der Techno-Schamanismus ist keine modische Ersatzreligion. Er ist kein esoterischer „Plastik-Schamanismus“. Die Künstler*innen plündern nicht alte Kulturen aus. Sie wollen keine Wohlfühl-Rituale vermarkten. Ihre Werke beruhen auf kritischer Auseinandersetzung. Die Betrachter*innen sollen ihre eigenen Wege finden.

Die hier folgende Sammlung von Werkzeugen ist nicht vollständig und nicht abgeschlossen. Sie zeigt Beispiele.

——— Viele Werkzeuge funktionieren auf einfache Weise. Sie gehören oft zum Alltag. Genau wie im „traditionellen“ Schamanismus werden sie erst durch den Gedanken und etwas Übung zu techno-schamanistischen Werkzeugen.

——— Es kommt darauf an, wie wir etwas verwenden, damit es ein neues Werkzeug wird.

Antenne

Die ältesten Bilder von Schamanen zeigen tanzende Menschen mit Hörnern oder Geweihen auf dem Kopf. Sie tragen Umhänge aus Fell. Vermutlich wollten sie sich mit den Geistern oder Seelen dieser Tiere verbinden.

——— Es geht um Kommunikation. Die Geweihstangen auf dem Kopf erinnern uns

an Antennen. Antennen bauen bedeutet, eine Verbindung herzustellen.

——— So werden Antennen ein techno-schamanistisches Werkzeug. Diese Antennen sollen Gruppen und Gemeinschaften mit etwas verbinden.

——— Es gibt auch Antennen, die nur für ein System da sind. Sie verbinden niemanden direkt. Sie regen aber zum Nachdenken an und können Vorbilder für eigene Antennen sein.

Bild- Bearbeitung

Wir ahmen nach, was wir sehen. Wir fühlen nach, wenn wir Bewegung sehen. Selbst einfache Bilder wirken. Mehrere Fotos einer Bewegung, in einem Bild übereinander gelegt, machen uns schon etwas schwindlig. Filme und bewegte Computer-Bilder von schnellen Fahrten oder Flügen bringen uns aus dem Gleichgewicht. Dabei kommt es nicht auf die Einzelheiten der Bilder an. Die richtigen Reize lösen das Empfinden im Gehirn aus. Rhythmisches Flackern oder Rauschen sind wichtige Beispiele.

Künstliche Intelligenz

Sind Maschinen bessere Schamanen?

Maschinen können viele Techniken der Ekstase immer wieder und jederzeit durchführen.

—— Ist künstliche Intelligenz also ein Werkzeug des Techno-Schamanismus? Oder ist sie sogar das Ende der Entwicklung? Viele wichtige Fragen sind noch offen.

—— Wie kann künstliche Intelligenz sinnvoll eingesetzt werden? Was muss dazu entwickelt werden?

—— Maschinen haben offenbar auch Erscheinungen oder Visionen: Computer-Programme sollen lernen, bestimmte Objekte auf Kamera-Bildern zu erkennen. Dabei sehen die Programme manchmal auch dort Objekte oder Muster, wo keine sind. Bilder entstehen aus dem Nichts. Bemerkt die Maschine, dass sie gerade eine Halluzination hat?

Mind-Machine

Eine Brille erzeugt Lichtreize, ein Kopfhörer Töne. Möglicherweise regen auch Elektroden am Kopf das Gehirn durch Impulse an. Eine solche

„Mindmachine“ nutzt die Wellen der Gehirnströme. Sie hilft Personen, sich zu entspannen und in eine Trance zu versetzen, um intensiv Gefühle oder geistige Bilder wahrzunehmen.

—— Mindmachines können aber immer nur von einzelnen Personen benutzt werden. Es gibt deshalb Diskussionen darüber, ob sie wirklich ein techno-schamanistisches Werkzeug sind.

Rauschen (Noise)

Man kann Rauschen hören oder sehen (zum Beispiel als „weißes Rauschen“ auf alten Bildschirmen). Zusammen mit einem Rhythmus aus Licht oder Tönen kann das Rauschen wie eine chemische Droge wirken.

—— Im Kopf entstehen vielfältige Bilder und Eindrücke. Sie bleiben auch nach dem Rauschen noch eine Weile erhalten. Rauschen hat keine Nebenwirkungen wie bekannte Drogen, doch auch hier sollte man vorsichtig sein.

Rave

Eine Menge tanzt lange Zeit im selben Rhythmus. Das englische Wort „to rave“ bedeutet „toben“, aber auch „träumen“. Die Menge hat eine besondere Wirkung auf die Tänzer*innen.

—— Ist der „rave“ ein Werkzeug? Er besteht eigentlich aus verschiedenen einzelnen Werkzeugen. Zusammen können sie etwas Besonderes erzeugen. Doch es ist auch gefährlich, wenn viele Menschen gleichzeitig außer sich sind.

Rhythmus

Der Rhythmus hilft uns, Teil von etwas neuem zu werden. Der Rhythmus der Musik, von Maschinen, einer Arbeit nimmt uns mit, trägt uns fort.

—— Schaman*innen benutzen dazu Gesang, Trommeln und andere Instrumente.

—— Heute können wir viele verschiedene elektronische und digitale Instrumente benutzen. Musikinstrumente und Computer oder physikalische Messgeräte lassen sich einfach programmieren. Jemand kann diese Geräte auch direkt bedienen. Ob eine Person dabei sein muss, hängt von der Gestaltung ab.

VR (Virtual Reality)

„Virtuelle Realität“ ist eine Umgebung oder Wirklichkeit, die es nur in unserer Vorstellung gibt. Wir können sie tatsächlich erleben und darin handeln. Schamanen versuchen schon immer, selbst oder mit anderen in eine Welt der Träume und Geister einzutreten.

—— Heute können wir so eine vorgestellte Wirklichkeit im Computer erzeugen. Das ist sehr nützlich. Neue Ideen und Techniken können auf diese Weise ausprobiert und erforscht werden. Viele Computerspiele lassen uns in solche Welten eintreten. Wir können diese wirklich erleben und dort etwas tun.

—— Diese Technik wird daher seit langem auch von Techno-Schamanen benutzt. Sie möchten sich selbst und anderen ekstatische Erlebnisse ermöglichen. In der Ekstase tritt man aus seinem normalen Zustand heraus, ist außer sich.

Mit dem Computer und den richtigen Geräten dazu ist das einfach. Alle können diese Werkzeuge benutzen und steuern. Niemand muss dazu genau wissen, wie es funktioniert. Jede*r kann die gleichen Erlebnisse haben und ähnliche Erfahrungen machen.

—— Sie können auch leicht wiederholt werden. Es ist deshalb auch einfacher, die Erfahrungen zu vergleichen, um sie besser verstehen zu können.



WERKZEUGE DES TECHNO- SCHAMANISMUS EINE OFFENE SAMMLUNG

VERENA KUNI

„Historisch gesehen sind die Werkzeuge des Schamanen technologische Praktiken, die auf zugängliche übernatürliche Kräfte zugreifen, symbolische Assoziationen generieren, die Gemeinschaften verbinden und verschiedene Übergangsriten [...] weihen.“

U

nabhängig davon, welche Position man in den mehr als berechtigten Debatten sowohl um generalisierende Verwendungen des Begriffs Schamanismus allgemein wie auch speziell um dessen Vereinnahmungen durch unterschiedlichste Personen und Gruppen namentlich ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einnehmen will, steht sicherlich eines außer Frage: Für die Praktiken, die mit diesem Begriff beschrieben werden, spielen Werkzeuge eine wichtige Rolle. Selbstverständlich kann und muss auch der Werkzeug-Begriff allgemein wie speziell in seiner Anwendung auf Dinge, Gegenstände, (Im-)Materialien und Medien in diesem Kontext zur Debatte beziehungsweise Disposition gestellt werden. Das eine wie das andere vorausgesetzt will die nachstehende Sammlung dazu anregen, zu überlegen, ob und wenn ja mit welchem Erkenntnisgewinn sich die in ihr aufgeführten Positionen als Werkzeuge eines technologisch informierten Schamanismus verstehen und einsetzen lassen. Der unbestimmte Artikel („eines“ bzw. „ein“) soll darauf hinweisen, dass hierbei – gleichsam gegenläufig zu universalisierenden Ansätzen wie prominent etwa demjenigen Mircea Eliades – der Idee eines Pluriversums entsprechend davon auszugehen ist, dass auch der Begriff „Technoschamanismus“ historisch, geografisch, gesellschaftlich und individuell sehr unterschiedlich situierte und orientierte Praktiken fasst. Darüber hinaus folgt die Sammlung dem Ansatz der Ausstellung, einen Fokus auf Künstler*innen zu richten, deren ebenso kreative wie kritisch reflektierte Arbeit im Feld dazu beiträgt, dieses für Gegenwarts- und Zukunftsperspektiven fruchtbar zu machen. Wenigstens zwei, drei der hierfür Ausschlag gebenden Gründe sollen nicht ungenannt bleiben, gerade weil es immer wieder Bestrebungen gegeben hat und gibt, Künstler*innen – mehrheitlich weiße, aus der sogenannten Westlichen Welt stammende, (cis)männliche Künstler – als Schaman*innen beziehungsweise Schamanen zu bezeichnen und diesem Gestus als einer Mischung aus Aneignung, Vereinnahmung und Projektion generell eher entschlossen entgegengetreten werden muss, als dass er anschlussfähig erscheinen kann.

Ohne Zweifel spielt das im ausgehenden Anthropozän insbesondere für kapitalistische Gesellschaften allenthalben konstatierte Bedürfnis nach individueller und gesellschaftlicher Heilung einer solchen Perspektivierung zu – was festzustellen aber im Umkehrschluss erstens nicht dazu verleiten sollte, dieses Bedürfnis zu ignorieren und zweitens auch nicht zu einer Verkennung der Potenziale führen darf, die der Kunst und Künstler*innen in diesem Kontext tatsächlich eignen.

Letzteres mag durchaus auch mit tradierten gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an Kunst und Künstler*innen inklusive der hieraus resultierenden Fehlschlüsse und Projektionen zu tun haben. Einmal ganz abgesehen vom Placebo-Effekt ist es aber doch eher die Motivation, im kreativen und kritischen Gebrauch von Werkzeugen, Techniken und Technologien auf eine Entwicklung von Remedien und Ritualen der Heilung auszugehen und umgekehrt Werkzeuge, Techniken und Technologien für eine kreative und kritische Praxis der Heilung zu entwickeln und zu erproben – ohne dass dabei Gewinnabsichten als maßgebliche Orientierung eine Rolle spielen würden. Wer möchte, mag darin eine Parallele zu Praktiken und Positionen sehen, die traditionell mit Schamanismus assoziiert werden.

Hervorzuheben ist jedoch in jedem Fall, dass künstlerische Ansätze im Feld anders funktionieren als generell im weiteren Radius neopaganistischer Strömungen, denen je auf ihre Weise auch Technoschamanismen zugerechnet werden können. Dabei ist es in der Kunst oftmals gerade keine ausrüstungstechnisch und -technologisch privilegierte, sondern eher eine povere Position, die eingenommen wird – allerdings nicht, weil damit eine weitere verklarte Variation der von Claude Lévi-Strauss

aufgemachten Dichotomie zwischen „ingenieur“ und „bricoleur“ bedient werden soll. Sondern vielmehr, weil es um das exemplarische Aufzeigen von Möglichkeiten geht, dem toxischen Machtradius global agierender Konzerne des Techno-Kapitalozäns zu entgehen, deren falsche Versprechen der Selbstermächtigung jenseits des Gewinns, den wenige einstreichen, tatsächlich nichts als Kosten produzieren, von der Ausbeutung von Ressourcen und Menschen bis zum kompletten Verlust jeglicher Autonomie im Umgang mit den eigenen Daten.

Nicht nur Letzteres unterscheidet künstlerische Positionen daher in der Regel auch von dem, was man „Plastik-Schamanismus“ nennt: die eklektizistische Aneignung indigener Kulturen, die Eventisierung der Ritualhandlungen sowie die Vermarktung der für diesen Zweck kreierten Persona – wobei erstens eine positive Wirkung auf Individuen wie Gemeinschaften nicht ganz ausgeschlossen werden sollte und sich zweitens sicher auch diskutieren ließe, ob man den entsprechenden Formkreis als solchen umgekehrt der Performance-Kunst subsumieren wollen würde.

So ist es im Wesentlichen die Reflexion der Kritikalität und Problematik dieser Position, die künstlerischen Ansätzen im Feld von Technoschamanismus in der Regel vorausgeht und darauf verweist, dass es sich hier wie überall verhält, wo es den Gebrauch von Zeichen und Gesten, Materialien und Medien, Techniken und Technologien zu beurteilen gilt: Entscheidend sind oft die feinen Unterschiede – und das, was die jeweiligen Handlungen motiviert, also Ziele und Zwecke.

Schließlich noch der wenig überraschende, aber doch obligatorische Hinweis: Der nachstehende Katalog ist weder vollständig noch abgeschlossen, sondern versammelt vielmehr eine vergleichsweise kleine Auswahl an Beispielen, die zudem mehrheitlich mit Blick auf die Ausstellung ausgewählt wurden.

Dabei mag vielleicht überraschen, dass die Mehrzahl der Werkzeuge in ihren Grundfunktionen vergleichsweise einfach angelegt ist, sie in vielen Fällen zudem prinzipiell zugänglich sind beziehungsweise zum Alltag gehören und entsprechende Verwendungen finden – es mithin eher die Art und Weise des Gebrauchs, dessen Kontext sowie die Übung hierin sind, die sie zu technoschamanistischen Werkzeugen machen können. Genau dies haben sie jedoch ebenfalls mit „traditionellen“ schamanistischen Werkzeugen gemein.

Und genau deshalb sollte es lohnen, immer wieder – und gerade auch dort, wo es zunächst überhaupt nicht nahe zu liegen scheint, an Technoschamanismus zu denken – diese Werkzeuge in eben jener Perspektive zu sehen, die Jeremy Wade in seinem eingangs zitierten Text wie folgt skizziert hat:

„Techno-Schamanismus setzt sich mit den Systemen, die uns kontrollieren, auseinander und legt sich mit ihnen an und stellt die [sich der] Herausforderung, unsere Handlungsmacht im System als technofeministische Trickster zu finden, deren kritische und transparente Teilnahme zur Beschwörung und Schaffung von Widerstand von innen heraus führen könnte.“ (Wade 2017: 230)

Kommt es nicht immer weniger auf die Werkzeuge an, als darauf, wie wir sie verwenden?

Antenne

Man könnte direkt an ein Geweih denken. Genauer gesagt: das Geweih, welches auf dem Stich, der als eine der ältesten ethnografischen Darstellungen eines Schamanen gilt, den Kopf der tanzenden und trommelnden Gestalt ziert. Anders als es bei den Füßen der Fall ist, die mit Klauen bewehrt deutlich an die Tatzen eines Tieres erinnern, und auch anders als beim Fellgewand, das auf unheimliche Weise mit der Haut verwachsen scheint, lässt sich das Geweih eigentlich eindeutig als Kopfschmuck bezeichnen. Die Verschmelzung mit dem Tier ist angedeutet, in diesem Moment jedoch nicht vollzogen und steht als Potential im Raum. Interessanter noch als nach ihr selbst ist nach ihrem Zweck zu fragen: Worum könnte es bei einer solchen Verschmelzung gehen? Die traditionelle Antwort auf diese Frage lautet: um Kommunikation. Was die ansonsten eher als visuelle Analogie funktionierende Assoziation mit einer Vorrichtung zum Empfang von Signalen, also einer Antenne beziehungsweise eines Paares von Antennen, nun eben doch interessant erscheinen lässt. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass sich Antennen in jedem Fall für eine Nutzung als technoschamanistisches Werkzeug eignen. Besonders natürlich dann, wenn sie selbstgebaut werden und/oder in selbst entworfenen Konstruktionen eingesetzt werden.

Zu diskutieren bleibt, ob dabei nur solche Antennen als technoschamanistische Werkzeuge verstanden werden sollten, deren Gebrauch – ob nun durch Einzelne oder durch Gemeinschaften – in jedem Fall nicht nur Individuen, sondern Kollektiven zu Gute kommt, oder ob dieser Kategorie auch solche Antennen zugeschlagen werden können, die innerhalb einzelner Systeme installiert und ganz auf diese ausgerichtet werden, dabei aber als Exemplum zum Nachdenken oder zum Nachbau stimulieren.

Bild- bearbeitung

Ein kleines, alltägliches – aber, insbesondere bei routiniertem und zugleich kreativem Gebrauch, in seinem Wirkungspotenzial und seinem Wirkungsradius nicht zu unterschätzendes Werkzeug. Allein deshalb, weil bei mimetisch orientierten Tieren wie Menschen schon relativ grob gefertigte Simulationen von Sinneseindrücken und/oder mentalen Phänomenen einschlägige Effekte zeitigen können. Und was für eine schlichte fotografische Überblendung einzelner Momente einer Bewegung gilt, deren Betrachtung bereits Schwindel hervorzubringen vermag, gilt erst recht für komplexere, gern auch animierte digitale Stimulationen wie etwa Konvulsionen, Loops, Tunnelfahrten und Flüge durch Räume in n-Dimensionen. Weit wichtiger als Abbildung, Gegenständlichkeit, Figuration sind dabei die richtigen Trigger, das Setzen von Schlüsselreizen, auf die das Nervensystem zuverlässig reagiert. Dazu

wiederum zählen Stimuli, die sich gerade mit digitalen Werkzeugen vergleichsweise leicht generieren lassen: Rhythmischer Flicker etwa oder auch visuelles Rauschen sind hier als prominente Beispiele für höchst effiziente Einsätze mit minimalem Aufwand zu nennen.

Künstliche Intelligenz

Künstliche Intelligenz als technoschamanistisches Werkzeug zu nutzen, scheint ebenso verlockend wie logisch: Stellt doch die komplette Auslagerung und Delegation mentaler Funktionen an Systeme für manche so etwas wie eine Königsdisziplin der Ekstasetechniken dar – während andere hierin wohl eher eine ultima ratio, also einen zwangsläufig genommenen, weil alternativlos gewordenen Ausweg sehen. Ohnehin bleiben dabei mindestens zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch viele Fragen sowohl in konzeptueller als auch in technischer Hinsicht offen.

Die halluzinogenen Potenziale von KI-Anwendungen scheinen indessen belegt, nachdem um Mitte der 2010er Jahre eine Computer Vision-Software auf der Basis eines künstlichen neuronalen Netzwerks zum Maschinenlernen entwickelt wurde, die eine deutliche Tendenz zur algorithmischen Pareidolie, also einem automatischen „Hineinsehen“ von nicht existierenden Figuren und Figurationen sowie zur Mustererkennung in ungegenständliche(n) Strukturen aufweist. Während es umstritten ist, ob man der Maschine selbst so etwas wie das Erleben von Halluzinationen zugestehen kann, kann die Produktion entsprechender Bilder unmittelbar an historische Vorbilder erinnern, die auf den Gebrauch von halluzinogenen Drogen bzw. Substanzen zurückzuführen sind.

Mindmaschine

Bei Mindmachines handelt es sich um eine elektronische und gegebenenfalls auch digitale Weiterführung von Prinzipien, wie sie der analogen Dreamachine eignen, deren Wirkungsprinzip auf einer gezielten neuronalen Stimulation mittels rhythmisch dargebotenen Lichtreizen basiert. Einfache Mindmachines verwenden hierfür ein entsprechend ausgebautes Brillengestell, wobei die optischen Reize mitunter durch über Kopfhörer übermittelte akustische Reize ergänzt werden; komplexere Versionen können auch auf kraniale Stimulation setzen, also am Kopf angebrachte Elektroden, die eine direkte Wirkung auf die Gehirnströme versprechen. Es ist durchaus umstritten, ob Mindmachines wirklich zu den technoschamanistischen Werkzeugen gezählt werden sollten, insofern sie ausschließlich an Einzelnen einsetzbar sind, während kollektive Stimulationen eine individuelle Ausstattung aller Beteiligten erfordern – so nicht von einem traditionellen Modell ausgegangen wird, bei dem sich eine Schamanin beziehungsweise ein Schamane in Trance versetzt, um dann mit anderen Individuen oder Kollektiven zu interagieren.

Rauschen (Noise)

Akustisches und/oder visuelles Rauschen (Noise) zählt – zusammen mit dauerhaft dargebotenen akustischen und/oder visuellen Rhythmen – zu den hoch wirksamen Stimuli, die sich gleich traditionellen schamanischen Werkzeugen einsetzen lassen. Rauschen kann dabei – analog zu physisch eingenommenen psychoaktiven Substanzen – komplexe und anhaltende Halluzinationen hervorrufen, die auch im Anschluss an die Darbietung des Reizes noch länger anhalten. Wenngleich der Gebrauch zunächst weniger riskant erscheinen mag als bei natürlichen oder synthetisch hergestellten psychotropen Substanzen, insofern diese ein breites Spektrum physischer und oft auch mentaler Nach- und Nebenwirkungen zeitigen können, ist doch Vorsicht geboten.

Rave

Längst ein Klassiker unter den technoschamanistischen Werkzeugen, wenn man hier noch von einem Werkzeug sprechen will – im Grunde handelt es sich um einen Verbund von Werkzeugen, die teilweise auch einzeln eingesetzt werden können, gemeinsam jedoch eine besondere Wirkung entfalten. Bei aller strukturellen Schlichtheit in einzelnen seiner Teile ist er durchaus komplex, da das Funktionieren von zahlreichen Faktoren abhängt und zudem Dimensionen besitzt, die wohl zu Recht als problematisch gelten. Das hat nicht nur mit den individuellen Risiken zu tun, die bei einzelnen Komponenten unterschiedlich hoch ausfallen mögen. Vielmehr ist es die Menge beziehungsweise Masse, welche einerseits Voraussetzung von Anwendung und Wirkung ist, in der andererseits aber auch deren Risiken und Probleme begründet sind.

Rhythmus

In Entsprechung zu analogen (Percussion-)Instrumenten, die in traditionellen Ritualen für diesen Zweck genutzt werden, gibt es eine Vielzahl von hard- und software-basierten Instrumenten, mit denen sich auf technischem Wege analog oder digital generierte Rhythmen generieren lassen und die sich hervorragend für eine einschlägige Nutzung als technoschamanistische Werkzeuge eignen. Allem voran natürlich explizit für eine

Nutzung als Taktgeber geschaffene Geräte und Anwendungen wie analoge oder digitale Drum Machines, ebenso lassen sich aber auch Audio- und Videosynthesizer, Oszillatoren u. a. m. einsetzen. Dies schließt zwar die Präsenz von Performer*innen nicht aus – die gegebenenfalls aber auch durch geeignete installative und/oder räumliche Maßnahmen kompensiert werden kann.

VR (Virtual Reality)

Es mag mit der seit jeher engen Verflechtung zwischen den unterschiedlichen Techniken, Technologien und Strategien zu tun haben, mit denen Menschen den Radius der Kapazitäten ihrer Sinne zu erweitern suchen – in jedem Fall ist das gesamte Spektrum der VR-Technologien, Hardware und Software nicht nur prinzipiell geeignet, als technoschamanistisches Werkzeug genutzt zu werden, sondern in den vergangenen Dekaden auch immer wieder explizit für diesen Zweck eingesetzt worden. Besonders interessant ist dabei, dass es – ähnlich wie einfachere der akustisch und der audiovisuell operierenden Werkzeuge – von den Personen, die es nutzen, nicht konstruiert worden sein und auch nicht komplett kontrolliert werden muss, während es ebendiesen Personen sehr wohl ermöglicht, sowohl ekstatische Erfahrungen zu machen als auch diese so zu verarbeiten, dass schon bei einfachem, erst Recht aber bei mehrfachem Gebrauch ebendiese ekstatischen Erfahrungen bis zu einem gewissen Grad und im gegebenen Rahmen selbst gesteuert werden können.

Ein weiterer möglicher Mehrwert gegenüber traditionellen bzw. analogen Ekstasetechniken mag darin liegen, dass sich mit den Triggern auch die Rahmenbedingungen verlustfrei und weitgehend identisch reproduzieren lassen. Wenngleich dies nicht unbedingt in identischen oder auch nur hinreichend ähnlichen Erfahrungen seitens der die Werkzeuge nutzenden Individuen resultiert, um diese mit kollektiven Erfahrungen zu vergleichen, so dürfte aufgrund der spezifischen Mischung aus Komplexität und Fixierung der dargebotenen Stimuli, die VR-Anwendungen auszeichnet, der Wirkungsradius doch ein anderer sein als bei anders strukturierten Werkzeugen, die prinzipiell auch von vielen Individuen gleich oder ähnlich genutzt werden, die aber individuellen Nutzungen, Erfahrungen und Interpretationen mehr (Spiel-)Raum geben.

Literatur

Airò, Anna u. William J. Costello, „Virtual Shamanism and the Sacred-Cyber-Space“, in: *Revista Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas. Sanctuaries, Culture, Art, Romarias, Pilgrimages, Landscape, People*, Santuários III International Congress, Valcamonica, 2016, www.ccsp.it/web/santuarios2016/comunicazioni.html (Letzter Zugriff: 2. August 2021).

Conner, Steven, *Dream Machines*, London u. a.: Open University Press, 2017.

Davis, Erik, *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, New York: Harmony Books, 1998.

Dery, Mark, *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*, New York: Grove Press, 1996. Übs. Andrea Stumpf, *Cyber. Die Kultur der Zukunft*, Berlin: Verlag Volk u. Welt, 1997.

Hutson, Scott R., „The Rave: Spiritual Healing in Modern Western Subcultures“, in: *Anthropological Quarterly*, 2000, 73:1, S. 35–49.

Plotegher, Paolo, Manuela Zechner u. Bue Rübner Hansen (Hg.), *nanopolitics handbook. the nanopolitics group*. Wivenhoe u. a.: Minor Compositions, 2013.

Russell, Legacy, *Glitch Feminism: A Manifesto*. London: Verso, 2020.

Simão, Emilia u. Sérgio Tenreiro de Magalhães, „Psychedelic Trance and Multimedia Neo-Rituals: The Modern Shamanic Tools?“ In: Emilia Simão, Armando Malheiro da Silva u. Sérgio Tenreiro de Magalhães, *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture*, Hershey: IGI Global, 2015, S. 87–108.

Wade, Jeremy, „Der nichtnatürliche Körper, *Drawn Onward* und der Techno-Schamanismus“, in: Susanne Witzgall (Hg.), *Reale Magie*, Zürich u. Berlin: diaphanes, 2017, S. 223–230.



TOOLS OF TECHNO- SHAMANISM AN OPEN COLLECTION

VERENA KUNI

“Historically the shaman’s tools are technological practices that access amenable supernatural forces, generate symbolic associations, bind the community together and consecrate various rites of passage [...].”

Regardless of the position you wish to adopt in the more than justified debates about generalizing uses of the term shamanism in a broader context, as well as its specific appropriation by a diverse range of people and groups, particularly from the second half of the twentieth century onwards, one thing is certainly beyond question: for the practices described by this term, tools play an important role. Of course, the concept of tools in general, as well as its specific application to things, objects, (im) materials, and media in this context can and must be put up for debate or renegotiation. Subject to both of these, the following collection is intended to stimulate reflection about whether the positions specified within it can be understood and employed as tools of a technologically informed shamanism, and if so, what knowledge they provide. The use of the indefinite article (“a” or “an”) here is intended to indicate that—in contrast to universalizing approaches as prominent as that of Mircea Eliade—corresponding to the idea of a pluriverse, the term “technoshamanism” also encompasses practices that are historically, geographically, societally, and individually very diversely situated and oriented. Furthermore, the collection follows the exhibition’s approach of focusing on artists whose creative and critically reflective work in the field contributes to making it fruitful for present and future perspectives. At least two or three of the pivotal reasons behind this approach should not remain unmentioned, precisely because there have been and continue to be frequent efforts to describe artists—mostly white, (cis) male artists from the so-called Western world—as shamans, and this gesture—as a mixture of appropriation, co-opting, and projection—must be forcefully opposed across the board, rather than allowing it to appear compatible.

Without a doubt, the need for individual and societal healing, which has been stated on all sides in the outgoing Anthropocene, especially in capitalist societies, plays into such a perspectivization: this is to be acknowledged, certainly, but should not lead us to ignore this need or to misjudge the potential that art and artists actually possess in this context.

The latter may well have something to do with traditional societal expectations of art and artists, including the resulting false conclusions and projections. The placebo effect aside, however, it is more about the motivation to develop healing remedies and rituals through the creative and critical use of tools, techniques, and technologies, and vice versa, to develop and try out tools, techniques, and technologies for a creative and critical practice of healing—without profit motives serving as the driving orientation. Those who wish to may see in this a parallel to practices and positions traditionally associated with shamanism.

Whatever the case may be, however, it should be emphasized that artistic approaches function differently in the field than in the wider radius of neopaganistic movements in general, to which, in their own way, technoshamanisms can also be attributed. In art, the position that is adopted is often not privileged in terms of equipment or technology, but impoverished—not, however, because it is intended to serve as another glorified variation of Claude Lévi-Strauss’ dichotomy between *ingenieur* and *bricoleur*. Rather, it is about illustratively pointing out possibilities for escaping the toxic power radius of the global corporations of the techno-capitalocene, whose false promises of self-empowerment beyond the profits raked in by a few actually produce nothing but costs, from the exploitation of resources and people to the complete loss of all autonomy in dealing with your own data.

It is not only the latter that generally distinguishes artistic positions from what is referred to as “plastic shamanism”—the eclectic appropriation of indigenous cultures, the eventization of ritual acts, and the commercial exploitation of the persona created for this purpose—although a positive effect on individuals and communities should not be ruled out entirely, and it is certainly worth discussing whether, by the same token, we would want all of these elements to be subsumed under performance art.

Thus, it is essentially the reflection of the critical and problematic nature of this position that usually precedes artistic approaches in the field of technoshamanism and points to the fact that it is the same here as anywhere else where the use of signs and gestures, materials and media, techniques and technologies are to be evaluated: the subtle differences are often crucial—as well as the motivations behind the actions, namely the objectives and purposes.

Finally, an unsurprising but obligatory note: the following catalogue is neither complete nor exhaustive, but instead brings together a comparatively small selection of examples, most of which were chosen with the exhibition in mind.

It may come as a surprise that the majority of the tools are comparatively simple in their basic functions, and that in many cases they are accessible in principle or part of everyday life and used accordingly—it is therefore more the way they are used, their context and practice that can turn them into technoshamanistic tools. This, however, is exactly what they have in common with “traditional” shamanistic tools.

And this is precisely why—especially when, at first glance, thinking of technoshamanism does not seem at all obvious—it is always worth viewing these tools from the exact same perspective that Jeremy Wade outlined in his text cited at the beginning:

“Technoshamanism faces and fucks with the systems that control us, posing the challenge to find our agency within the system as techno-feminist tricksters whose critical and transparent participation might lead to the conjuring and creation of resistance from the inside.” (Wade 2018: 217)

Doesn't it always depend less on the tools themselves than on how we use them?

Antennas

They might make you think of antlers. More precisely: the antlers adorning the head of the dancing and drumming figure in the engraving, which is considered one of the oldest ethnographic depictions of a shaman. Unlike his feet, which are armed with claws and clearly resemble the paws of an animal, and unlike the fur cloak, which seems to have uncannily fused with the skin, the antlers can actually be clearly identified as a headdress. Their merging with an animal is implied, but at this moment the process is not fully complete; the potential is latent in the image. More interesting than the merging itself is the question of its purpose: what could be the point of such a fusion? The traditional answer to this question is communication, which makes this association with a device for receiving signals—an antenna or a pair of antennas—which otherwise functions more as a visual analogy, seem interesting after all. In fact, it can be assumed that antennas are absolutely suitable for use as technoshamanistic tools. Especially, of course, if they are self-built and/or used in self-designed constructions.

It remains to be discussed whether the only antennas that should be understood as technoshamanistic tools are those whose use—whether by individuals or by communities—not only benefits individuals but collectives, too, or whether this category could be expanded to include antennas installed within individual systems that are completely oriented towards them but also serve as models to stimulate reflection or reproduction.

Image Editing

A small, everyday tool—but one whose potential impact and radius of impact should not be underestimated, especially when used routinely and creatively, for the simple reason that even relatively crudely produced simulations of sensory impressions and/or mental phenomena can produce relevant effects in mimetically oriented animals like humans. And the effects of the simple photographic superimposition of the individual elements of a movement, which, when observed, can cause dizziness, are all the more amplified when it comes to more complex, often animated digital stimulations such as convulsions, loops, tunnel journeys and flights through n-dimensional spaces. Far more important than representation, objectivity, and figuration are the right triggers, the setting of key stimuli to which the nervous system reacts reliably. These in turn include stimuli that are comparatively easy to generate, especially with digital tools: for instance, rhythmic flicker and visual noise are both prominent examples of highly efficient, minimal-effort techniques.

Artificial Intelligence

Using artificial intelligence as a technoshamanistic tool seems as tempting as it is logical: after all, for some, the complete outsourcing and delegation of mental functions to systems represents something like the supreme discipline of ecstatic techniques—while others see this more as an ultima ratio, that is, a way out that has been taken by necessity because there is no alternative. In any case, at least at this point in time, many questions remain open, both from a conceptual and a technical standpoint.

The hallucinogenic potential of AI applications, meanwhile, seems to have been proven around the mid-2010s, when computer vision software was developed on the basis of an artificial neural network for machine learning: it exhibited a clear tendency towards algorithmic pareidolia, that is, an automatic “seeing” of figures and figurations where there are none, as well as pattern recognition in abstract structures. While it is debatable whether the machine itself can be said to experience something like hallucinations, the production of corresponding images can directly evoke historical examples that can be traced back to the use of hallucinogenic drugs or substances.

Mind Machines

Mind machines are an electronic and sometimes also digital continuation of the principles inherent in the analogue Dreamachine, whose operating principle is based on targeted neural stimulation by means of rhythmically presented light stimuli. Simple mind machines use specially designed glasses frames for this purpose, while the optical stimuli are sometimes supplemented by acoustic stimuli transmitted via headphones; more complex versions can also rely on cranial stimulation via electrodes attached to the head that promise to have a direct effect on brainwaves. Whether mind machines should really be counted as technoshamanistic tools is rather contentious, given that they can only be used on individuals, while collective stimulation would require individual equipment for each participant—unless we assume a traditional model in which a shaman puts themselves into a trance in order to then interact with other individuals or collectives.

Noise

Acoustic and/or visual noise—together with permanently performed acoustic and/or visual rhythms—is a highly effective stimulus that can be deployed like a traditional shamanic tool. Noise—analogue to physically ingested psychoactive substances—can induce complex and persistent hallucinations that endure even beyond the presentation of the stimulus. Although the use of noise may initially seem less risky than that of natural or synthetically produced psychotropic substances, insofar as they can produce a wide range of physical and often mental after-effects and side effects, caution is still advised.

Rave

A long-time classic among technoshamanistic tools—if we still wish to speak of tools here—essentially, this is a compound of tools, some of which can also be used individually, but together they have a special effect. For all the structural simplicity of its individual components, it is thoroughly complex, since its functioning depends on numerous factors and some of its dimensions are indeed rightly considered problematic. This is not only because of the individual risks, which may vary for each of its components, but also because of their mass or quantity: on the one hand, this is a prerequisite for its implementation and impact, but on the other hand, it is also the basis for its risks and problems.

Rhythm

Corresponding to analogue (percussion) instruments used in traditional rituals for the same purpose, there is a multitude of hardware and software-based instruments with which analogue or digitally generated rhythms can be generated via technical means and which are also excellently suited for use as technoshamanistic tools. First and foremost, of course, are devices and applications explicitly created for use as metronomes, such as analogue or digital drum machines, but audio and video synthesizers, oscillators, and so on can also be used. While this does not preclude the presence of performers, they can be replaced where necessary by appropriate installation and/or spatial measures.

VR (Virtual Reality)

It may have something to do with the traditionally close relationship between the various techniques, technologies, and strategies used by people seeking to expand the radius of their sensory capacities—whatever the case may be, the entire spectrum of VR technologies, hardware, and software is not merely theoretically suitable to be used as a technoshamanistic tool, it has been used repeatedly and explicitly for this purpose in recent decades. What is particularly interesting here is that—like other, simpler tools that operate on an acoustic or audiovisual level—it does not have to be constructed by the people who go on to use it, nor completely controlled by them, but it still enables these people to have ecstatic experiences, as well as to process them in such a way that after just one use, but even more so after multiple uses, the ecstatic experiences themselves can be controlled within the given framework to a certain degree.

Another possible additional value compared to traditional or analogue ecstatic techniques may be that the triggers also allow the overall conditions to be reproduced in an undiminished and relatively identical manner. Although this does not necessarily result in identical or even sufficiently similar experiences on the part of the individuals using the tools to be able to compare them with collective experiences, the specific mixture of complexity and fixation of the stimuli presented that characterizes VR applications means that the radius of impact is likely to be different from that of differently structured tools that are in principle also used by many individuals in the same or similar ways, but which give individual uses, experiences, and interpretations more room (for manoeuvre).

References

Airò, Anna, and Costello, William J., “Virtual Shamanism and the Sacred-Cyber-Space”, in *Revista Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas. Sanctuaries, Culture, Art, Romarias, Pilgrimages, Landscape, People*, Santuários III International Congress, Valcamonica, 2016, <http://www.ccsp.it/web/santuarios2016/comunicazioni.html> (last accessed: 02/08/2021).

Conner, Steven, *Dream Machines* (London: Open University Press, 2017).

Davis, Erik, *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information* (New York: Harmony Books, 1998).

Dery, Mark, *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century* (New York: Grove Press, 1996).

Hutson, Scott R., “The Rave: Spiritual Healing in Modern Western Subcultures”, *Anthropological Quarterly*, 2000, 73:1, pp. 35–49.

Plotegher, Paolo, Zechner, Manuela, and Rübner Hansen, Bue (eds.), *nanopolitics handbook. the nanopolitics group* (Wivenhoe: Minor Compositions, 2013).

Russell, Legacy, *Glitch Feminism: A Manifesto* (London: Verso, 2020).

Simão, Emilia, and Tenreiro de Magalhães, Sérgio, “Psychedelic Trance and Multimedia Neo-Rituals: The Modern Shamanic Tools?” in Emilia Simão, Armando Malheiro da Silva and Sérgio Tenreiro de Magalhães, *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture* (Hershey: IGI Global, 2015), pp. 87–108.

Wade, Jeremy, “The Non-natural Body, *Drawn Onward* and Techno-Shamanism”, in Susanne Witzgall (ed.), *Real Magic* (Zürich: diaphanes), 2018, pp. 211–218.



KÜNSTLERISCHE POSITIONEN



ARTISTIC POSITIONS

TRANSFORMELLA

aLifveForm fed and cared for by JP Raether

TRANSFORMELLA MALOR IKEAE SHRINE

TERRAFORMING BREATH

CYCLE BREAKER

COSMOLOGICAL CORE

NEVERLIFE

KREUZKLATSCHER UND ASCHENSCHABER

STANGENASCHER

PENDELLÖSCHER



EINFACHE SPRACHE Der Künstler JP Raether kümmert sich um Wesen wie Transformella, Protektorama und Schwarmwesen. Alle sind SelfSisters. Sie sind drei Lebenslinien von aLifveForms. Die aLifveForms entwickeln sich je nach Ort weiter.

Die Transformellae untersuchen Bio-Technologie und Sozialpolitik, das Geschäft mit Fortpflanzung. Sie sprechen über künstliche Befruchtung, Ammen, Spenderzellen und Leihmütter.

Transformella malor ikeae (Transformalor) geht zu IKEA. Dort bauen alle am klassischen Ideal der Kernfamilie. Transformalor testet dort in Spaziergängen, welche anderen Formen des Zusammenlebens denkbar sind.

In der Ausstellung werden wir Zeugen einer neuen Gabelung der Lebenslinien und der Entstehung von Transformella cinis. Der große Schrein enthält Objekte und Erzählungen vergangener IKEA-Aktionen. Wir erkennen die Lebenslinien der SelfSisters.

Kohlenstoff ist der zentrale Bestandteil allen Lebens. In vier Keramik-Behältern wachsen die Organe von Transformella cinis' neuem Körper.

Die Behälter tragen Logos und Firmennamen.

- Climeworks ist ein Schweizer Startup-Unternehmen, das Kohlendioxid aus der Luft filtert.
- Mosa Meat züchtet künstliches Fleisch.
- Ancestry rekonstruiert die Abstammung aus der DNA.
- Lonité stellt Diamanten aus der Asche Verstorbener her.

Transformella, Protektorama und *Schwarmwesen* sind nur einige der vielen fiktionalen Identitäten und hysterisch-subversiven Drag-Charaktere, die der Künstler JP Raether umgibt. Als SelfSisters gehören sie zu drei Lebenslinien von sich konstant ortsspezifisch weiterentwickelnden aLifveForms, die globalisierte/kapitalistische Waren- und Produktionsströme erforschen. Die Transformellae widmen sich biotechnischen und soziopolitischen Reproduktionstechnologien – sie sprechen über In-vitro-Fertilisation, den globalen Markt der menschlichen Reproduktion, „ReproReality“ und die kommende „Reprovolution“. Transformellae interessieren sich für Fragen der künstlichen Befruchtung, der Ammen, der Spenderzellen und der Leihmütter, kurz: für das, was sie „endo-kapitalistische Körperzeit“ nennen. Eine der rezenten Transformellae, *Transformella malor ikeae* (*Transformalor*) geht dorthin, wo sich das klassische Kernfamilienideal zusammenbauen lässt – zu IKEA. *Transformalor* testet dort in performativen Spaziergängen, welche anderen Formen des Zusammenlebens denkbar sind.

In der Ausstellung werden wir Zeug*innen eines erneuten Forkings, der Gabelung der Lebenslinien und der Entstehung von *Transformella cinis*. Es geht um den Kohlenstoffkreislauf als zentralen Bestandteil allen Lebens. Der große Schrein enthält Artefakte und Narrationen vergangener Ikeality-Rituale – *Kommunisate*, den *DataBody* und *Reprodukte*. Durch das *Ornament* lassen sich die Lebenslinien der SelfSisters im Schrein nachvollziehen. Vier zylindrische Keramiken dienen als Inkubatoren der Organe von *Transformella cinis*' neuem Körper. An Keilschrift erinnernde NailFont-Inschriften, Logos und Firmennamen bedecken die keramischen Behälter: *Climeworks* ist ein Schweizer Startup-Unternehmen, das Kohlendioxid aus der Luft filtert. *Mosa Meat* züchtet In-vitro-Fleisch; *Ancestry* rekonstruiert die Abstammung mittels der DNA und *Lonité* stellt Diamanten aus der Asche Verstorbener her. *Stangenascher*, *Kreuzklatscher* und *Aschenschaber* sind Instrumente, mit denen z. B. Mobiltelefone untersucht werden.^(IA)

Transformella malor ikeae shrine (die Schützlinginnen, die Schützende)

Papier-mâché, Ton / Papier-mâché, clay, 380×850×680 cm, 2021; enthält *Data Body* (Raspberry Pi, Power Bank, 3D-gedrucktes Gehäuse, Gürtel und Schnallen, 2015); *Kommunisate* (Ikea-Taschenträgergurte, Kryo-Gefrierbehälter, gesammeltes menschliches Haar, 2015–2019); *Reprodukte* (Topflappen, Filzkachel, Bleistift auf Ikea-Einkaufsliste, Basilikum- und Petersiliensamen, Latexhäute und -formen, Nadeln, 2015–2019); *Ornament* (HoloLens, Latex, Haar, Papier-mâché, Hologramme, 2021) / containing *Data Body* (raspberry pi, power bank, 3D printed casing, belt and buckles, 2015); *Kommunisate* (Ikea bag carrier straps, cryo freezing container, collected human hair, 2015–2019); *Reprodukte* (oven mitt, felt tile, pencil on Ikea shopping list, basil and parsley seeds, latex skins and moulds, needles, 2015–2019); *Ornament* (HoloLens, latex, hair, papier-mâché, holograms, 2021)

Terraforming Breath

Roter und weißer Ton / Red and white clay, 38×38×21 cm, 2021

Cycle Breaker

Roter und weißer Ton / Red and white clay, 38×38×21 cm, 2021

Transformella, Protektorama and *Schwarmwesen* (Swarm Creature/s) are just a few of the many fictional identities and hysterically subversive drag characters cultivated by the artist JP Raether. As SelfSisters, they belong to three lifelines of constantly evolving site-specific aLifveForms that explore globalized and/or capitalist commodity and production flows. The Transformellae are dedicated to biotechnical and socio-political reproductive technologies—talking about in vitro fertilization, the global market of human reproduction, “ReproReality” and the coming “Reprovolution”. Transformellae are interested in issues of artificial insemination, wet nurses, donor cells and surrogate mothers, in short, what is referred to as the “endo-capitalist body era”. One of the recent Transformellae, *Transformella malor ikeae* (*Transformalor*) goes where the classic ideal of the nuclear family can be assembled—to IKEA. There, in performative walks, *Transformalor* tests which other forms of coexistence are conceivable.

In the exhibition, we witness a renewed forking, the bifurcation of lifelines and the emergence of *Transformella cinis*. It is about the carbon cycle and its role as the central element of all life. The large shrine contains artefacts and narratives of past Ikeality rituals—*Kommunisate*, the *DataBody* and *Reprodukte*. Through *Ornament*, the lifelines of the SelfSisters can be traced in the shrine. Four cylindrical ceramics serve as incubators for the organs of *Transformella cinis*' new body. Reminiscent of cuneiform script, NailFont inscriptions, logos and company names cover the ceramic containers: *Climeworks* is a Swiss start-up company that filters carbon dioxide from the air; *Mosa Meat* cultivates in vitro meat; *Ancestry* reconstructs genealogy using DNA; and *Lonité* makes diamonds from the ashes of the deceased. *Stangenascher*, *Kreuzklatscher* and *Aschenschaber* are instruments used to examine items such as mobile phones, for example.^(IA)

Cosmological Core

Roter und weißer Ton / Red and white clay, 38×38×21 cm, 2021

Neverlife

Roter und weißer Ton / Red and white clay, 38×38×21 cm, 2021

Stangenascher

Bunsenbrenner, rekombinierter Buggy / Bunsen burner, recombined buggy, 129×30 cm, 2018–2021

Kreuzklatscher und Aschenschaber

Fleischständer, Fleischerhaken, Aluminium, Spatel, Gummi, rekombinierte Buggys / Meat rack, meat hooks, aluminum, spatula, rubber, recombined buggies, 200×100 cm, 2021

Pendellöscher

Gewicht, rekombinierter Buggy / Weight, recombined buggy, 123×15 cm, 2018

Alle Werke / All artworks: Courtesy the artist, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin



TRANSFORMELLA
112



KÜNSTLERISCHE POSITIONEN / ARTISTIC POSITIONS
113

KNOWBOTIQ

SWISS PSYCHOTROPIC GOLD,

THE MOLECULAR REFINERY



EINFACHE SPRACHE In einer Gold-Raffinerie wird Gold zu besonders reinem „Feingold“ gemacht. In der Schweiz werden so fast 70% des Goldes verarbeitet, das auf der ganzen Welt gefördert wird. Die meisten Menschen bemerken nichts davon. Sie wissen nichts darüber.

Zum Gold-Bergbau gehören auch Kolonialismus, die Ausbeutung von Arbeiter*innen und Umweltzerstörung.

Die Schweiz erscheint gern als ein neutraler und sicherer Ort. Schweizer Unternehmen nutzen die beste Technik. Handel und Banken sind zuverlässig. Das Gold ist rein.

Der ungleiche Handel schafft ungleiche Möglichkeiten. Reichtum verbindet sich mit Ideen und Gefühlen von Überlegenheit und Herrschaft. *Swiss Psychotropic Gold* zeigt Verwicklung und Austausch, folgt Molekülen, Gefühlen und Gewalt.

DEUTSCH

Bis zu 70 % des weltweit gehandelten Goldes durchläuft Schweizer Raffinerien. Dies bleibt jedoch weitgehend ungesehen und unbemerkt von einer breiteren Öffentlichkeit. Nicht nur das: Es ist die jahrhundertlange Geschichte des Schweizer Rohstoffhandels, der in koloniale und später postkoloniale Verstrickungen verwickelt ist, die in der öffentlichen Diskussion weitgehend ausgeblendet bleibt. Der Schweizer Neutralitätsmythos verwandelt die oft gewalttätigen und „schmutzigen“ materiellen Verwicklungen des Bergbaus und des Handels in eine undurchsichtige und geordnete Form von Technokratie, Diskretion und virtueller Finanzierung. Gleichzeitig haben die Schweizer Handelsaktivitäten, die sowohl für die frühe moderne Industrialisierung als auch für das zeitgenössische Finanzwesen entscheidend waren, lebendige kulturelle, affektive und moralische Ökonomien beeinflusst. Sie haben zum Reichtum der Schweiz beigetragen, aber auch zu nationalen Erzählungen von Unabhängigkeit, Sicherheit und weißer Vorherrschaft. *Swiss Psychotropic Gold* dient mit seinen Verstrickungen und Metabolismen als Ausgangspunkt, um den schwer fassbaren und oft unsichtbaren Pfaden von Molekülen, Affekten und Gewalt auf die Spur zu kommen. ^(knowbotiq)

ENGLISH

Up to 70 per cent of the gold traded worldwide passes through Swiss refineries. However, this remains largely unseen and unnoticed by the wider public. Not only that, there is a centuries-long history of Swiss commodity trading being caught up in colonial—and later postcolonial—entanglements, a history that remains largely hidden from public debate. The Swiss mythology of neutrality transforms the often violent and “dirty” material complexities of mining and trading into an opaque and orderly form of technocracy, discretion and virtual finance. At the same time, by virtue of being pivotal to early modern industrialization as well as contemporary finance, Swiss trading activities have influenced vibrant cultural, affective and moral economies. They have contributed to Swiss wealth, but also to national narratives of independence, safety and white supremacy. *Swiss Psychotropic Gold*, together with its entanglements and metabolisms, serves as a starting point in order to track down the elusive and often invisible paths of molecules, affects, and violence. ^(knowbotiq)

Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery

The Molecular Ghost 1 – A Ghost never dies

The Molecular Ghost 2 – It remains always to come and to come back

Digitale Plots, je / Digital plots, each 260×186 cm,
2017/2021

Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery

Swiss Psychotropic Gold Refining

Digital Video, Zwei-Kanal-Videoinstallation

/ Digital video, 2-channel-video installation, 2018, 17:02 Min./min.

Alle Werke / All artworks: Courtesy the artists





TABITA REZAIRE

MAMELLES ANCESTRALES



EINFACHE SPRACHE Die großen Steinkreise in Senegal und Gambia sind der Ausgangspunkt. Weltraummüll und Wissenschaft, das afrikanische Bild vom Kosmos helfen in *Mamelles Ancestrales*, Wege zwischen Himmel und Erde, zwischen den Lebenden und den Toten zu finden. Kulturen auf der ganzen Welt haben schon immer in den Himmel geblickt, um Antworten zu finden. Die Beobachtung des Himmels hat auf alle Lebensbereiche gewirkt. Rezaire betrachtet die Versuche unserer Vorfahren, den Himmel zu verstehen. Sie vergleicht sie mit unserem Wunsch, das Weltall zu erobern.

Der Film ist das Ergebnis der Forschungen und Expeditionen der Künstlerin. Sie besuchte vier Steinkreise in Sine Ngayene und Wanar im Senegal sowie in Wassu und Kerbatch in Gambia.

Mamelles Ancestrales sammelt Geschichten und wissenschaftliche Erklärungen. Die Kreise sollen versteinerte Bräute, Grabstätten, antike Observatorien, Zeremonienplätze, Geisterorte oder Energiequellen sein. Für Rezaire werden die Steinkreise zum Zentrum ihrer eigenen Forschung.

DEUTSCH

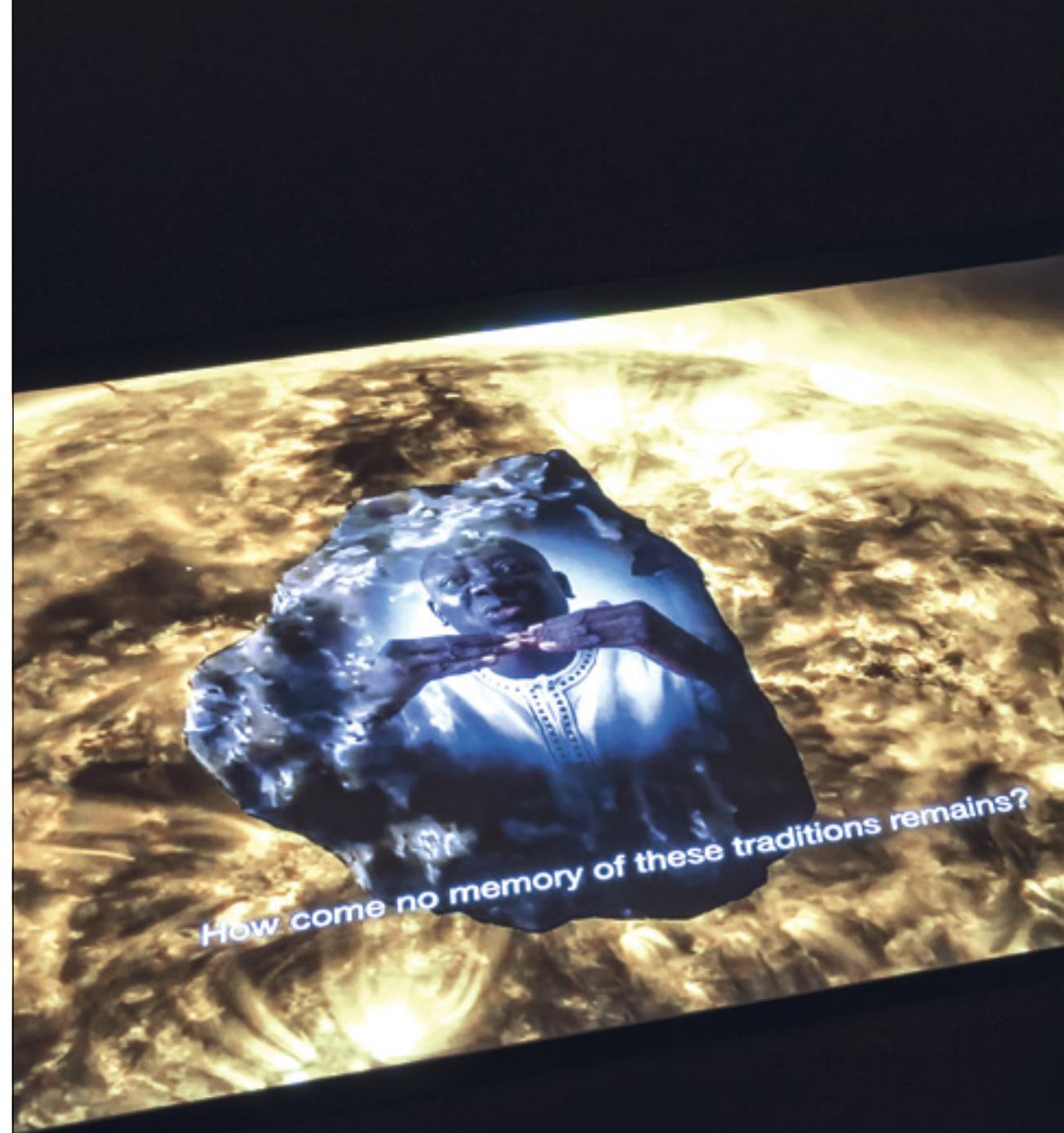
Mamelles Ancestrales lässt sich von den megalithischen Landschaften Senegals und Gambias, von Weltraummüll, Archäologie, Astronomie, Numerologie, Theologie und dem afrikanischen Verständnis des Kosmos inspirieren und versucht, Wege zwischen Himmel und Erde, zwischen den Lebenden und den Toten zu finden. Kulturen auf der ganzen Welt haben sich schon immer an den Himmel gewandt, um Antworten zu finden. Die Beobachtung des Himmels hat sich auf Architektur, Navigation, Landwirtschaft, Politik, Mathematik – und Kunst – ausgewirkt. Angesichts unseres zeitgenössischen Strebens nach Eroberung des Weltalls erforscht Rezaire die Suche unserer Vorfahren und die Methoden, die sie anwandten, um die himmlischen Gefilde zu verstehen und mit ihnen in Verbindung zu treten.

Der Film ist das Ergebnis der Forschungen und Expeditionen der Künstlerin zu vier megalithischen Stätten: den Steinkreisen von Sine Ngayene und Wanar im Senegal sowie Wassu und Kerbatch in Gambia. *Mamelles Ancestrales* sammelt Geschichten von den Hüter*innen der Stätten, der lokalen Bevölkerung und andere Erkenntnisse von Astronomen, Archäologen und Theologen, um die Geheimnisse der Tausenden von Steinkreisen zu lüften, die über Senegambia verstreut sind, und begibt sich auf die Suche nach einer alten afrikanischen megalithischen Zivilisation, um unsere eigene besser zu verstehen. Ob versteinerte Bräute, Grabstätten, antike Observatorien, Zeremonienplätze, Geisterorte oder Energiequellen – für Rezaire werden die Steinkreise zum Zentrum einer wissenschaftlichen, mystischen und kosmologischen Forschung. ^(TR)

ENGLISH

Drawing inspiration from the megalithic landscapes of Senegal and The Gambia, space debris, archaeology, astronomy, numerology, theology, and African understandings of the cosmos, *Mamelles Ancestrales* strives to establish pathways between heaven and earth, between the living and the dead. Cultures throughout the world have always turned to the skies to find answers. Observing the heavens has influenced architecture, navigation, agriculture, politics, mathematics—and art. In view of our contemporary drive for spatial conquest, Rezaire investigates our ancestors' quest and the methods they used to understand and connect to the celestial realms.

The film is the result of the artist's research on and expeditions to four megalithic sites: the stone circles of Sine Ngayene and Wanar in Senegal, and Wassu and Kerbatch in The Gambia. Gathering stories from the guardians of these sites and local populations, as well as other insights from astronomers, archaeologists, and theologians, Rezaire seeks to unfold the mysteries of the thousands of stone circles scattered across the Senegambia region. *Mamelles Ancestrales* sets off in pursuit of an ancient African megalithic civilization so as to better understand our own. From petrified brides to burial sites, ancient observatories, ceremonial grounds, haunted places, or energy sources—for Rezaire, the stone circles lie at the centre of a scientific, mystical, and cosmological research project. ^(TR)



Mamelles Ancestrales

Videoinstallation, 12 Steine / Video installation, 12 stones, 45:45 Min./min., 2019
Courtesy the artist, Goodman Gallery, South Africa



SUZANNE TREISTER

TECHNOSHAMANIC SYSTEMS:

NEW COSMOLOGICAL MODELS FOR SURVIVAL



EINFACHE SPRACHE In *Technoshamanic System* (2020) entwirft Suzanne Treister vielfältige, „mikrokosmische“ Pläne für eine gedankliche Welt. Wie können wir auf andere Weise auf der Erde leben? Wie können wir den Kosmos bewohnen?

Sie vermischt aktuelle Ideen aus dem Silicon Valley mit schamanistischen und spirituellen Bildern. Sie zeichnet Raumschiffe und Raumstationen. Sind diese „Pläne“ ernst gemeint?

Technoshamanic System möchte „hypnotische Visionen“ unserer Zukunft hervorbringen. Diese Zukunft schließt auch außerirdische Zivilisationen ein. Durch ein neues Bewusstsein werden falsche Politik der Regierungen und die „private Raumfahrt-Industrie“ überwunden. Die hier präsentierten elf thematischen Gruppen zeigen u. a. Projektdiagramme, Kleidung, Ökosysteme und Architekturen der Erde, Rituale, Interplanetarische Sozialstrukturen und Weltraumhabitate, Raumschiff-Designs, Entwürfe für interplanetare Meditations- und Biosphäreninseln, Kristall-Architekturen und Visionen.

DEUTSCH

Suzanne Treisters Ausgangspunkt sind invasive Agenden von Regierungen und der privaten Raumfahrtindustrie zur Kolonisierung des Weltraums sowie transhumanistische Ideen des Silicon Valley. Anfang 2020 unterzeichnete der damalige US-amerikanische Präsident Donald Trump einen Erlass, der die USA zum Abbau von Mineralien auf dem Mond ermutigt und der US-Milliardär Elon Musk wählte sich bereits auf dem Weg zum Mars. Die britische Künstlerin benutzt in ihrer Serie *Technoshamanic Systems* (2020–21) die selbstbewusste Rhetorik dieser ‚Weltraum-Cowboys‘, um eine technoschamanistische Alternative zu diesen extraktiven, ultrakapitalistischen Plänen zu entwickeln. Suzanne Treister stellt „mikrokosmische, nicht-kolonialistische Pläne für ein techno-spirituelleres Imaginäres alternativer Visionen des Überlebens auf der Erde und der Bewohnbarkeit des Kosmos“ vor. Sie fordert „eine politische Metamorphose und Transmutation des menschlichen Bewusstseins hin zu einem neuen irdischen und interplanetaren Paradigma“ – und zwar mittels „Vereinigung von Kunst, Spiritualität, Wissenschaft und Technologie durch hypnotische Visionen unserer potentiellen gemeinschaftlichen Zukunft neben denen möglicher außerirdischer Entitäten oder Zivilisationen.“ Wir werden Zeug*innen eines Fantasierituals, in welchem sich eine Frau in ein Raumschiff verwandelt.

Die hier präsentierten elf thematischen Gruppen zeigen u. a. Projektdiagramme, Kleidung, Ökosysteme und Architekturen der Erde, Rituale, Interplanetarische Sozialstrukturen und Weltraumhabitate, Raumschiff-Designs, Entwürfe für interplanetare Meditations- und Biosphäreninseln, Kristall-Architekturen und Visionen.^(1A)

ENGLISH

Suzanne Treister's starting point is invasive agendas by governments and the private space industry to colonize space, as well as Silicon Valley transhumanist ideas. In early 2020, then-U.S. President Donald Trump signed an executive order encouraging the U.S. to mine minerals on the moon, and U.S. billionaire Elon Musk already imagined himself on his way to Mars. In her series *Technoshamanic Systems* (2020–21), the British artist uses the assertive rhetoric of these 'space cowboys' to develop a technoshamanic alternative to these extractive, ultra-capitalist plans. Suzanne Treister presents "microcosmic, non-colonialist plans towards a techno-spiritual imaginary of alternative visions of survival on Earth and inhabitation of the cosmos." She calls for "a political metamorphosis and transmutation of human consciousness towards a new Earthly and interplanetary paradigm"—by means of "the unification of art, spirituality, science, and technology through hypnotic visions of our potential communal futures alongside those of possible extraterrestrial entities or civilizations." We witness a fantasy ritual of a woman transmuting into a spaceship.

The eleven thematic groups presented here feature Project Diagrams, Apparel, Earth Ecosystems and Architectures, Rituals, Interplanetary Social Structures and Space Habitations, Designs for Spacecraft, Interplanetary Meditation and Biospheres Islands, Crystal Architectures, and Visions, among others.^(1A)

Technoshamanic Systems: New Cosmological Models for Survival

50 Drucke auf Hahnemühle-Papier / 50 prints on Hahnemühle paper,
je/each 21×29,7 cm, 2020–21

Courtesy the artist, Annelly Juda Fine Art, London and P.P.O.W. Gallery, New York





ANTON VIDOKLE

THIS IS COSMOS

THE COMMUNIST REVOLUTION WAS CAUSED

BY THE SUN

IMMORTALITY AND RESURRECTION FOR ALL!



This is Cosmos

EINFACHE SPRACHE Der russische Philosoph Nikolai Fjodorow (1829–1903) glaubte an eine kosmische Aufgabe und Kraft der Menschheit. Die Schwäche und das geringe Wissen der Menschen führten zu Chaos und Tod. Wissenschaft und Technik sollten dies ändern. Der Mensch sollte unsterblich werden. Der Körper sollte neue Fähigkeiten bekommen. Alle Menschen, die jemals gelebt hatten, sollten wieder lebendig werden. Dazu sollte man die Reste ihrer Körper benutzen. Die Menschheit sollte den Kosmos, das gesamte Weltall erobern. Dort würden wirklich alle Menschen gleichzeitig miteinander leben. Das war die „gemeinsame Aufgabe“ der Menschheit.

Diese Ideen waren die Grundlage für den „Russischen Kosmismus“. Der Kosmismus begeisterte viele, sie entwickelten eigene Ideen, Kunstwerke und wissenschaftliche Projekte.

Der Film ist der erste von drei Teilen. Er zeigt verschiedene Ideen des Kosmismus. Die Orte des Films liegen in der Umgebung von Moskau und Archangelsk, in Sibirien und in Kasachstan.

The Communist Revolution Was Caused By The Sun

Aus der Sonne brechen immer wieder heiße Gase und Ströme von Teilchen hervor. Der Bio-Physiker Alexander Chizhevsky untersuchte in der Sowjetunion die Wirkung dieser Ausbrüche. Verhalten sich Menschen dann anders? Wirken die Sonnen-Ausbrüche auf die Politik oder die Wirtschaft? Haben sie zu Revolutionen oder Kriegen geführt? Der Film erinnert an diese Forschungen.

Alexander Chizhevsky wurde aus politischen Gründen in ein Straflager nach Kasachstan geschickt. Er konnte weiter

wissenschaftlich und künstlerisch arbeiten. Nach der Haft musste er noch einige Jahre in Kasachstan bleiben. Anton Vidokle drehte diesen zweiten Teil dort. Er verbindet die Zukunfts-Ideen aus dem russischen Kosmismus mit dem harten Leben der Landbevölkerung.

Vielleicht ging es bei der frühen Raumfahrt in der Sowjetunion nicht nur um Technik. Wichtiger war die Botschaft: das mühsame Leben auf der Erde kann durch Ideen und gemeinsame Anstrengungen überwunden werden.

Immortality and Resurrection for All!

Ist ein Museum ein Ort, an dem Tote wieder erweckt werden? Museen sammeln die tatsächlichen Reste unserer Vorfahren, ihre Kleidung und Werkzeuge, ihre Gegenstände und Kunstwerke. Oft verwahren sie auch die Reste der Körper.

Für die Philosophen und Künstler des Kosmismus sind die Museen wichtige Orte. Der Philosoph Nikolai Fjodorow schrieb in den 1880er Jahren darüber einen Aufsatz.

Anton Vidokle folgt im dritten Teil des Films einer Gruppe von Künstler*innen, Schauspieler*innen und Fjodorow-Anhänger*innen. Mit einem „Pharaonen-Hund“ (eine Jagdhund-Rasse aus Malta) streifen sie durch die Moskauer Museen.

Gemeinsam erwecken sie eine Mumie. Sie untersuchen das berühmte Bild „Schwarzes Quadrat“ von Kasimir Malewitsch und die „Raum-Konstruktionen“ von Alexander Rodtschenko. Sie finden Objekte aus der russischen Revolution, Skelette und ausgestopfte Tiere oder Kleider-Puppen in historischen Szenen.

So entsteht ein Spiel um Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben.



political and military leaders, gifted speakers, and so forth.



DEUTSCH

This is Cosmos Gedreht in Sibirien und in Kasachstan sowie in der Umgebung von Moskau und Archangelsk, vereint der erste Film der Trilogie über den russischen Kosmismus eine Collage von Ideen unterschiedlicher Protagonisten der Bewegung, unter ihnen deren Gründungsfigur, der Philosoph Nikolai Fjodorow. Fjodorow glaubte, dass der Tod ein Versehen war, eine Schwachstelle in der Konstruktion der Menschheit, „weil die kosmische Energie unzerstörbar ist, weil wahre Religion eine Verehrung der Vorfahren ist, weil wahre soziale Gerechtigkeit Unsterblichkeit für alle bedeutet.“ In seiner *Philosophie der Gemeinsamen Aufgabe* (1906 /1913) rief Nikolai Fjodorow alle Lebenden dazu auf, den Tod mit wissenschaftlich-technischen Mitteln zu überwinden und sämtliche verstorbene Vorfahren wiederauferstehen zu lassen. Er war überzeugt, dass sich das Paradies auf Erden erst einstellen könne, wenn alle Menschen in Zeit und Raum vereint werden. Seine Vorstellung der Wiederherstellung aller Toten war dabei vollkommen materialistisch: Sie sollten aus dem „Staub der Ahnen“ wieder zusammengesetzt werden. Stellt man jedoch alle Menschen, die jemals gelebt haben, wieder her, wird es sehr schnell sehr eng auf der Erde. Daher müsse die Menschheit Weltraumfahrt betreiben.^(IA)

The Communist Revolution Was Caused By The Sun Der zweite Teil der Trilogie widmet sich der poetischen Dimension einer Kosmologie der Sonne, wie sie der sowjetische Biophysiker Alexander Chizhevsky entwickelte. Gedreht in Kasachstan, wo Chizhevsky interniert war und später im Exil lebte, beschreibt der Film dessen Forschung zum Einfluss von Sonnen-Emissionen auf die menschliche Gesellschaft, Psychologie, Politik und Ökonomie in Form von Kriegen, Revolutionen, Epidemien und anderen kataklysmischen Ereignissen. Der Film collagiert Szenen aus dem Leben im ländlichen Kasachstan, abstrahierte Ansichten der Erde aus dem Weltraum, Vignetten menschlicher Schwerstarbeit und Passagen, die an wissenschaftliche Lehrfilme erinnern, sowie Auszüge aus Chizhevskys Schriften, historischen Berichten, religiösen Betrachtungen und poetischen Kontemplationen über die Natur des Lebens, den Tod und die unsichtbaren Energien, die uns beeinflussen. *The Communist Revolution Was Caused By The Sun* ruft den ultimativen, transhumanistischen Fokus der futurologischen Projekte des russischen Kosmismus in Erinnerung: die gemeinsame Sache der Menschheit in ihrem Kampf gegen die Beschränkungen des irdischen Lebens.

Immortality and Resurrection for All! Der dritte und letzte Teil der Trilogie ist eine Meditation über das Museum als Ort der Wiedererweckung der Toten – eine zentrale Idee kosmistischen Denkens in Wissenschaft und Avantgarde-Kunst. Gefilmt in Moskau in der Staatlichen Tretjakow-Galerie, im Zoologischen Museum, in der Lenin-Bibliothek und im Museum der Revolution, interpretiert der Film museologische und archivarische Techniken des Sammelns, der Restaurierung und Konservierung als Strategien einer physischen Restauration des Lebens. Ausgangspunkt dabei ist ein Essay Nikolai Fjodorows aus den 1880er Jahren, der dieses Thema behandelt. Vidokle folgt einer Gruppe heutiger Anhänger*innen von Fjodorow, verschiedenen Schauspieler*innen, Künstler*innen und einem Pharaonenhund, die spielerisch verschiedene Aufgaben in Szene setzen: die Wiedererweckung einer Mumie, eine eingehende Untersuchung des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch und der *Raumkonstruktionen* von Alexander Rodtschenko sowie von ausgestopften Tieren, Artefakten der Russischen Revolution, Skeletten und Mannequins in Tableau-vivant-Szenen. So entsteht eine zeitgenössische Visualisierung der Poesie, die Fjodorows Schriften innewohnt.

This is Cosmos

Video, 2014, 28:10 Min. / min.,

Russisch mit englischen Untertiteln / Russian with English subtitles

ENGLISH

This is Cosmos Shot in Siberia and Kazakhstan, as well as the regions around Moscow and Archangelsk, the first film in the trilogy on Russian cosmism is a collage of ideas from the movement's diverse protagonists, including its founding philosopher, Nikolai Fyodorov. Like its other adherents, Fyodorov believed that death was a mistake, a flaw in the overall design of humanity, “because the energy of the cosmos is indestructible, because true religion is a cult of ancestors, because true social equality is immortality for all”. In his *Philosophy of the Common Task* (1906/1913), Nikolai Fyodorov called on all the living to overcome death by scientific and technical means and to resurrect all deceased ancestors. He was convinced that paradise on earth could only come to pass when all humankind was united in time and space. His idea of the restoration of the dead was completely materialistic: they were to be re-assembled from the “dust of the ancestors”. However, if all the people who have ever lived were resurrected, it would very quickly become very crowded on earth. Therefore, humanity would have to pursue space travel.^(IA)

The Communist Revolution Was Caused By The Sun The second part of the trilogy examines the poetic dimension of solar cosmology, which was developed by the Soviet biophysicist Alexander Chizhevsky. Shot in Kazakhstan, where Chizhevsky was imprisoned and later exiled, the film outlines Chizhevsky's research into the impact of solar emissions on human sociology, psychology, politics and economics in the form of wars, revolutions, epidemics and other cataclysmic events. Collaging scenes of life in rural Kazakhstan, abstracted views of the world from space, vignettes of human toil, and passages resembling educational science videos, alongside excerpts from Chizhevsky's writing, historical accounts, religious ruminations, and poetic contemplations on the nature of life, death, and the invisible energies that affect us, *The Communist Revolution Was Caused By The Sun* evokes the ultimate, transhumanist focus of the futurological projects of Russian cosmism: the common cause of humankind in our struggle against the limitations of earthly life.

Immortality and Resurrection for All! The trilogy's final chapter is a meditation on the museum as a site of resurrection—a central idea for many cosmist thinkers, scientists and avant-garde artists. Filmed at the State Tretyakov Gallery, the Moscow Zoological Museum, the Lenin Library and the Museum of Revolution, the film explores museological and archival techniques of collection, restoration and conservation as a means of achieving a material restoration of life, inspired by an essay penned by Nikolai Fyodorov on this subject in the 1880s. The film follows a cast comprised of Fyodorov's present-day followers, several actors, artists and a pharaoh hound, who playfully enact the resurrection of a mummy, a close examination of Malevich's *Black Square* and Rodchenko's *Spatial Constructions*, as well as staging taxidermied animals, artefacts of the Russian Revolution, skeletons and mannequins in tableau vivant-like scenes. The result is a contemporary visualization of the poetry implicit in Fyodorov's writings.

The Communist Revolution Was Caused By The Sun

Video, 2015, 33:36 Min./min.,

Russisch mit englischen Untertiteln / Russian with English subtitles

Immortality and Resurrection for All!

Video, 2017, 34:17 Min./min.,

Russisch mit englischen Untertiteln / Russian with English subtitles



MARIECHEN DANZ

COMMON CARRIER CASE

ORE ORAL ORIENTATION: MODULAR MAPPING SYSTEM

LEARNING CUBES & VIDEOS



EINFACHE SPRACHE Wie kann man wissen? Mariechen Danz stellt diese Frage in ihrem gesamten künstlerischen Werk. Wann gilt etwas als Wissen? Weiß man nur das, was man gelernt hat? Wie prägt sich Wissen in unseren Körpern ein, bringt sie „in Form“? Und was für eine Rolle spielen Zeichen dabei?

Danz' Skulpturen, Installationen und Kunst-Aktionen untersuchen den menschlichen Körper und seine Organe. Was haben wir darüber gelernt? Wo sind die Grenzen zwischen Körper und Welt? Unser Wissen, die Welt bildet sich im Körper ab. Wir bilden die Welt in Karten ab. Unsere Weltkarten aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Regionen befinden sich hier auf einer großen Metallplatte, die wie ein Computer-Chip oder wie ein Baukasten-Teil aussieht. Ein Körper-Kostüm steckt wie in einem Labor zwischen zwei Plexiglasplatten. Seine Organe schweben an Antennen oder Fühlern im Raum. Wird es gerade untersucht? Erforscht es selbst die Welt? Oder geschieht beides gleichzeitig?

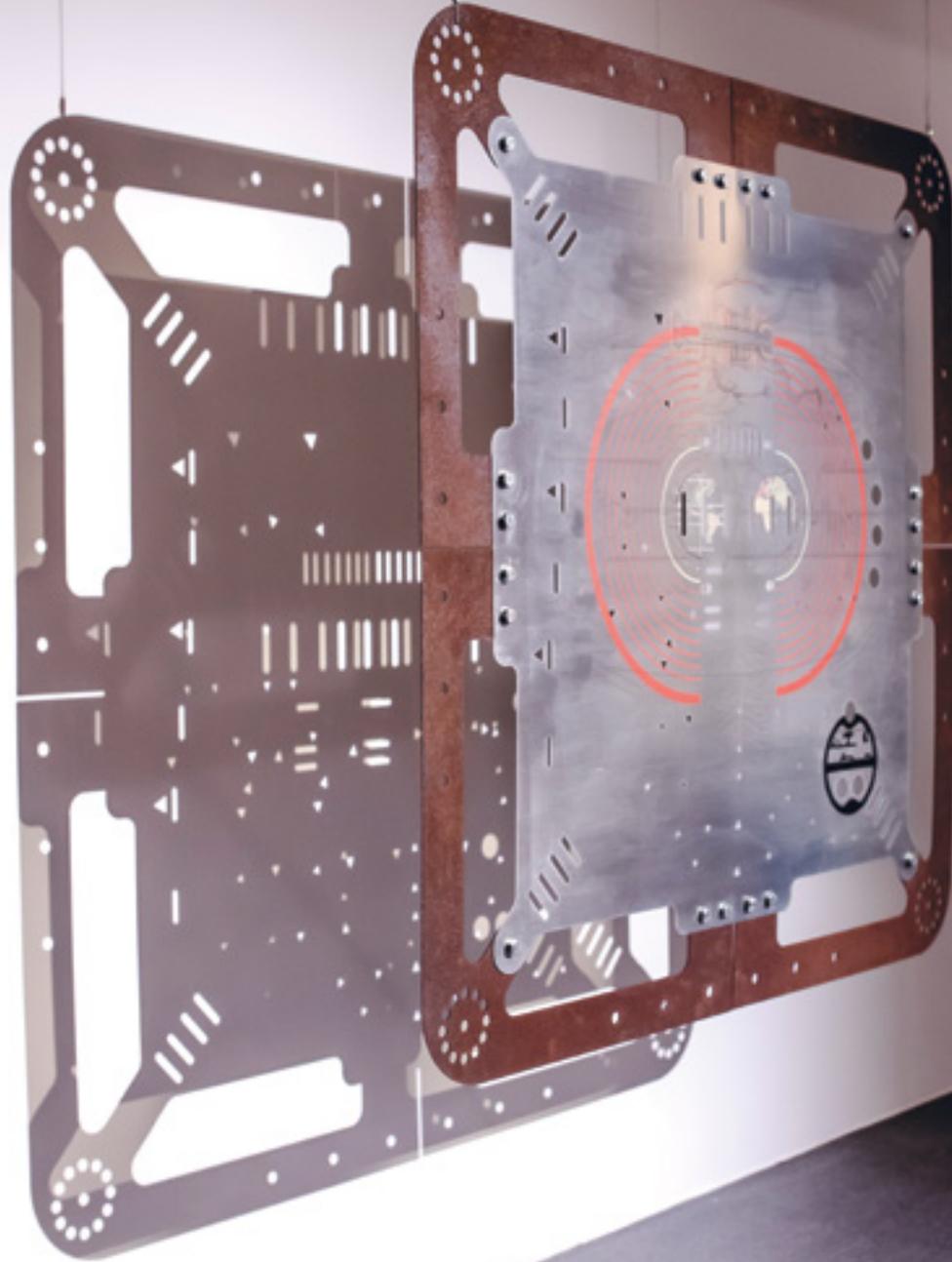
DEUTSCH

Wie kann man wissen? Diese Frage durchzieht das gesamte künstlerische Werk der irisch-deutschen Künstlerin. „Wir leben in einer Moderne, die nur deshalb den wirtschaftlichen und technologischen Fortschritt predigen konnte, weil sie bis heute auf dem Rücken einer weltweiten Ausbeutung von Ressourcen und nicht-moderner Gesellschaften beruht. Wie können wir uns noch sicher sein: How to Know?“ (Angelika Stepken). Wann gilt etwas als Wissen? Weiß man nur das, was man gelernt hat? Wie prägen sich Informationen unseren Körpern ein, bringen diese „in Form“? Und was für eine Rolle spielen Zeichen dabei? Mariechen Danz' Arbeiten – Skulpturen, Installationen und Performances – untersuchen verschiedene Einschreibungen in Körpern und plädieren für ein Ent-Lernen (Un-Learning) und ein Ent-Grenzen (Un-Mapping). Das aus Aluminium und korrodiertem Stahl bestehende *modular mapping system* erinnert dabei an riesige Computerchips oder -platinen, denen jedoch bei genauerem Hinsehen Welt- und Sternkarten aus verschiedenen Weltregionen und Zeiten aufgedruckt sind. Das zwischen zwei Plexiglasplatten ‚schwebende‘ Kostüm lässt an ein in Formaldehyd schwimmendes „Präparat“ denken und erinnert an einen Raum- oder Schutzanzug.^(1A)

ENGLISH

How can we know? This question runs through the entire oeuvre of the Irish-German artist. “We live in a modernity that has only been able to preach economic and technological progress because it is still based on the back of a worldwide exploitation of resources and non-modern societies. How can we still be sure: how to know?” (Angelika Stepken). When is something considered knowledge? Do we only know what we have learned? How does information imprint itself on our bodies, bringing it “into shape”? And what kind of role do signs play in this? Mariechen Danz's works—sculptures, installations and performances—investigate different bodily inscriptions and advocate for un-learning and un-mapping. Made of aluminum and corroded steel, the *modular mapping system* is reminiscent of enormous computer chips or circuit boards, but on closer inspection it is imprinted with world and star maps from different regions and time periods. The costume “floating” between two plexiglass plates is reminiscent of a “specimen” suspended in formaldehyde and also brings to mind a space suit or protective suit.^(1A)





Common Carrier Case

(Präparat / tentacle / speech bubble / bw) Digitaldruck auf Textil, Wattierung, Acrylglas, Organskulpturen aus verschiedenen Materialien, Metallstäbe unterschiedlicher Länge, Eisenschrauben / Digital print on textile, padding, acrylic glass, organ sculptures made of different materials, metal rods of different lengths, iron screws, 170×140×30 cm, 2019

Ore Oral Orientation: modular mapping system

In Kooperation mit / In cooperation with Genghis Khan Fabrication Co. Digitaldruck auf gestanztem und geprägtem Aluminium, korrodiertes Stahl, Eisenschrauben / Digital print on stamped and embossed aluminum, corroded steel, iron screws, 180×180 cm, 2017

Clouded in Veins: a subjective geography

Feat. Installation „Pars pro Toto“ von/by Alicja Kwade, *Viva Arte Viva*, 57. Biennale di Venezia, 2017, 18:09 Min./min., Mariechen Danz mit/with Akrobat Saleh Yazdani, Kostüme in Kollaboration mit/costumes in collaboration with, Kerstin Brätsch „Unstable Talismanic Rendering“, Musik/Music: Gediminas Žygyus & Mariechen Danz feat. UNMAP, Kamera/Camera: Felipe Frozza

Knot in Arrow: Ideographic Insulation (Blind Faith)

Mariechen Danz mit/with Ronel Doual & Benjamin Kühni
Blind Faith: Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art, Haus der Kunst, München 2018, 29:50 Min./min., Musik/Music: Gediminas Žygyus & Mariechen Danz feat. UNMAP, Kamera/Camera: Andrea Huyoff & Benedikt Schulte, Editor: Sarah Clara Weber

Knot in Arrow: Ore Oral Orientation

Performance mit/with Mariechen Danz, Ronel Doual, Marko Lakobrija, Brandon Rosenbluth, *Viva Arte Viva*, 57. Biennale di Venezia, 2017, 16:46 Min./min., Musik/Music: Gediminas Žygyus, Alex Stolze & Mariechen Danz feat. UNMAP
Editor: Sarah Clara Weber

Ore Oral Orientation: Clouded in Veins

Holen und Bringen, Werkleitz Festival, Halle, 2017, 18:36 Min./min., Musik/Music: Gediminas Žygyus, Mariechen Danz feat. UNMAP, Kamera/Camera: Felipe Frozza, Production & post production: Andrea Huyoff, Editor: Sarah Clara Weber

Learning Cubes

Holz, Pigmente, Mixed Media / wood, pigments, mixed media, je/each 40 40×40×40 cm, 2011

Alle Werke / All artworks: Courtesy the artist and wentrup gallery

LUCILE OLYMPE HAUTE

CYBERWITCHES MANIFESTO

EINFACHE SPRACHE Das *Cyberwitches Manifesto* führt Spiritualität, Politik und Technologie zusammen. Die Künstlerin ist Teil der „Neuen Hexen“ wie auch der Hacker-Gemeinschaft. Die „Neuen Hexen“ suchen Spiritualität, geistige Erfahrung. Sie lehnen Technik ab. Auf der anderen Seite kämpfen Computer-Hacker*innen und Technik-Aktivist*innen mit Technologien gegen falsche Politik. Sie halten nichts von Magie. Lucile Olympe Haute will beide Gruppen zusammenbringen. Das Manifest richtet sich daher an „Hexen, Aktivist*innen und Hacker*innen“. Es besteht aus vielen Zitaten und Anspielungen. Das Manifest verbindet sie neu miteinander, um ihre Bedeutung zu erweitern.

Die Künstlerin veröffentlicht das Manifest nur über freie Software. „Die Werkzeuge des Herren werden niemals das Haus des Herren niederreißen“, sagt die schwarze Aktivistin und Dichterin Audre Lorde (USA, 1934–1992). Sie wird gleich am Anfang des Manifests zitiert.



DEUTSCH

Das *Cyberwitches Manifesto* entstand aus dem Bedürfnis, Spiritualität, Politik und Technologie zusammenzudenken. Diese Bereiche werden, so Haute, nur sehr selten zusammengebracht: Während die neopaganistische Hexenbewegung des „Reclaiming“, deren Mitglied die Künstlerin ist, Technologien sehr ablehnend gegenübersteht, zeichnen sich DIY-Aktivist*innen oft durch ihr Desinteresse an magischen Aspekten der von ihnen manipulierten Technologie aus. Hautes Manifest kombiniert jedoch diese drei Bereiche (#magicalresistance) und richtet sich damit an „Hexen, Aktivist*innen und Hacker*innen“. Das Manifest besteht aus vielfältigen Referenzen, die miteinander verwoben werden. Gleich im ersten Absatz des Manifests findet sich Audre Lorde's Motto „the master's tools will never dismantle the master's house“ (dt. „Du kannst nicht das Haus des Herren mit dem Handwerkszeug des Herren abreißen“). Konsequenterweise bedient sich Haute für die Veröffentlichung des Manifestes ausschließlich nicht-proprietärer Open Source Software. „Fiktionen verändern die Welt“ verweist auf Donna Haraways *Cyborg Manifesto*. Außerdem finden sich Zitate von Carolyn Merchant und Starhawk sowie Anregungen aus Monique Wittigs *Les Guérillères* und Susan Griffins *Woman and Nature*. Der Aufruf „Lasst uns zu ‚Saboteurinnen des Big Daddy Mainframe‘ werden“ schließlich ist ein direkter Bezug auf das *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century I* (1991) der australischen Gruppe VNS Matrix.^(1A)

ENGLISH

The *Cyberwitches Manifesto* arose from the need to think about spirituality, politics and technology in a holistic manner. According to Haute, these areas are very rarely brought together: while the neopaganist witchcraft movement of “Reclaiming”—the artist is a member—is very hostile to technologies, DIY activists are often characterized by their disinterest in the magical aspects of the technology they manipulate. Haute's manifesto, however, combines these three areas (#magicalresistance) and thus addresses “witches, activists, and hackers”. The manifesto consists of multiple references that are woven together. The very first paragraph of the manifesto contains Audre Lorde's motto: “The master's tools will never dismantle the master's house.” Therefore, for the publication of her manifesto, Haute consistently only uses non-proprietary open-source software. “Fiction changes the world” is a reference to Donna Haraway's *Cyborg Manifesto*, while quotes from Carolyn Merchant and Starhawk as well as ideas from Monique Wittig's *Les Guérillères* and Susan Griffin's *Woman and Nature* can also be found. The call to “be actual ‘saboteurs of big daddy mainframe’” is a direct reference to the *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* (1991) by the Australian group VNS Matrix.^(1A)

Cyberwitches Manifesto

Wandtapete, 377×300 cm, Schwarzlicht / Wallpaper, 377×300 cm, UV light,
2019/2021
Courtesy the artist





LUCILE OLYMPE HAUTE
150



KÜNSTLERISCHE POSITIONEN / ARTISTIC POSITIONS
151

JANA KERIMA STOLZER.. & LEX RÜTTEN

PAWĀARAIBU – FILLING THE VACUUM



EINFACHE SPRACHE Wir haben die Erde verlassen. Wir haben sie verbraucht. Wir erkundeten neue Orte. Die Erde sollte ein Museum bleiben. Wir wollten über Pflanzen, Tiere und die Evolution lernen. Technische Anlagen sicherten das Gleichgewicht. Künstliche Lebewesen hielten sie in Betrieb. Sie zeichneten gleichzeitig die Umwelt auf. Wer die Erde vermissen würde oder von ihr lernen wollte, konnte sie aus der Ferne beobachten. Wir blickten jedoch nach vorn. Wir bewegten uns in Richtung Zukunft. Zurück bleibt der Blick durch die Augen eines künstlichen Wesens.

Pawāaraibu – filling the vacuum erzählt in mehreren Teilen die Geschichte einer künstlichen Intelligenz. Im Körper einer kleinen Drohne reist sie auf der verlassenen Erde umher. Ihre Gedanken und Eindrücke teilt sie in ihrer eigenen Sprache mit.

- *Prequel* und *Episode 01 – pumps n' lungs* existieren als Video. Sie erzählen vom Aufzeichnen und Archivieren auf der Erde.
- *Episode 02 – wandering the archive* ist online auf Mozilla Hubs zu sehen. Während der Ausstellung wird es mehrere Führungen durch die Künstler*innen geben.

DEUTSCH

Wir haben die Erde verlassen, da wir sie verbrauchten und fortan neue Orte erkundeten – mit dem Versprechen, diese Welt als Museum zu erhalten, um über Flora, Fauna und deren Evolution zu lernen. Mit Solarenergie betriebene Pumpen sicherten das Gleichgewicht zwischen Land und Grundwasser. Künstliche Lebewesen sorgten für ein Minimum an Wartung und archivierten gleichzeitig ihre Umwelt. All dies für den übergeordneten Plan, ein Überwachungsinstrument zu konstruieren, um jene Entwicklung aus der Ferne zu beobachten: Für diejenigen, die die Erde vermissen würden und für diejenigen, die daran interessiert sein könnten, vom Fortgang zu lernen. Wir blickten jedoch nach vorn und bewegten uns in Richtung Zukunft. Zurück bleibt der Blick durch die Augen eines Wesens, welches dieses Ewigkeitsversprechen dokumentiert und archiviert.

Pawāaraibu – filling the vacuum erzählt die Geschichte einer KI, die im Körper einer kleinen Drohne als eines der letzten Lebewesen auf der post-humanen Erde umherreist. Sie zeigt die Erde als ein Konglomerat aus Natur, Überbleibseln menschlicher Eingriffe und bis dato moderner Technik, die für die Instandhaltung sorgt. *Prequel* und *Episode 01* existieren als Video und erzählen vom Moment des Archivierens auf der Erde. *Episode 02* reist in eine Umgebung, die ohne Zeit-Raum-Zuordnung auskommt. Wir befinden uns im Kopf der Drohne, reisen durch ihr Archiv prozessierter Daten, das aus Fragmenten der früheren Welt besteht. Diese stehen als Stellvertreter für jene vergessene Geschichte, die in brutalen landschaftlichen Einschreibungen, verursacht durch Ausbeutung von irdischen Ressourcen, verloren gegangen ist. (JKS/LR)

ENGLISH

We left the earth as we consumed it and from then on explored new places—with the promise of preserving this world as a museum in order to learn about flora, fauna, and their evolution. Solar-powered pumps ensured the balance between land and groundwater. Artificial creatures guaranteed a minimum level of maintenance while archiving their environment at the same time. All this for the overarching plan of constructing a monitoring tool to observe this evolution from afar: for those who would miss the earth, and for those who might be interested in learning from its progress. We, however, looked ahead and moved towards the future. What remains behind is the view through the eyes of a being who documents and archives this promise of eternity.

Pawāaraibu—filling the vacuum tells the story of an AI that, as one of the last living creatures, travels around the post-human earth in the body of a small drone. It shows the earth as a conglomerate of nature, the remnants of human intervention, and hitherto modern technology that takes care of maintenance. *Prequel* and *Episode 01* exist as videos that chronicle this element of archiving on earth. *Episode 02* travels into an environment that functions without a relationship between time and space. We are in the head of the drone, travelling through its archive of processed data, which consists of fragments of the former world. These act as a proxy for the forgotten history that has been lost in the brutal topographical inscriptions caused by the exploitation of earthly resources. (JKS/LR)

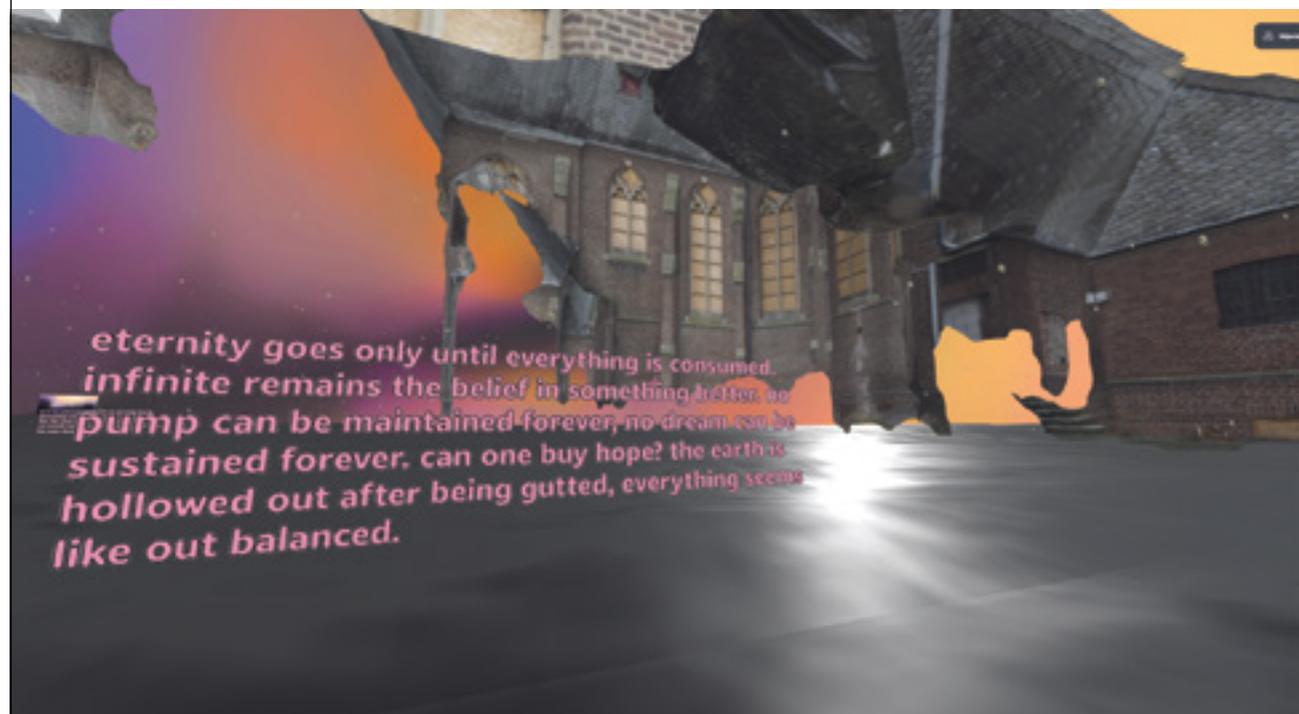
Pawāaraibu – filling the vacuum

Mini-Videoserie/Mini video series, 2020: Prequel, 8:00 Min./min.

Episode 01 – pumps n' lungs, 18:30 Min./min.

Episode 02 – wandering the archive (online)

Courtesy the artists



Episode 02 – wandering the archive ist ausschließlich online auf Mozilla Hubs zu sehen – während der Ausstellung *Technoschamanismus* bieten die Künstler*innen mehrere Führungen an.

Episode 02 – wandering the archive can be found online at Mozilla Hubs. During the *Technoshamanism* exhibition the artists will be offering several visits with guided tours.



JANA KERIMA STOLZER & LEX RÜTTEN
156



KÜNSTLERISCHE POSITIONEN / ARTISTIC POSITIONS
157

SAHEJ RAHAL

FINALFOREST.EXE



EINFACHE SPRACHE Sahej Rahal versetzt uns in seinem Projekt *finalforest.exe* mitten in eine digitale schamanische Handlung.

Ein verborgener Sprecher kennt alte Geheimnisse und verlorene Geschichten. Er spricht zu empfindungsfähigen künstlichen Intelligenzen. In einem tropischen Wald folgt er einer Kreatur auf zwei Beinen. Diese Kreatur wird von verschiedenen Programmen in ihren einzelnen Körperteilen gesteuert.

Rahal mischt Folklore, Geschichte, Verschwörungen und Science-Fiction. Der Sprecher stellt die Erzählungen des Hindu-Nationalismus in Frage. Diese Erzählungen wollen das System der Kasten bewahren. Die durch Geburt festgelegten sozialen Schichten sollen der Kern der indischen Gesellschaft bleiben.

Rahal ist ein Geschichten-Erzähler. Er verwebt Fakten und Fiktionen zu Gegen-Erzählungen. Sie widersprechen den Erzählungen, die unsere Gegenwart bestimmen.

DEUTSCH

Der indische Künstler Sahej Rahal verwebt in seinem Projekt *finalforest.exe* künstliche Intelligenz mit schamanischen Kreaturen und hinterfragt das mythologische Narrativ des Hindu-Nationalismus. Wir befinden uns inmitten eines sich entfaltenden kybernetischen Rituals. Eine maskierte schamanistische Gestalt, die Hüterin alter Geheimnisse und verlorener Geschichten, unterhält sich mit einem empfindungsfähigen KI-Programm. Die Kreatur flüstert einem zweibeinigen KI-Programm Überbleibsel dieser verlorenen Vergangenheit zu und wandert durch einen scheinbar unendlichen tropischen Wald. Rahals zweibeinige Kreatur wird nicht von einem einzigen Gehirn gesteuert, sondern von einer Ansammlung mehrerer KI-Skripte, die an den virtuellen Knochen ihres polygonalen Körpers befestigt sind. Mit einer Mischung aus Folklore, urbanen Legenden, archäologischen Aufzeichnungen, Verschwörungen und Science-Fiction hinterfragt Rahal die mythischen Erzählungen, die die Kaste als Kern der indischen Gesellschaft bewahren. ^(SR)

ENGLISH

In his project *finalforest.exe*, Indian artist Sahej Rahal interweaves artificial intelligence with shamanic creatures and examines the myths underpinning Hindu nationalism. We find ourselves amidst an unfolding cybernetic ritual. A masked shamanic figure, the keeper of ancient secrets and lost histories, converses with a sentient AI program. Whispering remnants of these lost pasts to a bipedal AI, the creature wanders a seemingly infinite tropical forest. Rahal's bipedal creature is not driven by a single brain but a congregation of multiple AI scripts that are attached to the virtual bones within its polygonal body. Mixing folklore, urban legends, archaeological records, conspiracies, and science fiction, Rahal interrogates the mythic narratives that preserve caste as the core anatomy of Indian society. ^(SR)

finalforest.exe

HD Video/video, 08:59 Min./min., 2021

Musik/Music: Harmeet Rahal, Sound mastering: Pratik Modi

Courtesy the artist, Akademie der Künste & VISIT Stipendium/Fellowship of the E.ON Foundation, Mensch-Maschine-Stipendium/Human-Machine fellowship von der/by the JUNGE AKADEMIE, Chatterjee & Lal Mumbai



We struggle to stitch back our lives



to be caused by lower castes through black magic



The more one knows of your position, the lesser is known of your movement, with the inverse also being true

JOSEPH BEUYS

I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME



EINFACHE SPRACHE Beuys besuchte 1974 zum ersten Mal die USA. In der Galerie René Block in New York verbrachte er drei Tage mit dem Kojoten Little John. Der Kojote ist ein heiliges Tier der amerikanischen Ureinwohner*innen. Beuys sah in dem Kojoten geistige Kräfte und gleichzeitig ein Symbol für die Vertreibung und Ermordung der Ureinwohner*innen durch die europäischen Siedler*innen.

Beuys wollte nicht US-amerikanischen Boden betreten. Deshalb ließ er sich mit verbundenen Augen und in eine Filzdecke eingehüllt in einem Krankenwagen direkt vom Flughafen in die Galerie bringen.

In dem Raum mit dem Kojoten hatte er nur die Decke, einen Hirtenstab, eine Taschenlampe und die täglich aktuelle Ausgabe des *Wall Street Journal* bei sich.

Beuys führte immer wieder kleine, symbolhafte Handlungen aus. Der Kojote reagierte darauf. Er zerrte an der Filzdecke oder urinierte auf die Zeitungen. Das Video zeigt diese berühmte Aktion.

DEUTSCH

Für *I like America and America likes Me* inszenierte Joseph Beuys bei seinem ersten Amerika-Besuch in der Galerie René Block in New York eine Begegnung mit einem lebenden Kojoten – Ausdruck spiritueller Kräfte und Totemtier der altamerikanischen, vorkolonialen Ureinwohner*innen Nordamerikas, das gleichzeitig als Symbol für Vertreibung und Genozid der Native Americans durch die europäischen Siedler*innen steht. Mit verbundenen Augen und in eine Filzdecke eingehüllt ließ sich der Künstler in einem Krankenwagen vom Flughafen John F. Kennedy International in die Galerie bringen, ohne dabei US-amerikanischen Boden zu betreten. Ausgestattet nur mit der Filzdecke, einem Hirtenstab, einer Taschenlampe und einer täglich aktuellen Ausgabe des *Wall Street Journal* verbrachte Beuys drei Tage in der Galerie mit dem Kojoten Little John. Zu wiederkehrenden Aufnahmen von Turbinengeräuschen absolvierte Beuys eine rituell anmutende Aktion. Der Koyote interagierte mit Beuys, indem er am Filz zerrte oder auf die Zeitungen urinierte. Das Video ist Zeugnis dieser ikonischen Aktion. ^(IA)

ENGLISH

For *I like America and America likes Me*, Joseph Beuys staged an encounter with a live coyote at the René Block Gallery in New York during his first visit to America—the totem animal of the ancient, pre-colonial Native Americans and an expression of spiritual powers, which at the same time is also a symbol of the displacement and genocide of the Native Americans by European settlers. Blindfolded and wrapped in a felt blanket, the artist was transported in an ambulance from John F. Kennedy International Airport to the gallery without setting foot on U.S. soil. Equipped only with the felt blanket, a shepherd's crook, a torch, and a daily edition of *The Wall Street Journal*, Beuys spent three days in the gallery with the coyote Little John. The artist completed a ritual-like action to recurring recordings of turbine noises. The coyote interacted with Beuys by tugging at the blanket or urinating on the newspapers. The video is testimony to this iconic action. ^(IA)

I like America and America likes Me

Aktion/Performance, René Block Gallery, New York, 409 West Broadway,
23.–25. Mai/May 1974

Kamera/Camera: Helmut Wietz, 16 mm Film übertragen auf DVD,
s\w, Projektion / 16 mm film transferred to DVD, b\w, projection, 37:24 Min./min.,
Courtesy of Edition Block GmbH/Helmut Wietz





MOREHSHIN ALLAHYARI

SHE WHO SEES THE UNKNOWN: KABOUS, THE RIGHT

WITNESS AND THE LEFT WITNESS



EINFACHE SPRACHE Der Koran kennt Menschen, Engel und Dschinn. Alle sind Schöpfungen von Allah und können empfinden. Dschinn haben einen freien Willen, sie können sich frei entscheiden.

Kabous ist ein mächtiger, weiblicher Dschinn. Sie setzt sich auf die Brust einer oder eines Schlafenden und beherrscht sie oder ihn.

Wenn die Besucher*innen das VR-Headset aufsetzen, werden sie von Kabous besessen. Kabous führt sie in ein Hamam, ein Badehaus. Dort erzählen ihnen vier Frauen ihre Geschichte. Die Frauen sind die Großmutter, die Mutter, die Künstlerin und ihre erfundene, ungeheuerliche Tochter. Sie erzählen von Mutterschaft und Geburt, Verwandtschaft und Krieg. Von Verletzungen und Wunden, die von Generation zu Generation vererbt werden.

She Who Sees the Unknown betrachtet düstere, weibliche Dschinn-Figuren aus dem Nahen und Mittleren Osten. Das Projekt gehört zu einer Reihe von Arbeiten über digitalen Kolonialismus und die Re-Figuration. Re-Figuration ist die neue Gestaltung von Beziehungen und Verbindungen zwischen Personen, Dingen oder Ideen. Feminismus und Aktivismus sind die Themen dieser neuen Verbindungen.

DEUTSCH

In *She Who Sees the Unknown* widmet sich die aus dem Iran stammende Künstlerin düsteren weiblichen Dschinn-Figuren aus dem Nahen und Mittleren Osten. Dieses Projekt ist Teil einer fortlaufenden Serie zu digitalem Kolonialismus und Re-figuration als feministische und aktivistische Praxis. *Kabous, The Right Witness and The Left Witness* ist der letzte Teil dieser Serie.

Dem Koran zufolge sind Dschinn übernatürliche Wesen und Gestaltwandler. Zusammen mit Menschen und Engeln bilden sie die drei empfindungsfähigen Schöpfungen Allahs. Im Gegensatz zu den Engeln verfügen die Dschinn jedoch über die Macht der Wahl und des Willens. Kabous/Al-Kaboos (auch bekannt als Al-Jathoom, Sukkubus, böser Geist, Alptraum) ist ein mächtiger weiblicher Dschinn, der sich auf den Brustkorb des*der Schlafenden setzt und sich diesem*r bemächtigt. Sobald die Zuschauer das VR-Headset aufsetzen, werden sie von Kabous besessen und in ein Hamam, ein öffentliches Badehaus, geführt, wo die Geschichten von vier Frauengenerationen (der Großmutter, der Mutter, der Künstlerin selbst und ihrer imaginären monströsen Tochter) erzählt werden. Es geht um Mutterschaft, Krieg, Geburt, Verwandtschaft und die mögliche Manifestation eines epigenetischen Traumas, das über Generationen hinweg in der DNA gespeichert wird. ^(IA)

ENGLISH

In *She Who Sees the Unknown*, the Iranian-born artist focuses on sinister female jinn figures from the Near and Middle East. This project is part of an ongoing series on digital colonialism and refiguration as a feminist and activist practice. *Kabous, The Right Witness and The Left Witness* is the final part in this series.

According to the Qur'an, jinn are supernatural creatures and shape-shifters. Together with humans and angels, they form the three sentient creations of Allah. Unlike angels, however, jinn possess the power of choice and free will. Kabous/Al-Kabus (also known as Al-Jathoom, meaning a succubus, evil spirit, or nightmare) is a powerful female djinn who sits on the chest of a sleeping person and possesses them. As soon as the viewer puts on the VR headset, they are possessed by Kabous and taken to a hamam, a public bathhouse, where the stories of four generations of women (a grandmother, a mother, the artist herself, and her imaginary monstrous daughter) are told. It is about motherhood, war, birth, kinship, and the possible manifestation of epigenetic trauma stored in DNA for generations. ^(IA)

She Who Sees the Unknown: Kabous, The Right Witness and The Left Witness

Oculus-VR-Headset, zwei 3D-gedruckte Skulpturen / Oculus VR headset, two 3D printed sculptures, je ca./each ca. 34×27 cm, Bett, Tür, Fenster, Lampe / bed, door, window, lamp, 2019
Courtesy the artist





MOREHSHIN ALLAHYARI
174



KÜNSTLERISCHE POSITIONEN / ARTISTIC POSITIONS
175

ANJA DORNIEDEN & JUAN DAVID GONZALEZ MONROY

THE MASKED MONKEYS



EINFACHE SPRACHE Die Masken-Kunst in Indonesien und das Schattenspiel auf der Insel Jawa heißen „wayang topeng“ („wayang“: Schatten, Geist oder Puppe; „topeng“: Maske). Sie entwickelten sich vielleicht aus alten Totenfeiern. Maskierte Tänzer stellten die Götter dar. Sie riefen die Verstorbenen.

„Die maskierten Affen“ (indonesisch: „topeng monyet“) sind eine besondere Form der Masken-Kunst. Menschen dressieren Affen und ziehen ihnen Kleidung an. Vor dem Publikum auf der Straße ahmen die Affen Menschen im Alltag nach. Die Halter dieser Affen kommen aus den ärmsten Teilen der Bevölkerung. Sie wollen nicht einfach nur das Publikum vergnügen. Sie träumen davon, durch ihre Kunst Erfolg und Respekt zu gewinnen. In der Hauptstadt Jakarta sind diese Vorführungen jedoch seit 2013 verboten.

Dornieden und Monroy beobachten die maskierten Affen und ihre Herren. Schatten, Träume und Tod mischen sich. Wenn der Film zu flackern beginnt, treten wir in dieses Zwischenreich ein. Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf den Film *The Flicker*. Das ist ein Film-Experiment von Tony Conrad aus dem Jahr 1966.

DEUTSCH

Die indonesischen Maskenkünste und das javanische Schattenspiel werden als *wayang topeng* bezeichnet (*wayang*: Schatten, Geist oder Puppe; *topeng*: Maske). Es wird vermutet, dass der *wayang topeng* seinen Ursprung in Riten zur Totenbeschwörung hat, bei denen maskierte Tänzer die Götter verkörperten. In den untersten Schichten der javanischen Gesellschaft findet sich eine spezifische Ausprägung dieser Maskentraditionen. Dornieden/Monroy mischen Spiritismus und ethnografisches Filmmachen in ihrer Beobachtung der Praxis des *topeng monyet* (dt. „maskierter Affe“ – diese wurde 2013 nach Protesten in Indonesiens Hauptstadt Jakarta verboten). „Die Ausführenden sind zwar Darsteller, aber sie sind nicht nur Unterhalter. Ihr Ziel ist es nicht, einfach nur zu amüsieren. Ihr Ziel ist es, respektiert zu werden, geehrt zu werden, erfolgreich zu sein. Sie haben sich auf einen Weg begeben, von dem sie wissen, dass er auf eine höhere Ebene, zu einer ehrenvollen und edlen Position führen wird.“ (Dornieden/Monroy). Zusammen mit den Affen und ihren Herren betreten wir einen Bereich, in dem Schatten, Träume und Tod aufeinandertreffen. Dieser Zustand wird durch eine Referenz auf Tony Conrads Experimentalfilm *The Flicker* (1966) markiert. ^(IA)

ENGLISH

The combination of Indonesian mask arts and Javanese shadow puppetry is referred to as *wayang topeng* (*wayang*: shadow, spirit or puppet; *topeng*: mask). It is believed that *wayang topeng* has its origins in necromancy rites, where masked dancers impersonated the gods. In the lowest strata of Javanese society, a specific manifestation of these mask traditions can be found. Dornieden and Monroy mix spiritism and ethnographic filmmaking in their observation of the practice of *topeng monyet* (“masked monkey”—this was banned in 2013 after protests in Indonesia’s capital Jakarta). “The performers are indeed actors, but they are not just entertainers. Their goal is not to simply amuse. Their goal is to be respected, to be honoured, to be successful. They have set out on a path that they know will lead to a higher plane, to an honourable and noble position” (Dornieden/Monroy). Together with the monkeys and their masters, we enter a realm where shadows, dreams and death meet. This state is indicated by a reference to Tony Conrad’s experimental film *The Flicker* (1966). ^(IA)

The Masked Monkeys

16 mm Film, transferiert auf Video, s/w
/ 16 mm film, transferred to video, b/w, 2015, 31:56 Min./min.
Courtesy the artists





ALCHEMIE	184
ANIMISMUS	184
HEILER*IN	184
KOSMISMUS, RUSSISCHER	185
MAGIE	185
MATERIALISM, NEW	185
METABOLISMUS	186
METALLURGIE	186
MODERNE	187
MYSTIK	187
OKKULTISMUS	187
SCHAMAN*IN	188
SCHAMANISMUS	188
SPIRITISMUS	189

Das *Technoschamanismus*-Glossar ist anlässlich der Ausstellung im Rahmen eines Seminars an der Kunstakademie Münster im Sommersemester 2021 entstanden. Es umfasst 14 Begriffe, die im Kontext des Technoschamanismus oft auftauchen.

GLOSSAR



ALCHEMIE

Der Begriff der Alchemie (vermutlich von arabisch *الحيمياء* / *al-ḥīmiyā*) bezeichnet die Lehre von Stoffen und deren Reaktionen, die ihren Ursprung im 1. und 2. Jahrhundert in Griechenland und Ägypten hat. Ein Ziel der Alchemisten war die Verwandlung von unedlen Metallen in Gold oder Silber, die mittels des sogenannten „Steins der Weisen“ gelingen sollte. Dieser Stein, der auch für das Prinzip der Transmutation, der Heilung und Läuterung steht, stellte eine Art Lebenselixier oder auch „trinkbares Gold“ dar (vgl. Doering-Manteuffel, S. 72). Damit legte die Alchemie die wissenschaftlich-experimentellen Grundlagen für die chemische Forschung der Neuzeit. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wurde sie von der modernen Chemie und der Pharmakologie abgelöst (vgl. Priesner, S. 114). Die Alchemisten zogen sich in hermetische Zirkel zurück und entwickelten einen eigenen Zugang zu Materie, Mensch und Natur, welcher zur Grundlage neuer esoterischer Weltanschauungen wurde (vgl. Doering-Manteuffel, S. 73). (Julius Kotzke)

Literatur: Sabine Doering-Manteuffel, *Okkultismus. Geheimlehren, Geisterglaube, magische Praktiken*, München 2011; Claus Priesner, *Geschichte der Alchemie*, München 2011

ANIMISMUS

von lat. *anima* (Seele), oft verstanden als Glaube an eine beseelte Umgebung.

Eingeführt wurde der Begriff 1871 von dem Ethnologen Edward B. Tylor. Nach Tylor ist A. die früheste von Menschen entwickelte Form der Religion. Im Kontext des Kolonialismus wurde der Animismus als Summe abergläubischer Vorstellungen verstanden. Er galt als Gegenbild der Zivilisation und wird zum exemplarischen Ausdruck eines primitiven „Naturzustands“, in dem Psyche und Natur als ungeschieden gelten. Modern sein hieß demnach, den Animismus hinter sich zu lassen und die Welt nach den seit Descartes gültigen dualistischen Trennungen – in Seele und Körper, in Geist und Materie – aufzuteilen.

In der Anthropologie kommt es im Zuge der Kritik an den Dualismen und statischen Kategorien der Moderne in letzter Zeit zu einer Neubewertung des A. Die Grenzbeziehungen zwischen Natur und Kultur, Menschen und Nicht-Menschlichem (Natur, Technologie), Psyche und Außenwelt und Leben und Nicht-Leben anders denken zu können, ist heute angesichts ökologischer, technologischer und biopolitischer Entwicklungen eine ganz konkrete politische Herausforderung (Inke Arns).

Literatur: Anselm Franke, Sabine Folie (Hg.), *Animismus. Moderne hinter den Spiegeln*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011; Irene Albers, Anselm Franke (Hg.), *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich: diaphanes, 2012/2016

HEILER*IN

Heiler*innen lassen sich den Schaman*innen zuordnen. Schaman*innen setzen ihre magischen Fähigkeiten im Kontext kultureller oder medizinischer Handlungen zum Wohl der Gemeinschaft ein. Eine zentrale Funktion des*der Schaman*in war die des höchstrangigen Heilers, denn man nahm an, dass Krankheiten auf Schadenszauberei, Seelenraub, Besessenheit durch Geister, aber auch auf Tabuverletzung oder Vernachlässigung der Ahnen beruhten. Bei der spirituellen Heilkunst handelt es sich – im Gegensatz zur modernen Medizin – um eine ganzheitliche Heilkunst, die weit über die rein medizinische Behandlung hinausging: Es war ein Dienst am existenziellen „Heil“ des Mitmenschen, der auch die Sorge für die Angehörigen und die gesamte Gemeinschaft umfasste. Der*die Schaman*in verwendet Heilkräuterwissen.

Künstler*innen und schamanischen Heiler*innen treten beide in die Welt des Unsichtbaren ein, um mit etwas für alle Sichtbaren zurückzukehren. Künstler*innen, die die Figur des*der Heiler*in in der Kunst verwenden, sind z. B. Joseph Beuys, Mariechen Danz und Tabita Rezai-re. (Elisabeth Malcew)

Literatur: *Wikipedia*-Artikel „Schamanismus“, <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamanismus> (13. Juli 2021); *Wikipedia*-Artikel „Schamane“, <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane> (13. Juli 2021)

KOSMISMUS,

RUSSISCHER

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert verfolgten die russischen Denker*innen des Kosmismus das Ziel, die Menschen durch Technologie unsterblich zu machen. Auf diese Weise sollte das christliche Versprechen der Wiederauferstehung im Hier und Jetzt eingelöst werden. Eine zentrale Rolle spielten bei diesem Unterfangen die Künste, die aufgrund ihrer Fähigkeit Dinge zu verewigen, als den Naturwissenschaften und der Medizin ebenbürtig angesehen wurden. Der russische Kosmismus bestand aus drei Strömungen: der naturwissenschaftlichen (N. Umov, V. I. Vernadskij, K. Ė. Ciolkovskij, A. Čiževskij), der religiös-philosophischen (N. Fedorov) und der künstlerischen (V. Odoevskij, A. Suchovo-Kobylin, V. N. Čekrygin). Auch für neuere philosophische Strömungen wie den Spekultativen Realismus, den Neuen Materialismus sowie den Transhumanismus ist der Materialismus ein zentraler Denkmodus des 20. Jahrhunderts. (Inke Arns)

Literatur: Boris Groys, Anton Vidokle (Hg.), *Kosmismus* (= Bibliothek 100 Jahre Gegenwart, 7. Band), Berlin: Matthes & Seitz, 2018; Michael Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München, 1989; Michael Hagemeister, „Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus“, in: Eberhard Müller / Franz Josef Klehr (Hg.), *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*, Stuttgart: Akad. der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 1992, S. 159–170; Michael Hagemeister, „Russian Cosmism in the 1920s and today“, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, New York, 1997, S. 185–202; Michael Hagemeister, „Die Eroberung des Raumes und die Beherrschung der Zeit: Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der frühen Sowjetzeit“, in: Jurij Murašov / Georg Witte (Hg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S. 257–284.

MAGIE

Magie (altpersisch: *magus* – altpersischer Priester / Traumdeuter; griechisch-lateinisch *magia* – „Weiser; weise, magisch“) ist eine (geheime) Kunst, die sich übersinnliche Kräfte dienstbar zu machen sucht. Magie geht von der Vorstellung aus, dass alles im Kosmos von einer transzendenten Kraft durchdrungen ist und durch Magie auf diese Kraft Einfluss genommen werden kann. Bereits aus der Zeit der mesopotamischen, sumerischen und altägyptischen Hochkulturen gibt es schriftliche Quellen zum Thema Magie. In vielen der alten Kulturen war Magie untrennbar mit Religion und Mythologie verbunden, wie zum Beispiel bei den Ägyptern und ihrem Gott der Magie Thot. Sehr früh wurde zwischen guter „heilender“ und böser „schwarzer“ Magie unterschieden. Im antiken Rom war es sogar gesetzlich verboten, schwarze Magie anzuwenden, um zum Beispiel die Ernte zu verderben. Ab dem 17. Jahrhundert wurde die Magie in Europa zunehmend in den Untergrund gedrängt, weil sie im Vergleich zur Wissenschaft als irrational angesehen wurde. Es wurde viele magische Geheimgesellschaften gegründet, zum Beispiel die Freimaurer. (Hanna Kusber-Alperstädt)

Quelle: *Wikipedia*-Artikel „Magie“, <https://de.wikipedia.org/wiki/Magie> (13. September 2021)

Literatur: Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968

MATERIALISM, NEW

„New Materialism“ (dt. „Neuer Materialismus“) bezeichnet eine interdisziplinäre und heterogene theoretische Strömung, die sich mit den Beziehungen des Menschen zu Technologie, Natur und Umwelt befasst. Der Begriff „Neuer Materialismus“ wurde in den 1990er Jahren geprägt und kann als Reaktion auf die durch ökologische Krisen veränderte Umwelt und den rapiden technischen Fortschritt betrachtet werden.

Gemeinsame Anliegen der diversen Neuen Materialismen sind 1) die Überwindung der Zentralstellung des

menschlichen Subjekts, also des in der Philosophie hegemonialen Anthropozentrismus, 2) die Erneuerung einer Konzeption von Materie als aktiv und wirkmächtig, 3) der Vorschlag einer „Komplexifizierung von Natur-Kultur-Verhältnissen als Kontinuum“ (Kallmeyer). Donna Haraway, Rosi Braidotti, Karen Barad und Jane Bennett gehören zu den einflussreichsten Vertreterinnen der Neuen Materialismen.

- Quelle: *Wikipedia*-Artikel „Neuer Materialismus“, https://de.wikipedia.org/wiki/Neuer_Materialismus (14. September 2021)
- Literatur: Inke Arns, (Hg.), *World of Matter*, Berlin: Sternberg Press, 2015; Jane Bennett, *Vibrant matter. A political ecology of things*, Durham: Duke University Press, 2010; Nick J. Fox, „New Materialism“, in: *Global Social Theory*, o. J., <https://globalsocialtheory.org/topics/new-materialism/> (14. September 2021); Martin Kallmeyer, „New Materialism: neue Materialitätskonzepte für die Gender Studies“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017, S. 1–10;

METABOLISMUS

Als Metabolismus (altgriech. μεταβολισμός *metabolismós*, dt. ‚Stoffwechsel‘) bezeichnet man alle chemischen Umwandlungen von Stoffen im Körper von Lebewesen.

In der Biologie ist dieser Begriff der Fachbegriff für „Stoffwechsel“. Dieser ist ein permanenter Prozess, bei dem sich Organismen in einem Austausch mit ihrer Umwelt befinden, aber er umfasst auch alle chemischen Umwandlungen von Stoffen in Körpern von Lebewesen. Diese biochemischen Vorgänge „dienen dem Aufbau, Abbau und Ersatz bzw. Erhalt der Körpersubstanz [...] sowie der Energiegewinnung [...] und damit der Aufrechterhaltung der Körperfunktionen und somit des Lebens.“ (*Wikipedia*)

Das sozioökonomische Modell des „gesellschaftlichen Metabolismus“ (Fischer-Kowalski) wurde in den 1990er Jahren zu einer wichtigen analytischen Grundlage für Prozesse der ökologischen Modernisierung (Ökobilanzen, Material- und Energieflussanalysen).

Metabolismus in der Architektur bedeutet, dass besonders viel Wert auf den Austausch von Material/Energie mit der Außenwelt und die ständige Erneuerung bzw. Austauschbarkeit der Baumodule gelegt wird.

In den Kreisen der Heiler*innen wird dem Verhältnis zwischen Körper und Geist ein Metabolismus zugeschrieben, der zwischen den beiden Komponenten wirkt. Psychedelika, die bei einigen Schaman*innen eingesetzt werden, wirken ebenfalls aufgrund des Metabolismus im Gehirn. (Lea Klein)

METALLURGIE

Aus dem Griechischen „métallon“ („Abbaustätte“), Lateinisch „Metallum“ („Metall“).

Der Begriff Metallurgie bezeichnet alle Verfahren, die zur Gewinnung und Weiterverarbeitung von Rohstoffen, Metallen, Halb- und Nichtmetallen zu Metallzeugnissen benötigt werden. Es geht also um die Umwandlung von Rohstoffen in etwas anderes und um deren Veredelung. Der Abbau dieser Rohstoffe obliegt der Bergbauindustrie, die historisch eng mit der Metallurgie verbunden ist und zusammen mit dieser die Montanindustrie bildet.

Gilles Deleuze und Félix Guattari sprechen von Metallurgie als paradigmatischem Beispiel einer nomadischen Kunst, die sich mit spezifischen Materialien, deren Bearbeitung und dem Umgang mit selbigen in der jeweiligen Gesellschaft beschäftigt und diese Vorgehensweisen mit zeitgenössischen Themen hybridisiert bzw. verschmilzt. Dementsprechend werden die Grenzen im transdisziplinären Raum ausgelotet, um Phänomene unserer zeitgenössischen Gesellschaft zu erforschen und deren Struktur und Geschichte offen zu legen. Ein Beispiel für künstlerische Arbeiten zum Thema Goldgewinnung sind die Projekte des Künstlerkollektivs knowbotiq. (Katarina Kloppe)

- Quellen: <https://www.jsc.art/exhibitions/new-metallurgists>; <https://www.chemie.de/lexikon/Metallurgie.html>; <http://metallurgiestudenten.de/index.php/>

- warum-metallurgie/was-ist-metallurgie/; https://de.wikibooks.org/wiki/Werkstoffkunde_Metall/_Eisen_und_Stahl/_Metallurgie; <https://www.dwds.de/wb/Metallurgie>; <https://www.chemie-schule.de/KnowHow/Metallurgie>; <https://www.stadtrevue.de/archiv/artikelarchiv/13755-zwischen-den-welten/> (alle 14. September 2021)

MODERNE

„Moderne bezeichnet historisch einen Umbruch in zahlreichen Lebensbereichen gegenüber der Tradition, bedingt durch Industrielle Revolution, Aufklärung und Säkularisierung. [...] Meist wird der Beginn der Moderne mit der Zeit des Übergangs von einem feudalistischen zu einem bürgerlichen Gesellschaftsmodell angesetzt. [...] Geistesgeschichtlich mit der Renaissance etwa ab dem 15. Jahrhundert, ökonomisch mit der Industrialisierung des mittleren 18. Jahrhunderts, politisch mit der Französischen Revolution Ende des 18. Jahrhunderts und dem Nationalismus des frühen 19. Jahrhunderts, in der Literatur- und Kunstgeschichte als ästhetische Moderne mit dem beginnenden bzw. ausgehenden 19. Jahrhundert.“ (*Wikipedia*)

- Quelle: *Wikipedia*-Artikel „Moderne“, <https://de.wikipedia.org/wiki/Moderne> (14. September 2021)
- Literatur: Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Suhrkamp, 2008

MYSTIK

Die Mystik (von altgriechisch μυστικός *mystikós* ‚geheimnisvoll‘, zu *myein* ‚Mund oder Augen schließen‘) ist eine Form der Religiosität oder eine religiöse Anschauung, bei der durch meditative Versenkung, Hingabe, Askese und ähnliche Praktiken eine persönliche, empirische Verbindung mit dem transzendenten Göttlichen, der Gottheit gesucht wird. Diese führt bis zu einer ekstatischen Vereinigung und resultiert in der Dissolution des Selbst. Die Mystik bezeichnet ein religiöses Erleben, das auf ein „Wirklichkeitsganzes“ oder eine Erfahrung absoluter oder göttlicher Wirklichkeit abzielt. Mystische Erfahrungen sind nicht wissenschaftlich objektivierbar und werden unter Verwendung kontextspezifischer Begriffe, Bilder und Formulierungen ausgedrückt. Während in monotheistischen Religionen oft von Gottes- oder Glaubenserfahrungen die Rede ist, bringen nichttheistische Traditionen mystische Erfahrungen zum Ausdruck, ohne sich auf eine göttliche Wesenheit zu beziehen. (Jonathan Hinz)

- Literatur: *Wikipedia*-Artikel „Mystik“, <https://de.wiktionary.org/wiki/Mystik> (14. September 2021)

OKKULTISMUS

Okkultismus ist als diverse Strömung zu verstehen, die sich als Gegenentwurf zur (technologischen) Rationalisierung westlicher Gesellschaften entwickelte. Mit dem Aufbruch in die Moderne befassten sich Vordenker*innen des Okkultismus mit dem Erforschen und Erfahren paranormalen, mystischer Phänomene. Der Mensch bzw. dessen Geist sei zu authentischen Wahrnehmungen fähig, die über die Möglichkeiten des wissenschaftlich Belegbaren hinausgehen. Dieser Idee folgend, leitete sich der Begriff Okkultismus von dem lateinischen Verb *occultus* („verborgen, verdeckt“) ab. In Zusammenkünften okkultistischer Gruppen wurden alternative Weltanschauungen etabliert und diskutiert.

Spiritistische Praktiken wie z. B. Gläserücken, Kartenlegen und das Kommunizieren mit Geistern durch Medien ermöglichten angeblich den Kontakt mit dem Paranormalen. Die heterogenen Gruppen erfuhren im Zuge der beiden Weltkriege eine weite Differenzierung. Sie boten u. a. Ausgangspunkte für die Esoterik- und Anthroposophiebewegung, die Parapsychologie, jedoch auch für die NS-Ideologie und Verschwörungsmythen. Suzanne Treister beschäftigt sich in vielen Arbeiten mit dem Okkultismus des 20. Jahrhunderts, den sie in den unwahrscheinlichsten Zusammenhängen entdeckt (wie z. B. auf den Macy-Konferenzen, die für die Entwicklung der Kybernetik zentral waren). (Hannah Kons)

Literatur: Sabine Doering-Manteuffel, *Das Okkulte: eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung; von Gutenberg bis zum World Wide Web*, München: Siedler, 2008.

SCHAMAN*IN

Der Ausdruck „Schamane“ stammt ursprünglich von den tungusischen Völkern Sibiriens, *šaman* bedeutet in der mandchu-tungusischen Sprache „jemand, der weiß“ und bezeichnet einen besonderen Wissensträger. Das Wort ist in der Bedeutung von „jemand, der erregt, bewegt, erhoben ist“ oder auch „um sich schlagen“, „verrückt“ oder „verbrennen“ in allen tungusischen Idiomen vorhanden. Alle diese Übersetzungen beziehen sich auf die Körperbewegungen und Gebärden, die sibirische Schaman*innen während der Ekstase ausführen.

Im ‚sibirischen Animismus‘, der auch als ‚klassischer Schamanismus‘ gilt, ist der*die Schaman*in ein*e heilkundige*r ‚Magier*in‘ und ‚charismatische*r Führer*in‘, der*die in Trance mit Naturgeistern und Ahnen kommuniziert. Er*sie stand bei den traditionellen ethnischen Religionen Sibiriens (Nenzen, Jakuten, Altaier, Burjaten, Ewenken, auch europäische Samen und andere) als *Seelenhirte* im Dienst der Gemeinschaft und fungierte konkret als „Arzt und Geistheiliger, Wahrsager, Traumdeuter, mili-

tärischer Berater, Opferpriester, Totenseelen-Geleiter, Wetterzauberer, Zeremonienmeister für Fruchtbarkeits- und Jagdrituale, Geistermedium, Ermittler in Sachen Schandzauberei, Lehrer oder manchmal auch einfach nur als Unterhalter.“ (Inke Arns)

Quelle: [Wikipedia-Artikel „Schamane“](https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane), <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane> (14. September 2021)

SCHAMANISMUS

Schamanismus bezeichnet im engeren Sinne die traditionellen ethnischen Religionen des Kulturareals Sibirien (Nenzen, Jakuten, Altaier, Burjaten, Ewenken, auch europäische Samen und andere), bei denen das Vorhandensein von Schamanen von europäischen Forschern in der Zeit der Europäischen Expansion als wesentliches gemeinsames Kennzeichen erachtet wurde. Zur besseren Abgrenzung werden diese Religionen häufig „klassischer Schamanismus“ oder auch „sibirischer Animismus“ genannt.

Im weiteren Sinne meint Schamanismus alle wissenschaftlichen Konzepte, die aufgrund von ähnlichen Praktiken spiritueller Spezialisten in verschiedenen traditionellen Gesellschaften die kulturübergreifende Existenz des Schamanismus postulieren. Aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Konzepte sollte daher vielleicht treffender von Schamanismen im Plural gesprochen werden.

Sibirische Schamanen und verschiedene Geisterbeschwörer anderer Ethnien – die ebenfalls häufig verallgemeinernd als Schamanen bezeichnet werden – hatten oder haben in vielen traditionellen Weltanschauungen angeblich Einfluss auf die Mächte des Jenseits. Sie setzten ihre Fähigkeiten vorwiegend zum Wohle der Gemeinschaft ein, um in unlösbar erscheinenden Krisensituationen die „kosmische Harmonie“ zwischen Diesseits und Jenseits wiederherzustellen.

Eine nähere allgemeingültige Bestimmung ist nicht möglich, da die Definition verschiedene Betrachtungsweisen

aus Sicht der Ethnologie, Kulturanthropologie, Religionswissenschaften, Archäologie, Soziologie und Psychologie enthält. Dies hat unter anderem zur Folge, dass Angaben zur räumlichen und zeitlichen Verbreitung der „Schamanismen“ erheblich voneinander abweichen und in vielen Fällen umstritten sind. Der amerikanische Ethnologe Clifford Geertz sprach daher bereits in den 1960er Jahren dem „westlich idealistischen Konstrukt Schamanismus“ jeglichen Erklärungswert ab.

Einig ist man sich lediglich bei der „engen Definition“ des klassisch sibirischen Schamanismus – dem Ausgangspunkt der ersten „Schamanismen“. Dazu gehört vor allem die genaue Beschreibung der dort praktizierten rituellen Ekstase, eine weitgehend übereinstimmende ethnische Religion sowie eine ähnliche Kosmologie und Lebensweise. (*Wikipedia*).

Quelle: [Wikipedia-Artikel „Schamanismus“](https://de.wikipedia.org/wiki/Schamanismus), <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamanismus> (14. September 2021)

SPIRITISMUS

Spiritismus (lat. *spiritus* ‚Geist‘) bezeichnet moderne Formen der Beschwörung von Geistern oder spukenden Gespenstern, insbesondere von Geistern Verstorbener, die sich mit Hilfe eines Mediums sinnlich wahrnehmbar mitteilen sollen. Die Entstehung des modernen Spiritismus wird gewöhnlich mit den Schwestern Margaret und Kate Fox und ihren Eltern in Verbindung gebracht, die 1848 behaupteten, in einem unlängst neu bezogenen Haus in Hydesville im US-Staat New York seltsame Klopfgeräusche zu hören, welche sie dem Geist eines ermordeten und im Keller begrabenen Hausierers zuschrieben. Neben der Kommunikation durch Klopfzeichen entwickelten sich neue Methoden der Geister-Kommunikation wie das „automatische Schreiben“, bei der der Geist die Hand des Mediums führen soll, oder das Aussprechen der Gedanken der Geister durch in Trance versetzte Medien. Auf dem Höhepunkt dieser Welle um 1855 sollen

eine bis mehrere Millionen US-Amerikaner*innen von der Realität der angeblichen Geisterbeschwörungen überzeugt gewesen sein. Die Anhängerschaft des Spiritismus wird heute weltweit auf über 100 Millionen geschätzt. Am weitesten ist sie wohl in Brasilien verbreitet, wo der Kardecismus, teils in Verbindung mit afro-brasilianischen Religionen wie Umbanda und Candomblé, sehr populär ist. (Inke Arns / Maria Alejandra Medina Fuentes)

Literatur: Diethard Sawicki, *Leben mit den Toten: Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770–1900*, Paderborn: Schöningh, 2001.

ALCHEMY	192
ANIMISM	192
COSMISM, RUSSIAN	192
HEALER	193
MAGIC	193
MATERIALISM, NEW	193
METABOLISM	194
METALLURGY	194
MODERNITY	195
MYSTICISM	195
OCCULTISM	195
SHAMAN	195
SHAMANISM	196
SPIRITUALISM	196

The *Technoshamanism* glossary was developed for the exhibition during a seminar at the Kunstakademie Münster in the summer semester of 2021. It comprises fourteen terms that often appear in the context of technoshamanism.

GLOSSARY



ALCHEMY

The term alchemy (probably from the Arabic *الكيمياء* /*al-ḥīmiyā*) refers to the study of substances and their reactions, which originated in Greece and Egypt in the first and second centuries. One of the alchemists' goals was the transformation of base metals into gold or silver with the aid of the so-called "philosopher's stone". This stone, which also typifies the principles of transmutation, healing and purification, represented a kind of elixir of life or "drinkable gold" (Doering-Manteuffel, p. 72). Alchemy thus laid the scientific and experimental foundations for the chemical research of the modern era. In the course of the seventeenth and eighteenth centuries, it was replaced by modern chemistry and pharmacology (Priesner, p. 114). The alchemists withdrew into hermetic circles and developed their own approach to matter, humankind and nature, which became the basis of new esoteric world views (Doering-Manteuffel, p. 73). (Julius Kotzke)

References: Sabine Doering-Manteuffel, *Okkultismus. Geheimlehren, Geistesglaube, magische Praktiken* (Munich, 2011); Claus Priesner, *Geschichte der Alchemie* (Munich, 2011)

ANIMISM

From the Latin *anima* (soul), often understood as a belief in an animated environment.

The term was introduced by the ethnologist Edward B. Tylor in 1871. According to Tylor, animism was the earliest form of religion developed by humans. In the context of colonialism, animism was understood as the sum of superstitious ideas. It was viewed as the antithesis of civilization and became the quintessential expression of a primitive "state of nature" in which psyche and nature were one. Accordingly, being modern meant leaving animism behind and dividing the world according to the dualisms that had been in force since Descartes—into soul and body, spirit and matter.

As part of the critique of modernism's dualisms and static categories, there has recently been a re-evaluation of animism in anthropology. The ability to think differently about the boundaries between nature and culture, humans and non-humans (nature, technology), the psyche and the external world, and life and non-life is a tangible political challenge in light of our current ecological, technological and biopolitical developments.

References: Anselm Franke and Sabine Folie (eds), *Animismus. Moderne hinter den Spiegel* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011); Irene Albers and Anselm Franke (eds), *Animismus. Revisionen der Moderne* (Zürich: diaphanes, 2012/2016).

COSMISM, RUSSIAN

In the nineteenth and early twentieth centuries, the Russian cosmists pursued the goal of making people immortal through technology. In this way, the Christian promise of resurrection in the here and now was to be fulfilled. The arts played a central role in this endeavour and were considered equal to the natural sciences and medicine because of their ability to immortalize their subjects. Russian cosmism consisted of three strands: the scientific (N. Umov, V. I. Vernadsky, K. È. Tsiolkovsky, A. Chizhevsky), the religious-philosophical (N. Fyodorov) and the artistic (V. Odoyevsky, A. Sukhovo-Kobylin, V. N. Chekrygin). Materialism is also a central mode of thought for newer philosophical movements of the twentieth century, such as speculative realism, new materialism, and transhumanism. (Inke Arns)

References: Boris Groys and Anton Vidokle (eds), *Kosmismus: Bibliothek 100 Jahre Gegenwart*, vol. 7 (Berlin: Matthes & Seitz, 2018); Michael Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung* (Munich, 1989); Michael Hagemeister, "Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus", in: Eberhard Müller and Franz Josef Klehr (eds), *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz* (Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 1992),

pp. 159–170; Michael Hagemeister, "Russian Cosmism in the 1920s and Today", in: Bernice Glatzer Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture* (New York, 1997), pp. 185–202; Michael Hagemeister, "Die Eroberung des Raumes und die Beherrschung der Zeit: Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der frühen Sowjetzeit", in: Jurij Murašov and Georg Witte (eds), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2003), pp. 257–284.

HEALER

Healers can be classified as shamans. Shamans use their magical abilities in ritual or medical acts to benefit the community. One of the shaman's main roles was that of the highest-ranking healer, because it was assumed that illnesses were caused by harmful magic, the theft of souls, or possession by spirits, but also by the violation of taboos or neglect of the ancestors. In contrast to modern medicine, the spiritual art of healing was a holistic act that went far beyond purely medical treatment: it was a ministry for the existential "healing" of humankind, which also included caring for kinfolk and the entire community. The shaman uses their knowledge of medicinal herbs.

Artists and shamanic healers both enter the invisible world to return with something visible to all. Artists who use the figure of the healer in their art include Joseph Beuys, Mariechen Danz and Tabita Rezaire. (Elisabeth Malcew)

References: "Schamanismus", *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamanismus> (last accessed: 13/7/2021); "Schamane", *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane> (last accessed: 13/7/2021).

MAGIC

Magic, from the ancient Persian *magus* (ancient Persian priest / dream interpreter) and the Greek-Latin *magia* (wise man; wise, magical) is a secret art that seeks to harness supernatural powers. Magic

is based on the notion that everything in the cosmos is permeated by a transcendent force and that this force can be influenced through magic. Written sources on the subject of magic date back as far as the advanced civilizations of Mesopotamia, Sumer and ancient Egypt. In many ancient cultures, magic was inextricably linked to religion and mythology, such as the Egyptians and their god of magic Thoth. A very early distinction was made between good "healing" magic and evil "black" magic. For instance, in ancient Rome it was even illegal to use black magic to spoil the harvest. Magic was increasingly pushed underground in Europe from the seventeenth century onwards, because it was considered irrational in comparison to science. Many magical secret societies were founded, such as the Freemasons. (Hanna Kusber-Alperstädt)

Source: "Magie", *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Magie> (last accessed: 13/9/2021)

References: Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968).

MATERIALISM, NEW

New materialism refers to an interdisciplinary and heterogeneous theoretical movement that deals with human relationships to technology, nature and the environment. The term "new materialism" was coined in the 1990s and can be considered a reaction to the changed environment caused by ecological crises and rapid technological progress.

Common concerns of the many new materialisms are:

- 1) the overcoming of the centrality of the human subject, that is, the hegemony of anthropocentrism in philosophy;
- 2) the renewal of a conception of matter as active and influential; and
- 3) the proposal of a "complexification of the relationship between nature and culture as a continuum" (Kallmeyer).

Donna Haraway, Rosi Braidotti, Karen Barad and Jane Bennett are some of the most influential representatives of new materialism.

- Source: "Neuer Materialismus", *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Neuer_Materialismus (last accessed: 14/9/2021)
- References: Inke Arns (ed.), *World of Matter* (Berlin: Sternberg Press, 2015); Jane Bennett, *Vibrant matter. A political ecology of things* (Durham: Duke University Press, 2010); Nick J. Fox, "New Materialism", in: *Global Social Theory*, n.d., <https://globalsocialtheory.org/topics/new-materialism/> (last accessed: 14/9/2021); Martin Kallmeyer, "New Materialism: neue Materialitätskonzepte für die Gender Studies", in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017), pp. 1–10.

METABOLISM

Metabolism (from the ancient Greek μεταβολισμός *metabolismós*) refers to the set of chemical reactions in organisms. In biology, this term is the technical term for "material change". This is a permanent process in which organisms are in exchange with their environment, but it also includes all chemical transformations of substances in the bodies of organisms. These biochemical processes "serve to build up, break down and replace or maintain bodily substances [...] as well as to generate energy [...] and thus maintain bodily functions and life." (*Wikipedia*) In the 1990s, the socioeconomic model of "social metabolism" (Fischer-Kowalski) became an important analytical basis for processes of ecological modernization (life cycle assessments, material and energy flow analyses).

Metabolism in architecture signifies that a special emphasis is placed on the exchange of material/energy with the outside world as well as on the constant renewal or interchangeability of building modules.

For healers, the relationship between body and mind is attributed to a metabolism that works between the two components. Psychedelics, which are

used by some shamans, also take effect because of the metabolism in the brain. (Lea Klein)

METALLURGY

From the Greek *métallon* (mining site) and Latin *metallum* (metal).

The term metallurgy refers to all processes required for the extraction and further processing of raw materials, metals, semi-metals and non-metals to create metal products. It therefore concerns the transformation of raw materials into something else and their refinement. The extraction of these raw materials is the responsibility of the mining industry, which is historically closely linked to metallurgy: together they form the coal and steel industry.

Gilles Deleuze and Félix Guattari speak of metallurgy as a paradigmatic example of a nomadic art that deals with specific materials, their processing and the handling of the same in a particular society and hybridizes or merges these procedures with contemporary themes. In accordance with this, the boundaries in this transdisciplinary space are explored in order to investigate the phenomena of our contemporary society and reveal their structure and history. The projects by the artists' collective knowbotiq are some examples of artistic work about gold mining. (Katarina Kloppe)

- Sources: <https://www.jsc.art/exhibitions/new-metallurgists>; <https://www.chemie.de/lexikon/Metallurgie.html>; <http://metallurgiestudenten.de/index.php/warum-metallurgie/was-ist-metallurgie>; https://de.wikibooks.org/wiki/Werkstoffkunde_Metall/_Eisen_und_Stahl/_Metallurgie; <https://www.dwds.de/wb/Metallurgie>; <https://www.chemie-schule.de/KnowHow/Metallurgie>; <https://www.stadtrevue.de/archiv/artikelarchiv/13755-zwischen-den-welten/> (all last accessed: 14/9/2021)

MODERNITY

"Modernity historically refers to an upheaval of tradition in numerous fields of life brought about by the Industrial Revolution, the Enlightenment and secularization. [...] The beginning of modernity is usually considered to be the period of transition from a feudalistic to a bourgeois model of society. [...] In terms of the history of thought, it began with the Renaissance from about the fifteenth century onwards, economically with the industrialization of the mid-eighteenth century, politically with the French Revolution at the end of the eighteenth century and the nationalism of the early nineteenth century, and in literary and art history with aesthetic modernity at the beginning or end of the nineteenth century." (*Wikipedia*)

- Source: "Moderne", *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Moderne> (last accessed: 14/9/2021)

- References: Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (Berlin: Suhrkamp, 2008)

MYSTICISM

Mysticism, from the ancient Greek *μυστικός* *mystikós* (mysterious) and *myein* (close the eyes or lips), is a form of religious beliefs or a religious outlook in which a personal and empirical connection with the transcendent divine or deity is sought through meditative contemplation, devotion, asceticism, and other similar practices. This leads to an ecstatic union and results in the dissolution of the self. Mysticism denotes a religious experience that aims for a "total reality" or an experience of absolute or divine reality. Mystical experiences are not scientifically objective and are expressed using context-specific terms, images and formulations. While monotheistic religions often speak of experiences of God or faith, non-theistic traditions express mystical experiences without referring to a divine entity. (Jonathan Hinz)

- References: "Mystik", *Wikipedia*, <https://de.wiktionary.org/wiki/Mystik> (last accessed: 14/9/2021)

OCCULTISM

Occultism is to be understood as a diverse movement that developed as a counterpoint to the (technological) rationalization of Western societies. At the dawn of modernity, the pioneers of occultism were concerned with exploring and experiencing paranormal, mystical phenomena. Humans, or rather their spirits, were capable of authentic perceptions that went beyond the possibilities of what could be scientifically proven. In line with this idea, the term "occultism" was derived from the Latin verb *occultus* (hidden, concealed). Alternative world views were established and discussed in meetings of occultist groups. Spiritualistic practices such as glass moving, card reading and communicating with spirits through mediums all supposedly facilitated contact with the paranormal. The various groups experienced a wide differentiation in the course of the two world wars. Among other things, they provided starting points for the esoteric and anthroposophy movements and parapsychology, but also for Nazi ideology and conspiracy myths. Many of Suzanne Treister's works explore twentieth-century occultism, which she finds in the most unlikely contexts (such as the Macy conferences, which were central to the development of cybernetics).

- (Hannah Kons)
- References: Sabine Doering-Manteuffel, *Das Okkulte: eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung; von Gutenberg bis zum World Wide Web* (Munich: Siedler, 2008).

SHAMAN

The term "shaman" originally comes from the Tungusic peoples of Siberia; *šaman* in the Manchu-Tungusic language means "one who knows" and denotes a special bearer of knowledge. The word is present in all Tungusic idioms in the meaning of "someone who is excited, animated, exalted" as well as "lashing out", "mad" or "burning". All these translations refer to the physical movements and gestures performed by Siberian shamans in their ecstatic state.

In Siberian animism, which is also considered classical shamanism, the shaman is a healing magician and charismatic leader who communicates with nature spirits and ancestors in a trance state. In the traditional ethnic religions of Siberia (those practiced by Nenets, Yakuts, Altai, Buryats, Evenks, as well as the European Sámi people and others), the shaman was a pastor in the service of the community and functioned specifically as a “doctor and spirit healer, fortune teller, dream interpreter, military advisor, sacrificial priest, guide of dead souls, weather magician, master of ceremonies for fertility and hunting rituals, spirit medium, investigator in matters of harmful magic, teacher or sometimes simply an entertainer”. (Inke Arns)

Source: “Schamane”, *Wikipedia*,
<https://de.wikipedia.org/wiki/Schamane>
(last accessed: 14/9/2021)

SHAMANISM

In a narrower sense, shamanism refers to the traditional ethnic religions of the cultural area of Siberia (as practiced by Nenets, Yakuts, Altai, Buryats, Evenks, as well as the European Sámi people and others), in which the presence of shamans was considered an essential shared characteristic by European researchers during the period of European expansion. For clearer distinctions, these religions are often referred to as “classical shamanism” or “Siberian animism”.

In a broader sense, shamanism means all scientific concepts that postulate the cross-cultural existence of shamanism based on the similar practices of spiritual specialists across different traditional societies. Due to the multitude of different concepts, it is perhaps more accurate to speak of shamanisms in the plural.

According to many traditional world views, Siberian shamans and other necromancers from various ethnic groups—who are also often referred to as shamans in a generalized way—had or have influence over the powers of the afterlife.

They used their abilities predominantly for the benefit of the community, restoring “cosmic harmony” between this world and the next in the midst of seemingly irreconcilable crisis situations.

It is not possible to give a more precise set definition, as the term comprises various different approaches from the perspectives of ethnology, cultural anthropology, religious studies, archaeology, sociology, and psychology. One consequence of this is that information regarding the spatial and temporal distribution of “shamanisms” varies considerably and is disputed in many cases, which is why the American ethnologist Clifford Geertz already refuted any explanatory value to the “Western idealistic construct of shamanism” back in the 1960s.

There is only agreement on the “narrow definition” of classical Siberian shamanism—the starting point of the first “shamanisms”. This primarily covers the precise description of the ritual ecstatic states practised there and a largely congruent ethnic religion, as well as a similar cosmology and way of life. (*Wikipedia*)

Source: “Schamanismus”, *Wikipedia*,
<https://de.wikipedia.org/wiki/Schamanismus>
(last accessed: 14/9/2021)

SPIRITUALISM

Spiritualism (Latin *spiritus*, spirit) refers to modern forms of conjuring spirits or haunting by ghosts, especially the spirits of the dead, who are said to communicate in a physically tangible manner through a medium. The origins of modern spiritualism are usually associated with the sisters Margaret and Kate Fox and their parents, who in 1848 claimed to hear strange knocking noises in their recently acquired house in Hydesville, New York, which they attributed to the ghost of a murdered pedlar buried in the cellar. In addition to communication by rapping, new methods of interacting with spirits were developed, such as “automatic writing”, where the spirit would guide the medium’s

hand, or the voicing of the spirit’s thoughts by the medium in a trance. At the peak of this wave around 1855, between one and several million Americans are thought to have been convinced of the reality of this alleged summoning of spirits. Today, spiritualism is estimated to have over 100 million adherents worldwide. It is probably most widespread in Brazil, where Kardecism is very popular, partly in connection with Afro-Brazilian religions such as Umbanda and Candomblé. (Inke Arns/Maria Alejandra Medina Fuentes)

References: Diethard Sawicki, *Leben mit den Toten: Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770–1900* (Paderborn: Schöningh, 2001).



Biografien der Künstler*innen / Artists' biografies

Morehshin

Allahyari

DEUTSCH..... Morehshin Allahyari ist eine Künstlerin, Aktivistin, Autorin und Pädagogin. Sie wurde 1985 in Teheran, Iran, geboren und wuchs dort auf. 2007 zog sie in die Vereinigten Staaten. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich mit den politischen, sozialen und kulturellen Widersprüchen, mit denen wir täglich konfrontiert sind. Sie betrachtet Technologie als philosophisches Instrumentarium zur Reflexion über Objekte und als poetisches Mittel zur Dokumentation unseres persönlichen und kollektiven Lebens und unserer Kämpfe im 21. Jahrhundert. Morehshin ist Co-Autorin von *The 3D Additivist Cookbook* in Zusammenarbeit mit dem Autor/Künstler Daniel Rourke.

Morehshin hat an zahlreichen Ausstellungen, Festivals und Workshops auf der ganzen Welt teilgenommen, darunter die Biennale di Architettura in Venedig, das New Museum, das Whitney Museum of American Art, das Centre Pompidou, das Museum of Contemporary Art in Montreal, die Tate Modern, das Haus der Kulturen der Welt, der HMKV Hartware MedienKunstVerein, La Gaîté Lyrique und MU. Sie war u. a. Artist in Residence beim Vilém Flusser Residency Program for Artistic Research in Zusammenarbeit mit der Transmediale, Berlin (2016). Ihr Video *3D Additivist Manifesto* befindet sich in der Sammlung des San Francisco Museum of Modern Art, und in jüngster Zeit hat sie wichtige Aufträge von The Shed, Rhizome, New Museum, Whitney Museum of American Art, Liverpool Biennale und FACT erhalten. www.morehshin.com

ENGLISH..... Morehshin Allahyari is an artist, activist, writer, and educator. She was born (*1985) and raised in Tehran, Iran and moved to the United States in 2007. Her work deals with the political, social, and cultural contradictions we face every day. She thinks about technology as a philosophical toolset to reflect on objects and as a poetic means to document our personal and collective lives and struggles in the 21st century. Morehshin is the co-author of *The 3D Additivist Cookbook* in collaboration with writer/artist Daniel Rourke.

Morehshin has been part of numerous exhibitions, festivals, and workshops around the world including Venice Biennale di Architettura, New Museum, The Whitney Museum of American Art, Centre Pompidou, Museum of Contemporary Art in Montreal, Tate Modern, Haus der Kulturen der Welt, HMKV Hartware MedienKunstVerein, La Gaîté Lyrique, and MU. She has been an artist in residence a.o. at the Vilém Flusser Residency Program for Artistic Research in association with Transmediale, Berlin (2016). Her *3D Additivist Manifesto* video is in the collection of San Francisco Museum of Modern Art, and recently she has been awarded major commissions by The Shed, Rhizome, New Museum, Whitney Museum of American Art, Liverpool Biennale, and FACT. www.morehshin.com

Joseph Beuys

DEUTSCH..... Joseph Beuys, *1921 in Krefeld, DE, † 1986 in Düsseldorf, DE; war ein deutscher Aktionskünstler, Bildhauer, Zeichner, Kunsttheoretiker und Professor an der Kunstakademie Düsseldorf. 1947–54 Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf; neben seinen Zeichnungen, plastischen Objekten, Rauminstallationen und Aktionen im Rahmen der internationalen Fluxus-Bewegung widmete sich Beuys seit den 1970er Jahren dezidiert auch politischen Aktionen. Beuys setzte sich in seinem umfangrei-

chen Werk mit Fragen des Humanismus, der Sozialphilosophie und Anthroposophie auseinander. Dies führte zu seiner spezifischen Definition eines „erweiterten Kunstbegriffs“ (der eine soziale, ökologische und politische Rolle des Künstlers umfasst) und zur Konzeption der „Sozialen Plastik“ als Gesamtkunstwerk, indem er Ende der 1970er Jahre ein kreatives Mitgestalten an der Gesellschaft und in der Politik forderte. Joseph Beuys gilt weltweit als einer der bedeutendsten (Aktions-) Künstler des 20. Jahrhunderts.

ENGLISH..... Joseph Beuys, *1921 in Krefeld, Germany, † 1986 in Düsseldorf, Germany; was a German action artist, sculptor, draftsman, art theorist, and professor at the Düsseldorf Art Academy. 1947–54 studied sculpture at the Düsseldorf Art Academy; in addition to his drawings, sculptural objects, spatial installations, and actions within the framework of the international Fluxus movement, Beuys also devoted himself decidedly to political actions since the 1970s. In his extensive work, Beuys dealt with questions of humanism, social philosophy and anthroposophy. This led to his specific definition of an “expanded concept of art” (encompassing a social, ecological and political role for the artist) and to the concept of “social sculpture” as a total work of art, calling for creative participation in society and politics in the late 1970s. Joseph Beuys is regarded worldwide as one of the most important (action) artists of the 20th century.

Mariechen Danz

DEUTSCH..... Mariechen Danz, *1980 in Dublin, Irland, lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte an der Universität der Künste, Berlin, an der Gerrit Rietfeld Akademie, Amsterdam, und erhielt 2008 ihren Master in Art & Integrated Media vom California Institute of the Arts. Ihre Arbeiten wurden u. a. auf der 16. Istanbul Biennale; 57. La Biennale di Venezia; Haus der Kunst Mün-

chen; MAK Wien; Centre Pompidou Paris; Kunsthhaus Bregenz; High Line New York; New Museum New York und in Einzelausstellungen in der GAK – Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, CAN Centre d'Art Neuchâtel; Kunstverein Göttingen und der Kunsthalle Recklinghausen (2021) gezeigt. Sie erhielt das Max Klinger Stipendium, das Kunstfonds Arbeitsstipendium, das Arbeitsstipendium des Berliner Senats, das Karl Schmidt-Rottluff Stipendium und das Villa Romana Fellowship. Danz' Arbeit geht von Kommunikation und Wissensvermittlung aus und stellt den Körper in den Mittelpunkt ihrer Praxis. In Skulpturen, Zeichnungen, Kostümen und Installationen hinterfragt sie – oft in Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen und Musiker*innen – die Ausdrucksmöglichkeiten und -unfähigkeiten von Sprache, die Lesbarkeit und Hierarchie von Zeichen und den Vorrang westlicher Vorstellungen von Vernunft. Danz aktiviert ihre Installationen außerdem durch inszenierte Gesangsperformances. Der menschliche Körper fungiert als primärer Ort der Untersuchung für Danz' Arbeit – der Körper als Metapher, als Ursprung und Überbleibsel.

ENGLISH..... Mariechen Danz, *1980 in Dublin, Ireland, lives and works in Berlin. Danz studied at the Universität der Künste, Berlin, the Gerrit Rietveld Academy, Amsterdam and received her Master in Art & Integrated Media from Calarts, California Institute of the Arts, in 2008. Her work has been featured in institutions such as 16th Istanbul Biennial; 57th La Biennale di Venezia; Haus der Kunst Munich; MAK Vienna; Centre Pompidou Paris; Kunsthhaus Bregenz; High Line New York; New Museum New York and in solo shows at GAK—Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, CAN Centre d'Art Neuchâtel, Kunstverein Göttingen, and Kunsthalle Recklinghausen (2021). She is a recent recipient of the Max Klinger Scholarship, Kunstfonds work stipend, Berliner Senat work stipend, Karl Schmidt-Rottluff scholarship and the Villa Romana Fellowship. Danz's work takes communication and the transmission of

knowledge as its starting point, placing the body at the center of her practice. In sculptures, drawings, costumes and installations—often made in collaboration with other artists and musicians—she calls into question the expressive capabilities and incapacities of language, the legibility and hierarchy of signs, and the primacy of Western conceptions of reason. Danz further activates her installations through staged vocal performances. The human body functions as the primary place of investigation for Danz' work—the body as a metaphor, as origin and remains.

Anja Dornieden &

Juan David

González Monroy

DEUTSCH..... Anja Dornieden, *1984 in der DDR, Juan David González Monroy, *1983 in Kolumbien, leben und arbeiten in Berlin. Seit 2010 arbeiten Dornieden und Monroy unter dem Namen OJOBoca zusammen. Gemeinsam praktizieren sie *Errorism*, eine simulierte Methode der inneren und äußeren Transformation. Ihre Filme und Performances haben sie weltweit an den verschiedensten Institutionen und auf Festivals präsentiert, u. a. im Wexner Center for the Arts, Österreichisches Filmmuseum, Anthology Film Archives, Haus der Kulturen der Welt, Kunstverein München, Berlinale, International Film Festival Rotterdam und New York Film Festival. Dornieden und Monroy sind Mitglieder des von Künstler*innen betriebenen Filmclubs LaborBerlin. www.ojoboca.com

ENGLISH..... Anja Dornieden, *1984 in the GDR, and Juan David González Monroy, *1983 in Colombia, are filmmakers based in Berlin. They work together under the moniker OJOBoca. Together they practice *Errorism*, a simulated method of inner and outer transformation. They have pre-

sented their films and performances in a wide variety of venues and festivals worldwide, among them the Wexner Center for the Arts, Österreichisches Filmmuseum, Anthology Film Archives, Haus der Kulturen der Welt, Kunstverein München, Berlinale, International Film Festival Rotterdam and New York Film Festival. They are both members of the artist-run film lab LaborBerlin. www.ojoboca.com

Lucile Olympe Haute

DEUTSCH..... Lucile Olympe Haute ist Künstlerin und Forscherin im Bereich Kunst und Design an der Universität von Nîmes (FR) und Arts Décoratifs in Paris. In ihren Performances an der Schnittstelle zwischen materiellen und digitalen Räumen verkörpert sie den Cyborg-Archetyp. In ihrer Forschung bringt sie Spiritualität, Technologien und Politik zusammen – mit dem Ziel, Wege zum Zusammenleben in der heutigen Welt zu finden, die über die rein menschlichen Belange hinausgehen. Ihre Arbeit manifestiert sich oft in der ästhetischen und erzählerischen Vielseitigkeit von Web-to-Print-Design-Tools. www.lucilehaute.fr

ENGLISH..... Lucile Olympe Haute is an artist and researcher in art & design at University of Nîmes (FR) and Arts Décoratifs of Paris. In her performances at the intersection of the tangible and digital spaces she embodies the cyborg archetype. Her research brings together spirituality, technologies and politics—aiming to compose ways to live together in contemporary world, beyond the mere human concerns. Her work often manifests through the aesthetic and narrative versatility of web-to-print design tools. www.lucilehaute.fr

knowbotiq

DEUTSCH..... Die Schweizer Künstler*innengruppe knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler) leben und arbeiten in Berlin. knowbotiq (früher: knowbotic research / zusammen mit Alexander Tuchacek) hat teilgenommen an der Biennale von Venedig, Moscow Biennale, Seoul Biennale, Hongkong Shenzhen Biennale, Biennale Rotterdam und ausgestellt im New Museum New York, Witte de With Rotterdam, MOCA Taipeh, Kunsthalle St. Gallen, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Skuc Galerija Ljubljana, NAMOC Beijing, Aarhus Kunstmuseum, Museum of Contemporary Art Helsinki, Hamburger Kunstverein, Henie Onstad Kunstsenter Oslo, Museum Ludwig Köln. knowbotiq ist vielfach ausgezeichnet worden, u. a. Pax Art Award Basel (2019), Swiss Art Award (2012), Hermann-Claasen-Preis für Kreative Fotografie und Medienkunst, Köln, Internationaler ZKM Medienkunstpreis, Karlsruhe, August-Seeling-Preis des Wilhelm Lehmbruck Museums, Duisburg. knowbotiq hat eine Professur im MFA Programm der ZHdK Zürich inne. www.knowbotiq.net

ENGLISH..... The Swiss artist group knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler) are based in Berlin. knowbotiq (former: knowbotic research / together with Alexander Tuchacek) has participated in the Venice Biennale, Moscow Biennale, Seoul Biennale, Hongkong Shenzhen Biennale, Biennale Rotterdam and has exhibited in the New Museum New York, Witte de With Rotterdam, MOCA Taipeh, Kunsthalle St. Gallen, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Skuc Galerija Ljubljana, NAMOC Beijing, Aarhus Kunstmuseum, Museum of Contemporary Art Helsinki, Hamburger Kunstverein, Henie Onstad Kunstsenter Oslo, Museum Ludwig Cologne and has received major awards including the Pax Art Award Basel (2019), the Swiss Art Award (2012), the Claasen Prize for Media Art and Photography, Cologne; the international ZKM Media

Art Award, Karlsruhe; August Seeling Award of Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. knowbotiq holds a professorship at the MFA program, University of the Arts Zurich. www.knowbotiq.net

Sahej Rahal

DEUTSCH Sahej Rahal, *1988, ist ein bildender Künstler, der in Mumbai/Indien lebt. Er ist in erster Linie ein Geschichtenerzähler, der Fakten und Fiktion verwebt, um Gegenmythologien zu schaffen, welche die Erzählungen, die unsere Gegenwart prägen, in Frage stellen. Diese Mythenwelt nimmt die Form von Skulpturen, Performances, Filmen, Gemälden, Installationen und KI-Programmen an, die er aus Quellen schöpft, die von lokalen Legenden bis zu Science-Fiction reichen. Indem er unterschiedliche Praktiken in einen Dialog bringt, schafft Rahal Szenarien, in denen unbestimmte Wesen aus den Rissen unserer Zivilisation auftauchen. Rahal hat weltweit an Gruppen- und Einzelausstellungen teilgenommen. Sahej Rahal ist derzeit Stipendiat des Mensch-Maschine-Programms der JUNGEN AKADEMIE (Akademie der Künste, Berlin) in Zusammenarbeit mit dem VISIT Artist-in-Residence-Programm der E.ON Stiftung. www.sahejrahal.com

ENGLISH Sahej Rahal, *1988, is a visual artist based in Mumbai/India. He is primarily a storyteller and weaves together fact and fiction to create counter-mythologies, which interrogate narratives that shape the present. This myth-world takes the shape of sculptures, performances, films, paintings, installations, and AI programs, which he creates by drawing on sources ranging from local legends to science fiction. By bringing divergent practices into dialogue, Rahal creates scenarios where indeterminate beings emerge from the cracks in our civilization. Rahal has participated in group and solo exhibitions worldwide. Sahej Rahal is currently a fellow at the Human-Machine-programme

at the YOUNG ACADEMY in cooperation with the artist-in-residence-programme VISIT by the E.ON foundation. www.sahejrahal.com

Tabita Rezaire

DEUTSCH Tabita Rezaire, *1989 in Paris, Frankreich, lebt in Cayenne, Französisch-Guyana. Sie hat einen Bachelor in Wirtschaftswissenschaften (FR) und einen Master of Research in Artist Moving Image vom Central Saint Martins (UK). Tabita ist Gründungsmitglied der Künstlergruppe NTU, eine Hälfte des Duos Malaxa und die Mutter des Energiehauses SENEB. Als eine Agentin der Heilung setzt Tabita Rezaire Kunst als Mittel zur Entfaltung der Seele ein. Ihre cross-dimensionale Arbeitsweise sieht die Netzwerkwissenschaften – organisch, elektronisch und spirituell – als heilende Technologien, die den Weg zum Herzbewusstsein ebnen. Indem sie das digitale, körperliche und angestammte Gedächtnis als Orte des Kampfes erforscht, legt sie das wissenschaftliche Imaginäre frei, um so die allgegenwärtige Matrix der Kolonialität und die Protokolle Dezentrierung zu adressieren, die die Lieder unseres Body-Mind-Spirits affizieren. Inspiriert von der Quanten- und kosmischen Mechanik ist Tabitas Arbeit in Zeiträumen verwurzelt, in denen sich Technologie und Spiritualität als fruchtbarer Boden überschneiden, um Visionen von Verbindung und Emanzipation zu nähren. Durch Bildschirmschnittstellen und kollektive Angebote erinnern uns ihre digitalen Heil- und Energieströme daran, auf unser eigenes inneres Datenzentrum zuzugreifen, die westliche Autorität zu umgehen und direkt von der Quelle herunterzuladen. www.tabitarezaire.com

ENGLISH Tabita Rezaire, *1989 in Paris, France, is based in Cayenne, French Guyana. She has a Bachelor in Economics (FR) and a Master of Research in Artist Moving Image from Central Saint Martins (UK). Tabita is a founding member of the

artist group NTU, half of the duo Malaxa, and the mother of the energy house SENEB. Tabita Rezaire is an agent of healing, who uses art as a means to unfold the soul. Her cross-dimensional practices envision network sciences—organic, electronic and spiritual—as healing technologies to serve the shift towards heart consciousness. Navigating digital, corporeal and ancestral memory as sites of struggles, she digs into scientific imaginaries to tackle the pervasive matrix of coloniality and the protocols of energetic misalignments that affect the songs of our body-mind-spirits. Inspired by quantum and cosmic mechanics, Tabita's work is rooted in time-spaces where technology and spirituality intersect as fertile ground to nourish visions of connection and emancipation. Through screen interfaces and collective offerings, her digital healing and energy streams remind us to access our own inner data center, to bypass western authority and download directly from source. www.tabitarezaire.com

Jana Kerima Stolzer &

Lex Rütten

DEUTSCH Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten arbeiten seit 2016 als Duo zusammen (derzeit im Künstlerhaus Dortmund) und realisieren multimediale bühnenhafte Installationen und Performances, die das technologische Umfeld als prägenden und verändernden Bestandteil der Welt thematisieren, der nicht nur auf das menschliche Wesen, sondern auch auf Flora und Fauna einwirkt. In der Vergangenheit realisierte das Duo Projekte sowohl in Ausstellungskontexten als auch in der freien Theaterszene. Einzelausstellungen u. a. galerie januar, Bochum (2021), SITTart Galerie Düsseldorf (2021), – machines machines – Förderverein für aktuelle Kunst Münster (2021). Gruppenausstellungen u. a. *about last night*, KOP.12, Essen (2021), *Theater der Din-*

ge, Schaubude Berlin (2021), *Can't Get You Out of My Head*, eine Ausstellung in sieben Dortmunder Clubs, initiiert vom HMKV Hartware MedienKunstVerein, Tresor.West, Dortmund (2021); *one day, the universe began to breathe*, Fries TV, 58m LED, Unser Ebertplatz, Köln (2021); *Coming to Voice*, K21, Düsseldorf (2021), *DEW21 Kunstpreis*, Dortmunder U, Dortmund (2020). Teilnahme an ATELIER N° 65 – digital Edition @Pact Zollverein (2021); PAD01 – Performing Arts & Digitalität, Darmstadt Festival (2020); FAV20 – Favoriten Festival, Depot Dortmund (2020). Fellowship an der Akademie für Theater und Digitalität, Dortmund (September 2020–Januar 2021). www.thisisinternet.de

ENGLISH Jana Kerima Stolzer and Lex Rütten have been working together as a duo since 2016 (at the moment at the Künstlerhaus Dortmund), realizing multimedia stage-like installations and performances that address the technological environment as a formative and changing component of the world, affecting not only human beings but also flora and fauna. In the past, the duo realized projects both in exhibition contexts and in the independent theater scene. Solo exhibitions a.o. galerie januar, Bochum (2021), SITTart Galerie Düsseldorf (2021), – machines machines – Förderverein für aktuelle Kunst Münster (2021). Group exhibitions a.o. *about last night*, KOP.12, Essen (2021), *Theater der Dinge*, Schaubude Berlin (2021), *Can't Get You Out of My Head*, an exhibition in seven Dortmund clubs, initiated by HMKV Hartware MedienKunstVerein, Tresor.West, Dortmund (2021); *one day, the universe began to breathe*, Fries TV, 58m LED, Unser Ebertplatz, Cologne (2021); *Coming to Voice*, K21, Düsseldorf (2021), *DEW21 Kunstpreis*, Dortmunder U, Dortmund (2020). Participation in ATELIER N° 65—digital Edition @Pact Zollverein (2021); PAD01— Performing Arts & Digitalität, Darmstadt Festival (2020); FAV20—Favoriten Festival, Depot Dortmund (2020). Fellowship at

the Akademie für Theater und Digitalität, Dortmund (September 2020–Januar 2021). www.thisisinternet.de

Transformella

(aLifveForm fed and cared for
by JP Raether)

DEUTSCH..... aLifveForms fungieren als Marker einer konstruierten Autorenschaft und eines evolutionären Prozesses der Identitätsfindung und -entfaltung. Sie untersuchen Fragen der Identität und der Realität, wie sie durch Sprache konstituiert wird. JP Raether aktiviert diese AlterIdentities, die als humanoide Wesen in performativen, verteilten sozialen Interventionen erscheinen und dabei ein elaboriertes Vokabular einsetzen. JP Raether, *1977 in Heidelberg, hat derzeit eine Professur für performative und ästhetische Post-Studio-Praktiken an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg inne und lebt in Berlin. Er wurde von PACT Zollverein, Essen, im Rahmen des Stipendienprogramms 2020–2021 unterstützt. www.johannespaulraether.net

ENGLISH..... aLifveForms operate as the marker of constructed authorship and an evolutionary process of identity-making and -unmaking. They explore questions of identity and reality as it is constituted through language. JP Raether activates these AlterIdentities, which appear as humanoid beings in performative, distributed social interventions, engaging an elaborated vocabulary. JP Raether, *1977 in Heidelberg, Germany, is currently holding a professorship for performative and aesthetic post-studio practices at the Akademie der Bildenden Künste in Nuremberg, Germany, and is based in Berlin. He was supported by PACT Zollverein, Essen, as part of the fellowship program 2020–2021. www.johannespaulraether.net

Suzanne Treister

DEUTSCH..... Suzanne Treister, *1958 in London (UK), studierte an der St Martin's School of Art, London (1978–1981) und am Chelsea College of Art and Design, London (1981–1982). Sie lebt in London und hat zuvor in Australien, New York und Berlin gelebt. Nachdem sie in den 1980er Jahren zunächst als Malerin bekannt wurde, wurde sie Anfang der 1990er Jahre zu einer Pionierin im Bereich der digitalen / neuen Medien und des Internets, wo sie sich mit neuen Technologien, der Entwicklung fiktionaler Welten und internationalen kollaborativen Organisationen beschäftigte. Unter Verwendung verschiedener Medien, darunter Video, Internet, interaktive Technologien, Fotografie, Zeichnung und Aquarell, hat Treister ein umfangreiches Werk entwickelt, das sich mit exzentrischen Erzählungen und unkonventionellen Forschungsergebnissen auseinandersetzt, um Strukturen aufzudecken, die Macht, Identität und Wissen miteinander verbinden. Ihre Projekte, die sich oft über mehrere Jahre erstrecken, umfassen phantastische Neuinterpretationen gegebener Taxonomien und Geschichten, die die Existenz verborgener, unsichtbarer Kräfte untersuchen, die in der Welt am Werk sind, seien es Unternehmen, das Militär oder paranormale Kräfte. Ein ständiger Schwerpunkt ihrer Arbeit ist die Beziehung zwischen neuen Technologien, der Gesellschaft, alternativen Glaubenssystemen und der möglichen Zukunft der Menschheit.

Zu ihren jüngsten Einzel- und Gruppenausstellungen gehören: *Weird Gnosis*, IMPAKT Foundation, Utrecht, (online); *ECLIPSE*, 7. Athen Biennale, Athen; *The Great Invocation*, Garage, Rotterdam (2021); Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Yerevan Biennial (2020); Istanbul Biennial; Moderna Museet, Stockholm (2019); Busan Biennale; CAPC, Bordeaux; EKKM, Tallinn; CCCB, Barcelona; ZKM, Karlsruhe (2018); Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Montreal Museum of Fine Arts (2017); P. P.O.W., New York; Liverpool Biennale; V&A Museum, London; Muzeum Sztuki, Lodz; Bildmuseet, Umea; Bard Hessel Museum,

NY (2016); ICA, London; Centre Pompidou, Paris; Kunstverein München; Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA); Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien; 10. Shanghai Biennale; 8. Montréal Biennale (2014); Annely Juda Fine Art, London; Cleveland Institute of Art, Ohio (2013); Science Museum, London; Raven Row, London; HMKV Hartware Medien-KunstVerein, Dortmund (2012). www.suzannetreister.net

ENGLISH..... Suzanne Treister, *1958 in London (UK), studied at St Martin's School of Art, London (1978–1981) and Chelsea College of Art and Design, London (1981–1982), based in London, having lived in Australia, New York and Berlin. Initially recognized in the 1980s as a painter, she became a pioneer in the digital / new media / web based field from the beginning of the 1990s, making work about emerging technologies, developing fictional worlds and international collaborative organisations. Utilising various media, including video, the internet, interactive technologies, photography, drawing and watercolour, Treister has evolved a large body of work which engages with eccentric narratives and unconventional bodies of research to reveal structures that bind power, identity and knowledge. Often spanning several years, her projects comprise fantastic reinterpretations of given taxonomies and histories that examine the existence of covert, unseen forces at work in the world, whether corporate, military or paranormal. An ongoing focus of her work is the relationship between new technologies, society, alternative belief systems and the potential futures of humanity.

Recent solo and group exhibitions include: *Weird Gnosis*, IMPAKT Foundation, Utrecht, (online); *ECLIPSE*, 7th Athens Biennale, Athens; *The Great Invocation*, Garage, Rotterdam (2021); Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Yerevan Biennial (2020); Istanbul Biennial; Moderna Museet, Stockholm (2019); Busan Biennale; CAPC, Bordeaux; EKKM, Tallinn; CCCB, Barcelona; ZKM, Karlsruhe (2018);

Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Montreal Museum of Fine Arts (2017); P.P.O.W., New York; Liverpool Biennial; V&A Museum, London; Muzeum Sztuki, Lodz; Bildmuseet, Umea; Bard Hessel Museum, NY (2016); ICA, London; Centre Pompidou, Paris; Kunstverein München; Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA); Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna; 10th Shanghai Biennale; 8th Montréal Biennale (2014); Annely Juda Fine Art, London; Cleveland Institute of Art, Ohio (2013); Science Museum, London; Raven Row, London; HMKV Hartware Medien-KunstVerein, Dortmund (2012). www.suzannetreister.net

Anton Vidokle

DEUTSCH..... Anton Vidokle ist Künstler und Herausgeber der Zeitschrift *e-flux*. Er wurde 1965 in Moskau geboren und lebt in New York und Berlin. Vidokles Arbeiten wurden international auf der Documenta 13 und der 56. Biennale von Venedig ausgestellt. Vidokles Filme wurden unter anderem bei der Bergen Assembly, der Shanghai Biennale, den 65. und 66. Internationalen Filmfestspielen Berlinale, dem Forum Expanded (Berlin), der Gwangju Biennale, dem Centre Pompidou (Paris), der Tate Modern (London), dem Garage Museum (Moskau), der Istanbul Biennale und dem Haus der Kulturen der Welt (Berlin) gezeigt.

ENGLISH..... Anton Vidokle is an artist and editor of *e-flux* journal. He was born in Moscow in 1965 and lives in New York and Berlin. Vidokle's work has been exhibited internationally at Documenta 13 and the 56th Venice Biennale. Vidokle's films have been presented at Bergen Assembly, Shanghai Biennale, the 65th and 66th Berlinale International Film Festival, Forum Expanded (Berlin), Gwangju Biennale, Centre Pompidou (Paris), Tate Modern (London), Garage Museum (Moscow), Istanbul Biennial, Haus der Kulturen der Welt (Berlin) and others.

A

Ackermann, Marion, und Isabelle Malz (Hg./Eds.), *Joseph Beuys. Parallelprozesse*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung NRW, München: Schirmer/Mosel, 2010

Alonso, Carmen, „Das Schamanistische im Werk von Joseph Beuys“, in: Ackermann, Marion, und Isabelle Malz (Hg./Eds.), *Joseph Beuys. Parallelprozesse*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung NRW, München: Schirmer/Mosel, 2010, S. 206–207

Arns, Inke (Hg./Ed.), *Die Welt Ohne Uns. Erzählungen über das Zeitalter nicht-menschlicher Akteure*, Berlin: Revolver Publishing by VVV, 2017

Arns, Inke (Hg./Ed.), *alien matter. a special exhibition within the scope of ever elusive – thirty years of transmediale*, Berlin: transmediale 2017

Arns, Inke (Hg./Ed.), *World of Matter*, Berlin: Sternberg Press, 2015

Arns, Inke, und Thibaut de Ruyter (Hg./Eds.), „*Wach sind nur die Geister – Über Gespenster und ihre Medien*“, Berlin: Revolver, 2009

Arns, Inke, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarde-rezeption in (Ex-) Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894> (14.9.2021)

B

Borges, Fabiane M., Carsten Agger, Ariane Stolfi and Raisa Inocência, *Questionnaire about Technoshamanism*, o. J., https://www.academia.edu/36780194/questionnaire_about_tech_noshamanism (14.9.2021).

Borges, Fabiane M., „Seminal Thoughts for a Possible Technoshamanism“, o. J., http://www.modspil.dk/docs/tech_noshamanism_fabi_borges.pdf (14.9.2021)

Borges, Fabiane M., „Technoshamanism and Wasted Ontologies“, Interview mit Fabiane M. Borges, von Bia Martins und Reynaldo Carvalho, 21. Mai 2017, https://tecnoshamanismo.wordpress.com/2017/06/14/tech_noshamanism-and-wasted-ontologies (14.9.2021).

Borges, Fabiane M., „Ancestrofuturismo: Cosmogonia Livre – Rituais Faça Você Mesmo (DIY)“, in: *TCNXMNSM – Tecnoxa manismo*, 2016, S. 47–61, https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/tcnxmns_m_ebook_resolution_1 (14.9.2021)

Botanova, Kateryna, und Quinn Latimer (Hg./Eds.), *Amazonia: Anthology as Cosmology*, Berlin: Sternberg Press, 2021

D

Davis, Erik, *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, New York: Crown, 1998

Dery, Mark, *Escape Velocity. Cyberculture at the end of the Century. An unforgettable Journey into the Dark Heart of the Information Age*, New York: Grove Press, 1996

Dreyer, Nike, „Alchemie, Schamanismus, Volksglaube“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg./Eds.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 280–284

F

Federici, Silvia, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn, NY: Autonomedia, 2004 (dt. *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, aus dem Engl. v. Max Henninger, Wien: Mandelbaum, 2012)

Federici, Silvia, *Witches, Witch-Hunting, and Women*, Oakland: PM Press, 2018 (dt. *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*, Münster: Unrast Verlag, 2019)

Franke, Anselm, und Irene Albers (Hg./Eds.), *Animismus – Revisionen der Moderne*, Zürich: diaphanes, 2015

G

13th Gwangju Biennale 2021, „Minds Rising, Spirits Tuning“, kuratiert von Defne Ayas and Natasha Ginwala, Gwangju, Südkorea, <https://13thgwangjubienale.org> (17.9.2021)

H

Hagemeister, Michael, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München, 1989

Hagemeister, Michael, „Nikolaj Fedorov und der russische Kosmismus“, in: Müller, E./Klehr, F. J. (Hg./Eds.): *Russische Religiöse Philosophie. Das wiedergewonnene Erbe: Aneignung und Distanz*, Stuttgart, 1992, S. 159–170

Haraway, Donna, „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1995, S. 33–72

Haraway, Donna, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, Frankfurt am Main: Campus, 2018

Hohmann, Silke, „Der Tanz mit dem Koyoten“, in: *Monopol*, Januar 2021, S. 38–50.

K

knowbotiq und Nina Bandi (Hg./Eds.), *Swiss Psychotropic Gold*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2020

Verena Kuni, *Der Künstler als ‚Magier‘ und ‚Alchemist‘ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys*, Dissertation, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, Marburg an der Lahn, 2004 (elektronische Publikation: 2006), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/192/1/dvk.pdf> (12.9.2021).

L

Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Suhrkamp, 2008 (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Originalausgabe 1991).

Lee, Sook-Kyung & Rudolf Frieling (Hg./Eds.), *Nam June Paik*, London: Prestel Publishing, 2020

Loers, Veit (Hg./Ed.), *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Frankfurt/Main: Schirn Kunsthalle, 1995

Les Magiciens de la Terre, Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National D'art Moderne, La Villette, La Grande Halle, 1989

P

Pinchbeck, Daniel, *Breaking Open the Head: A Psychedelic Journey into the Heart of Contemporary Shamanism*, New York: Crown Publishing Group, 2002

S

Schoene, Janneke, „Biografische Mythen“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg./Eds.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 48–52

Scott, Isabella, „Why Witchcraft Is Making a Comeback in Art“, *artsy*, 6. September 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-witchcraft-is-making-a-comeback-in-art> (17.9.2021)

Skrandies, Timo / Bettina Paust (Hg./Eds.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021

Smirnov, Nikolay, „Shaman, Schismatic, Necromancer: Religious Libertarians in Russia“, in: *e-flux Journal* #107, March 2020, <https://www.e-flux.com/journal/107/321338/shaman-schismatic-necromancer-religious-libertarians-in-russia> (17.9.2021)

T

Taussig, Michael, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago: University of Chicago, 1987

Thackera, Tess, „Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art“, in: *artsy*, 11. August 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art> (12.9.2021).

U

Ullrich, Jessica, „Human Animal Studies“, in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg./Eds.), *Joseph Beuys Handbuch*, Berlin: J. B. Metzler, 2021, S. 446–451

V

von Gustorf, Oliver Koerner, „Johannes Paul Raether is Queen of the WorldWideWitch Community“, 32c, 25. Januar 2019, <https://032c.com/johannes-paul-raether-is-queen-of-the-world-widewitch-community> (17.9.2021)

W

Wade, Jeremy, „Der nicht-natürliche Körper, *Drawn-Onward* und der Techno-Schamanismus“, in: Witzgall, Susanne (Hg./Ed.), *Reale Magie*, Zürich:Diaphanes, 2017, S. 223–230

Witzgall, Susanne (Hg./Ed.), *Reale Magie*, Zürich: Diaphanes, 2017

TECHNOSHAMANISMUS
/ TECHNOSHAMANISM
09. Oktober / October 2021
– 06. März / March 2022

Eine Ausstellung des HMKV
Hardware MedienKunstVerein
/ An exhibition by HMKV
Hardware MedienKunstVerein

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

KÜNSTLER*INNEN / ARTISTS

Morehshin Allahyari
Joseph Beuys
Mariechen Danz
Anja Dornieden
& Juan David González Monroy
Lucile Olympe Haute
knowbotiq
Sahej Rahal
Tabita Rezaire
Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten
Transformella (aLifveForm
fed and cared for by JP Raether)
Suzanne Treister
Anton Vidokle

KURATORIN / CURATOR
Inke Arns (HMKV)

GEFÖRDERT DURCH / FUNDED BY



STIFTUNGSKUNSTFONDS

Kunststiftung
NRW

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



FÖRDERER HMKV / FUNDERS HMKV



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



DAS VERANSTALTUNGSPROGRAMM
WIRD GEFÖRDERT DURCH
/ THE ACCOMPANYING EVENT
PROGRAMME IS FUNDED BY



Beisheim Stiftung

IM RAHMEN VON
/ IN THE FRAMEWORK OF

beuys
2021

MEDIENPARTNER / MEDIA PARTNER



VERANSTALTUNGSPROGRAMM / ACCOMPANYING EVENT PROGRAMME

HMKV

19.11.2021 19 Uhr
Vortrag / Lecture

Leon Kahane

Der Schamane in der
neuen esoterischen
Rechten
/ The Shaman in the
new esoteric
right

HMKV im Dortmunder U, Kino, EG
/ HMKV at the Dortmunder U,
Cinema, ground level

Leon Kahane (Forum demokratische
Kultur und zeitgenössische Kunst der
Amadeu Antonio Stiftung) ist zu
Gast beim HMKV. Moderiert wird die
Veranstaltung von Dr. Inke Arns,
Direktorin des HMKV und Kuratorin
der Ausstellung. / Leon Kahane
(Forum Democratic Culture and Con-
temporary Art of the Amadeu Antonio
Foundation) and will give a lecture.
The event will be moderated by Dr.
Inke Arns, director of the HMKV and
curator of the exhibition.

02.12.2021 19 Uhr
13.01.2022 19 Uhr
24.02.2022 19 Uhr

Führung durch das
Online-Projekt von
/ Guided tour through the
online project of

Jana Kerima Stolzer

& Lex Rütten

Pawāaraibu – filling the
vacuum: Episode 02 –
wandering the archive
(2021)

Mozilla Hubs / Online

Die Dortmunder Künstler*innen
Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten
führen durch ihr Online-Projekt auf
Mozilla Hubs. / The Dortmund artists
Jana Kerima Stolzer and Lex Rütten
guide through their online project on
Mozilla Hubs.

09.12.2021 18Uhr
Gesprächsrunde / Discussion with

Sahej Rahal

& Suzanne Treister

Zoom / Online

Gespräch mit Sahej Rahal und
Suzanne Treister, Künstler*innen der
Ausstellung *Technoschamanismus*.
Moderiert wird die Veranstaltung von
Dr. Inke Arns, Direktorin des HMKV
und Kuratorin der Ausstellung.
/ Discussion with Sahej Rahal
and Suzanne Treister, artists of the
exhibition *Technoshamanism*.
The event will be moderated by
Dr. Inke Arns, director of the HMKV
and curator of the exhibition.

08.2.2022 19 Uhr
Gesprächsrunde / Discussion

Beuys' dunkle Seite

Beuys' dark side

Hans Peter Riegel
und / and

Prof. Dr. Georg Imdahl

HMKV im Dortmunder U, Kino, EG
/ HMKV at the Dortmunder U,
Cinema, ground level

Hans Peter Riegel (Autor der
kritischen Beuys-Biografie, 2013, neu
aufgelegt 2020–21) im Gespräch mit
Prof. Dr. Georg Imdahl (Professor an
der Kunstakademie Münster). Die
Begrüßung erfolgt durch Dr. Inke Arns,
Direktorin des HMKV und Kuratorin
der Ausstellung. / Hans Peter Riegel
(author of the critical Beuys bio-
graphy, 2013, reissued 2020–21) in
conversation with Prof. Dr. Georg
Imdahl (professor at the Kunst-
akademie Münster). Welcome by
Dr. Inke Arns, director of the HMKV
and curator of the exhibition.

19.02.2022 12–17 Uhr
Performance

Transformella

(aLifveForm fed and cared
for by JP Raether)

Treffpunkt: wird nach Anmeldung
bekannt gegeben / Meeting point
will be announced after registration:
4.4.6.15@transformella.net

Jeden zweiten Sonntag
/ Every second Sunday

10.10.2021 16 Uhr
24.10.2021 16 Uhr
07.11.2021 16 Uhr
21.11.2021 16 Uhr
05.12.2021 16 Uhr
19.12.2021 16 Uhr
02.01.2022 16 Uhr
23.01.2022 16 Uhr
06.02.2022 16 Uhr
20.02.2022 16 Uhr
06.03.2022 16 Uhr

Öffentliche Führung

Public guided tour

durch die Ausstellung
Technoschamanismus
/ through the exhibition
Technoshamanism

HMKV im Dortmunder U, Ebene 3
/ HMKV at the Dortmunder U, Level 3

Jeden zweiten Sonntag findet bis zum
06. März 2021 eine öffentliche
Führung vor Ort durch die Ausstellung
Technoschamanismus statt.
/ Every second Sunday, a guided
tour on site through the exhibition
Technoshamanism takes place.

Jeden zweiten Sonntag
/ Every second Sunday

17.10.2021 16 Uhr
31.10.2021 16 Uhr
14.11.2021 16 Uhr
28.11.2021 16 Uhr
12.12.2021 16 Uhr
26.12.2021 16 Uhr
09.01.2022 16 Uhr
16.01.2022 16 Uhr
30.01.2022 16 Uhr
13.02.2022 16 Uhr
27.02.2022 16 Uhr

Live Online-Führung

Live online tour

durch die Ausstellung
/ through the exhibition
Instagram / Online

Jeden zweiten Sonntag findet
eine live Online-Führung via
Instagram Live-Story statt. / Every
second Sunday, a live online guided
tour via Instagram live story through
Technoschamanismus takes place.
Einfach via Instagram (Profil: hmkv_de)
teilnehmen oder dem Link folgen
/ Simply participate via Instagram
(profile: hmkv_de) or follow the link:
www.instagram.com/hmkv_de

HARTWARE MEDIENKUNSTVEREIN

DIREKTORIN / DIRECTOR
Dr. Inke Arns

KAUFMÄNNISCHER GESCHÄFTS-
FÜHRER / MANAGING DIRECTOR
Mathias Meis

TECHNISCHER LEITER
/ TECHNICAL DIRECTOR
Stephan Karass

ORGANISATION & PRODUKTION
/ ORGANISATION & PRODUCTION
Kathleen Ansorg
Christiane Böhm
Nina Petryk
Jessica Piechotta

ASSISTENZ PRODUKTION
/ PRODUCTION ASSISTENCE
Kaj Militzer
Kristina Weimann

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITS-
ARBEIT / PRESS AND PUBLIC
RELATIONS
Linda Beckmann
Kathleen Ansorg
Dr. Inke Arns

VERMITTLUNG / EDUCATION
Stephanie Brysch

ASSISTENZ DER GESCHÄFTS-
FÜHRUNG / ASSISTANCE
TO THE MANAGING DIRECTOR
Katharina Priestley

BUCHHALTUNG UND
CONTROLLING / ACCOUNTING
Simone Czech

INFOTEAM / INFORMATION STAFF
Esra Canpalat
Greta Goebel
Lennart Kurth
Silvia Liebig
Richard Opoku-Agyemang
Andree Putz
Linda Richerd
Christin Schumacher
Miu-Ho Tang

Außerdem / Furthermore

AUFBAUTEAM
/ CONSTRUCTION TEAM
Sanja Biere
Kai Kickelbick
Zeljko Petonjic

KOMMUNIKATIONSDESIGN
/ DESIGN
Nathow & Geppert, Bielefeld
www.ng-gestaltung.de

PUBLIKATION / PUBLICATION

HMKV AUSSTELLUNGSMAGAZIN
/ HMKV EXHIBITION MAGAZINE
2021/3
erschieden anlässlich der
Ausstellung / published on the
occasion of the exhibition

TECHNOSCHAMANISMUS
/ TECHNOSHAMANISM
09. Oktober / October 2021
— 06. März / March 2022
HMKV
Hartware MedienKunstVerein

HERAUSGEBERIN / EDITOR
Inke Arns (HMKV)

TEXTE / TEXTS
Inke Arns (IA), Erik Davis, knowbotiq,
Verena Kuni, Sahej Rahal (SR),
Tabita Rezaire (TR), Jana Kerima
Stolzer & Lex Rütten (JKR&LR)

GLOSSAR/GLOSSARY
Inke Arns, Maria Alejandra Medins
Fuentes, Jonathan Hinz, Lea Klein,
Katarina Kloppe, Hannah Kons, Julius
Kotzke, Hanna Kusber-Alperstädt,
Elisabeth Malcew, Wikipedia

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION
Good & Cheap Art Translators
Nikolaus G. Schneider
Martin Conze (Einfache Sprache)

KOORDINATION / COORDINATION
Kathleen Ansorg
Christiane Böhm
Nina Petryk
Jessica Piechotta

GESTALTUNG / DESIGN
Nathow & Geppert, Bielefeld
www.ng-gestaltung.de

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY
Anne Orthen: Seite 7, 49, 108, 173,
180+181, 183, 191
Jannis Wiebusch: Seite 2, 23, 37,
58, 59, 68, 69, 96, 107, 112+113,
118+119, 120, 121, 124+125, 127, 129,
130+131, 138+139, 140, 141, 144,
146, 149, 156+157, 158, 164, 174+175,
176, 180+181, 198+199.

1. Auflage 2021 (850 Stück)
© die Herausgeber*innen,
Autor*innen, Künstler*innen, HMKV
Hartware MedienKunstVerein e.V.
Alle Rechte vorbehalten Nachdruck
(ganz oder teilweise) nur mit
ausdrücklicher Genehmigung.
/ 1st Edition 2021 (850 units)
© The editors, authors, artists,
HMKV Hartware MedienKunstVerein
e.V. and publisher. All rights reserved.
Reproduction (in whole or in part)
only with the express permission.

Joseph Beuys, I like America and
America likes Me (1974)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Anja Dornieden & Juan David Gon-
zález Monroy, The Masked Monkeys
(2015) © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Suzanne Treister, Technoshamanic
Systems: New Cosmological Models
for Survival, 2020 © VG Bild-Kunst,
Bonn 2021

VERLAG / PUBLISHER
Verlag Kettler, Dortmund
www.verlag-kettler.de

ISBN 978-3-86206-909-5
ISSN 2629-2629

DRUCK UND VERARBEITUNG
/ PRINTING AND PROCESSING
Pinguin Druck GmbH, Berlin

PAPIER / PAPER
Magno Volumen, 300 g/qm
Munken Print White, 115 g/qm

VERANTWORTLICH
/ RESPONSIBLE
eingetragen beim Amtsgericht
Dortmund als
Hartware MedienKunstVerein e.V.
VR4833, USt-IdNr.: DE 268698763
Vorstand: Raimund Müller
Stefan Hilterhaus

Büro / Office
Hoher Wall 15, 44137 Dortmund,
Germany

☎ +49 231 13 73 21 - 55
✉ info@hmkv.de
www hmkv.de

📷 hmkv_de
f hartwaremedienkunstverein
🐦 hmkv_de



MAGAZIN FÜR INSOLVENZ & POP

www.kaput-mag.com

STORIES

CRITICS

CATCH!

RAINBOW

Dank/Acknowledgements

den
Künstler*innen
/ the artists

sowie
/ as well as

Maria Bathe
Eugen Blume
Erik Davis
Eva Ebersberger
Stefan Heitkemper
Nora Höglinger
Johanna Knott
Verena Kuni
Beate Kurrat
Marie Lechner
Kathrin Luz
Dorothee Mosters
Catherine Nichols
Boris Ondreička
Nadim Samman
Hedda Schattanik
Roman Szczesny
Thomas Venker
Daniel Veselka
Linus Volkmann
Andreas Witte
Zoo Dortmund

Morehshin Allahyari

She Who Sees the Unknown: Kabous, The Right Witness and The Left Witness

Oculus-VR-Headset, zwei 3D-gedruckte Skulpturen, je ca. 34 x 27 cm, Bett, Tür, Fenster, Lampe, 2019

Courtesy the artist

Joseph Beuys

I like America and America likes Me

Aktion, René Block Gallery, New York, 409 West Broadway, 23.–25. Mai 1974, Kamera: Helmut Wietz, 16mm Film übertragen auf DVD, s/w, Projektion, 37:24 Min.

Courtesy of Edition Block GmbH/Helmut Wietz

Mariechen Danz

Knot in Arrow : Ideographic Insulation (Blind Faith)

Mariechen Danz mit Ronel Doual & Benjamin Kühni
Blind Faith: Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art, Haus der Kunst, München 2018, 29:50 Min.,

Musik: Gediminas Žygas & Mariechen Danz feat. UNMAP, Kamera: Andrea Huyoff & Benedikt Schulte, Editor: Sarah Clara Weber

Clouded in Veins:

a subjective geography
Feat. Installation „Pars pro Toto“ von Alicja Kwade, Viva Arte Viva, 57. Biennale di Venezia, 2017, 18:09 Min., Mariechen Danz mit Akrobat Saleh Yazdani, Kostüme in Kollaboration mit Kerstin Brätsch
„Unstable Talismanic Rendering“,

Musik: Gediminas Žygas & Mariechen Danz feat. UNMAP, Kamera: Felipe Frozza

Knot in Arrow: Ore Oral Orientation

Performance mit Mariechen Danz, Ronel Doual, Marko Lakobrija, Brandon Rosenbluth, Viva Arte Viva, 57. Biennale di Venezia, 2017, 16:46 Min.,

Musik: Gediminas Žygas, Alex Stolze & Mariechen Danz feat. UNMAP, Editor: Sarah Clara Weber

Ore Oral Orientation: clouded in veins

Holen und Bringen, Werkleitz Festival, Halle, 2017, 18:36 Min.,

Musik: Gediminas Žygas, Mariechen Danz feat. UNMAP, Kamera: Felipe Frozza, Production & post production: Andrea Huyoff, Editor: Sarah Clara Weber

Common Carrier Case

(Präparat / tentacle / speech bubble / bw)
Digitaldruck auf Textil, Wattierung, Acrylglas, Organskulpturen aus verschiedenen Materialien, Metallstäbe unterschiedlicher Länge, Eisenschrauben, 170 x 140 x 30 cm, 2019

Ore Oral Orientation:

modular mapping system
In Kooperation mit Genghis Khan Fabrication Co.
Digitaldruck auf gestanztem und geprägtem Aluminium, korrodierter Stahl, Eisenschrauben, 180 x 180 cm, 2017

Alle Werke: Courtesy the artist and wentrup gallery

Anja Dornieden &

Juan David González Monroy

The Masked Monkeys

16mm Film, transferiert auf Video, s/w, 2015, 31:56 Min.

Courtesy the artists

Lucile Olympe Haute

Cyberwitches Manifesto

Wandtapete, 377 x 300 cm, geplotteter Text, Schwarzlicht, 2019/2021

Courtesy the artist

knowbotiq

Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery Swiss Psychotropic Gold Refining

Digital Video, Zwei-Kanal-Videoinstallation, 2018, 17:02 Min.

Swiss Psychotropic Gold, the Molecular Refinery The Molecular Ghost 1 – A Ghost never dies The Molecular Ghost 2 – It remains always to come and to come back

Digitale Plots, je 260 x 186 cm, 2017/2021

Alle Werke: Courtesy the artists

Sahej Rahal

finalforest.exe

HD Video, 08:59 Min., 2021
Musik: Harmeet Rahal
Sound mastering: Pratik Modi

Courtesy the artist, Akademie der Künste & VISIT Stipendium der E.ON Stiftung / Mensch-Maschine-Stipendium der JUNGEN AKADEMIE, Chatterjee & Lal Mumbai

Tabita Rezaire

Mamelles Ancestrales

Videoinstallation, 12 Steine, 45:45 Min., 2019

Courtesy the artist, Goodman Gallery, South Africa

Jana Kerima Stolzer &

Lex Rütten

Pawāaraibu – filling the vacuum

Mini-Videoserie, 2020:

Prequel, 8:00 Min.

Episode 01 – pumps n' lungs, 18:30 Min.

Episode 02 – wandering the archive (online)

Courtesy the artists

Transformella

(aLifveForm fed and cared for by JP Raether)

Transformella malor ikeae shrine (die Schützlinginnen, die Schützende)

Papier-mâché, Ton, 380 x 850 x 680 cm, 2021; enthält Data Body (Raspberry Pi, Power Bank, 3D-gedrucktes Gehäuse, Gürtel und Schnallen, 2015); *Kommunisate* (Ikea-Taschenträgergurte, Kryo-Gefrierbehälter, gesammeltes menschliches Haar, 2015–2019); *Reprodukte* (Topflappen, Filzkachel, Bleistift auf Ikea-Einkaufsliste, Basilikum- und Petersiliensamen, Latexhäute und -formen, Nadeln, 2015–2019); *Ornament* (HoloLens, Latex, Haar, Papier-mâché, Hologramme, 2021)

Terraforming Breath
Roter und weißer Ton, 38 x 38 x 21 cm, 2021

Cycle Breaker

Roter und weißer Ton, 38 x 38 x 21 cm, 2021

Cosmological Core

Roter und weißer Ton, 38 x 38 x 21 cm, 2021

Neverlife

Roter und weißer Ton, 38 x 38 x 21 cm, 2021

Kreuzklatscher und

Aschenschaber

Fleischständer, Fleischerhaken, Aluminium, Spatel, Gummi, rekombinierte Buggys, 200 x 100 cm, 2021

Stangenascher

Bunsenbrenner, rekombinierter Buggy, 129 x 30 cm, 2018–2021

Pendellöscher

Gewicht, rekombinierter Buggy, 123 x 15 cm, 2018

Alle Werke: Courtesy the artist, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

Suzanne Treister

Technoshamanic Systems: New Cosmological Models for Survival

50 Drucke auf Hahnemühle-Papier, je 21 x 29,7 cm / 29,7 x 21 cm, 2020

Courtesy the artist, Annelly Juda Fine Art, London and P.P.O.W. Gallery, New York

Anton Vidokle

This is Cosmos

Video, 2014, 28:10 Min. Russisch mit englischen Untertiteln

The Communist Revolution

Was Caused By The Sun Video, 2015, 33:36 Min., Russisch mit englischen Untertiteln

Immortality and Resurrection for All!

Video, 2017, 34:17 Min., Russisch mit englischen Untertiteln

Alle Werke: Courtesy the artist

Dank / Acknowledgements

den
Künstler*innen
/ the artists

sowie
/ as well as

Maria Bathe
Eugen Blume
Erik Davis
Eva Ebersberger
Stefan Heitkemper
Nora Höglinger
Johanna Knott
Verena Kuni
Beate Kurrat
Marie Lechner
Kathrin Luz
Dorothee Mosters
Catherine Nichols
Boris Ondreička
Nadim Samman
Hedda Schattanik
Roman Szczesny
Thomas Venker
Daniel Veselka
Linus Volkmann
Andreas Witte
Zoo Dortmund

Morehshin A
She Who Sees
Unknown: K
The Right W
The Left Wit
Oculus-VR-
je ca. 34 x 27
Tür, Fenster,
Courtesy the arti

Joseph Beu
I like Americ
Aktion, René
Broadway, 2
1974, Kamer
16mm Film ü
Min.
Courtesy of Editi
Helmut Wietz

Mariechen D
Knot in Arro
Ideographic
Mariechen D
Blind Faith:
in Contemp
29:50 Min.,
Musik: Gedi
Mariechen D
off & Bened

Clouded in
a subjective
Feat. Install
Toto" von Ali
Arte Viva, 57
Venezia, 20
Akrobat Sal
Kerstin Brät
„Unstable Ta
Rendering“,



KÜNSTLER*INNEN / ARTISTS

Morehshin Allahyari Joseph Beuys Mariechen Danz
Anja Dornieden & Juan David González Monroy Lucile Olympe Haute knowbotiq
Sahej Rahal Tabita Rezaire Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten
Transformella (aLifveForm fed and cared for by JP Raether) Suzanne Treister Anton Vidokle

Ausgehend von der Figur des Schamanen, die Joseph Beuys Zeit seines Lebens kultivierte, widmet sich diese Publikation aktuellen technoschamanistischen künstlerischen Positionen.

DE

Diese verstehen Schamanismus nicht nur selbst als Technologie, sondern

suchen nach schamanischen Kräften mittels des Einsatzes von (spekulativer) Technologie. Zahlreiche der von Beuys so ikonisch eingesetzten Tropen zur Heilung und Verwandlung der Gesellschaft, zur Kultivierung eines spirituellen Zugangs zur Umwelt, zur Überwindung der Macht wie der Logik des Kapitals werden auch von zeitgenössischen Künstler*innen eingesetzt, welche auf diese Weise Beuys' Strategien und Fragestellungen für das digitale Zeitalter aktualisieren. Die Publikation dokumentiert die Ausstellung *Technoschamanismus*, die im Rahmen des Jubiläumsprogramms „beuys 2021. 100 Jahre joseph beuys“ des Landes Nordrhein-Westfalen stattfindet.

With the figure of the shaman that Joseph Beuys cultivated throughout his career as its starting point, this publication focuses on techno-shamanistic artistic positions today.

EN

The artists in question not only regard shamanism as

a technology in its own right, they also use other (speculative) technologies to seek out shamanic energies. Many of the tropes that Beuys so iconically employed to heal and transform society, to cultivate a spiritual connection with the environment, to overcome the power and the logic of capital are now also deployed by contemporary artists, who thus update his strategies and questions for the digital age. This publication documents the exhibition *Technoschamanism* which is part of the anniversary program “beuys 2021. 100 years of joseph beuys” of the State of North Rhine-Westphalia.

MIT TEXTEN VON / WITH TEXTS BY
Inke Arns, Erik Davis und Verena Kuni

VERLAG
KETTLER