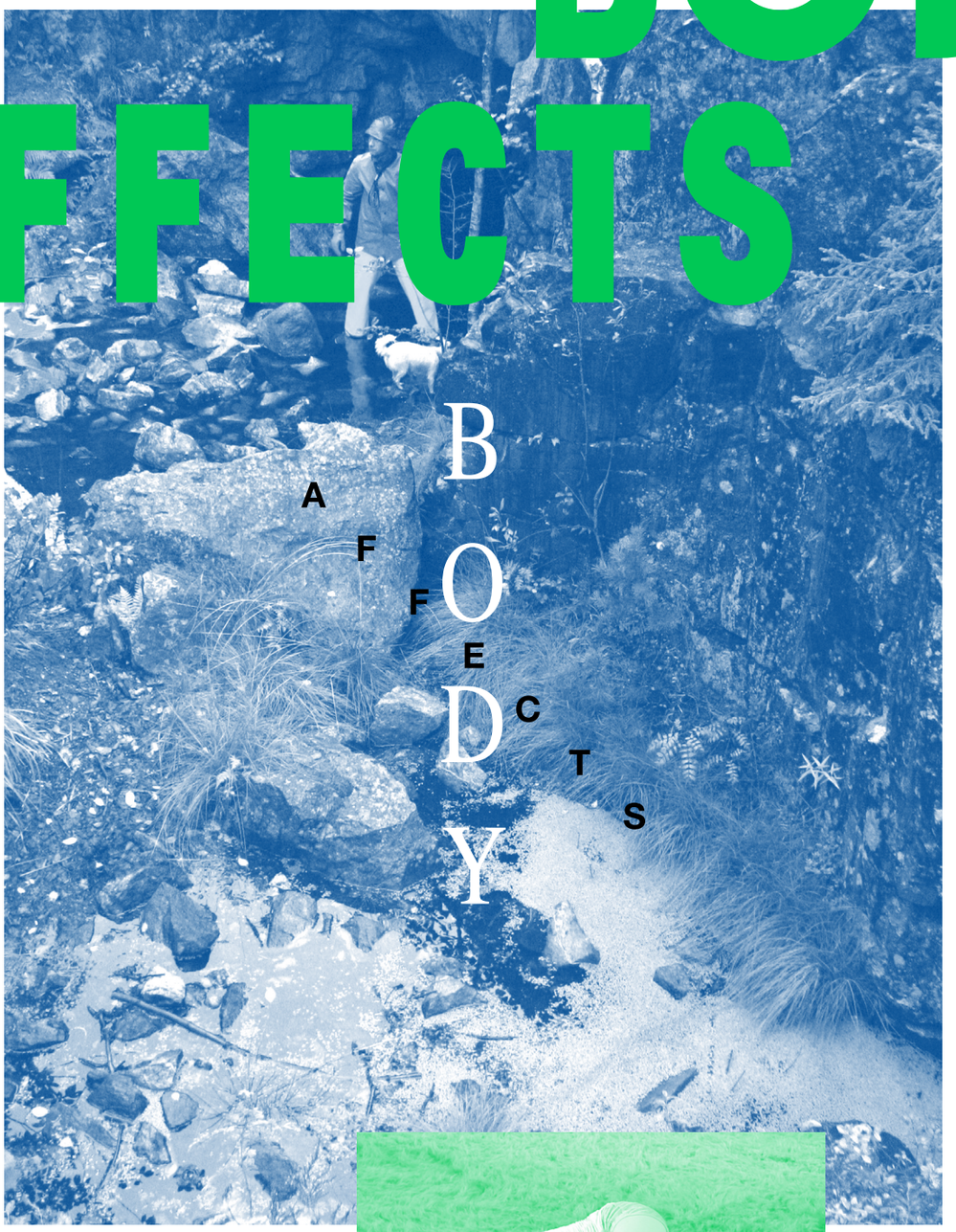
PERFORMANCE PLATFORM

BODY AFFECTS



Performances
Lectures

Installations
Screenings



5.

8. Juli 2012

BERLIN

Impressum
Imprint

performance platform. body affects
05.— 08.07.2012, Sophiensæle, Berlin

Ein Projekt von // A project by
Silke Bake und and Bettina Knaup.

Veranstaltungsort // Venue
SOPHIENSÆLE, Sophienstraße 18, 10178 Berlin
www.sophiensaele.com

Kartenreservierung // Tickets
030 283 52 66
Naoko Tanaka, Antonia Baehr (*My Dog is my Piano*), Marcela Levi & Lucía Russo: € 13,-/8,-
Antonia Baehr (*Beginning with ABeCedarium Bestiarium*), Zoe Laughlin,
Kira O'Reilly (Performance): € 13,-/8,-
Video-Screenings: € 3,-
Lectures, Tuija Kokkonen (Installation), WOW Wandzeitung, Kira O'Reilly (Preparatory action),
Wietske Maas & Matteo Pasquinelli, Urubugalinhas: freier Eintritt// free entry

Nach Kauf des ersten Tickets 2 Euro Rabatt auf jedes weitere an der Kasse der Sophiensaele (Gilt nur pro Person).
After buying the first ticket, 2 Euro discount on further tickets (only valid per person).

Kontakt // Contact
performance_platform@gmx.de
www.performance-platform.de

Team
Kuratorinnen, Projektleitung // Curators, Directors: Silke Bake, Bettina Knaup
Recherche, Öffentlichkeitsarbeit // Research, public relations: Lina Maria Stahl
Produktionsassistenz // Production assistant: Anna Grossherr
Künstlerbetreuung // Artist liaison: Theresa Pommerenke
Technische Leitung // Technical director: Andreas Harder
Technisches Team Sophiensæle // Technical team Sophiensæle: Susanna Alonso, Walter Freitag, Lucas Gruber,
Maximilian Grund, Ernesto Hernandez, Werner Kernebeck, Robert Lange, Fabian Lehmann, Dirk Lutz,
Norman Duncan Thörel, Falk Windmüller, Nicolina Riccardi
Redaktion, Lektorat // Editing and proof reading: Bettina Knaup, Lina Maria Stahl, Silke Bake
Übersetzungen // Translations: Stefanie Battisti (französisch — deutsch // French — German),
Ingo Maerker (englisch — deutsch // English — German), Michelle Miles (deutsch — englisch // German — English)
Gestaltung // Design: Eps51, Berlin — www.eps51.com
Schriften // Typefaces: Times customised, Helvetica Neue — Papier // Paper: Circle Offset White 70 gr/m²

Dank an alle beteiligten Partner-Institutionen, KünstlerInnen, sowie an // Thanks to all partners and artists, as well as to:
Alessandra Clark, freaky film club (Karin Michalski & Renate Lorenz), Ralph Niebuhr,
Anne Quirynen, Rett Rossi, Peter Stamer

Realisiert in Kooperation mit // Realised in cooperation with SOPHIENSÆLE,
Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin, Video-Forum des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.).

Gefördert aus Mitteln des // Funded by Hauptstadtkulturfonds.
Unterstützt durch // Support by Goethe-Institut, British Council, cine plus.

SOPHIEN SÆLE · Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin · n.b.k. · GOETHE INSTITUT · BRITISH COUNCIL · cine+

Gefördert durch: HAUPTSTADTKULTURFONDS

INDEX

Impressum
Imprint

Seite // Page 2

Intro

Seite // Page 4

Programm
Programme

Seite // Page 6

Beiträge
Contributions

Seite // Page 21

Biografien
Biographies

Seite // Page 44

Intro

performance platform. body affects

”In affect, we are never alone. That’s because affects ... are basically ways of connecting, to others and to other situations. They are our angle of participation in processes larger than ourselves.“ (Brian Massumi)



Abb. // Image
Antonia Baehr: Beginning with The ABeCedarium Bestiarium: T is for Tasmanian Tiger von by Steffi Weismann
Photo: Alain Roux

Menschen und Tiere, organische und anorganische Körper sind miteinander verwoben und befinden sich in einem ständigen Austausch, sie kontaminieren und affizieren einander, sind in Beziehung und Bewegung. ***body affects*** stellt KünstlerInnen und TheoretikerInnen vor, die den Körper nicht unabhängig von seinen Erweiterungen und Kontexten sehen und in eine Solidarität mit anderen Lebensformen einbinden.

Das Programm ist inspiriert von kulturwissenschaftlichen und feministischen DenkerInnen wie z.B. Sarah Ahmed, Rosi Braidotti, Patricia T. Clough, Eve Kosofsky Sedgwick und Brian Massumi, die den affektiven, relationalen und porösen Körper als Ausgangspunkt ihrer Analyse von Gesellschaft nehmen. In dieser Perspektive rückt die Materialität des Körpers in den Vordergrund und er wird als dialogisch mit der Welt in Beziehung betrachtet, von externen Einflüssen (organischen und anorganischen, menschlichen, tierischen, technischen) durchwoben, im konstanten Werden begriffen. Affekt wird hier weniger als Emotion verstanden, als vielmehr wie es Brian Massumi formuliert „... the body’s simultaneous capacity of affecting and being affected, which hints at a transition, a virtual co-presence of potentials, as we move through life ...“. Affekte verlaufen quer zu den Dichotomien von Körper und Geist, Rationalität und Passion, Selbst und Anderem und verweisen auf die Ko-präsenz des Körpers im weiteren gesellschaftlichen, technischen, (an)organischen und ökologischen Kontext.

Rosi Braidotti und viele andere verweisen dabei auf die Dringlichkeit, diesen affektiven Körper der zunehmenden kapitalistischen Verwertung zu entziehen und zum Ausgangspunkt einer neuen, von einigen als post-humanistisch bezeichneten Ethik zu machen. Post-humanistisch insofern, als der Mensch nicht unabhängig von seinen technischen Erweiterungen gedacht werden kann und zudem in eine, die menschliche Spezies transzendierende Solidarität eingebunden wird.

body affects stellt exemplarisch künstlerische und philosophische Ansätze vor, die andere Lebensformen als Mit-kreaturen und nicht als Verfügungsmasse betrachten und die den menschlichen Körper als in ständiger Beziehung und Verwobenheit verstehen. Live Performances, Vorträge, Screenings und Installationen lassen sich dabei drei Themenfeldern zuordnen:

1. Der Untersuchung des materialen Körpers, welcher sich in affektiver Berührung und Begegnung mit „dem Anderen“, mit organischen oder anorganischen „Objekten“ in Transformation oder gar Auflösung befindet. Beispielhaft sind hier Performances, Videos und Lectures von Amanda Baggs, Nao Bustamante, Lygia Clark, Patricia T. Clough, Marcela Levi & Lucía Russo, Boyan Manchev und Naoko Tanaka zu nennen.
2. Den komplexen Beziehungen und Begegnungen zwischen Mensch und Tier (oder humanen und nicht-humanen Tieren, wie sich Donna Haraway ausdrückt): Videos, Performances und Lectures von Julie Andreyev, Antonia Baehr, Hélène Cixous mit Adrian Heathfield, Vinciane Despret, Simone Forti, Vladimir Miller, Kira O’Reilly Carolee Schneemann, Corinna Schnitt beleuchten unterschiedliche Aspekte dieses Themas.
3. Der Verwobenheit des Körpers mit urbanen, (mikro-)ökologischen Netzwerken widmen sich Tuija Kokkonen, Zoe Laughlin und Wietske Maas & Matteo Pasquinelli.

Das vorliegende erweiterte Programmheft vertieft diese Reflektionen durch Beiträge der beteiligten KünstlerInnen und TheoretikerInnen, sowie weiterer AutorInnen.

performance platform ist ein neues Programm, das sich systematisch mit Performance als Medium auseinandersetzt. Es versteht Performance als forschende und experimentelle künstlerische Praxis, die an den Grenzen von Kunst und Leben operiert. Nicht zuletzt aufgrund dieser gesellschaftlichen und politischen Relevanz erfährt Performancekunst seit einigen Jahren eine starke Renaissance und erhöhte Aufmerksamkeit. ***performance platform*** widmet sich deshalb der nachhaltigen Entwicklung, Produktion und tiefergehenden Reflexion dieser an den Schnittstellen der bildenden und darstellenden Künste angesiedelten Ausdrucksform. In Kooperation mit verschiedenen Institutionen aus beiden künstlerischen Bereichen realisiert, möchte jede Ausgabe anhand eines ausgewählten Themas, welches sowohl in den bildenden Künsten wie auch in den Performing Arts virulent ist, einen systematischen Dialog über die Genregrenzen hinweg befördern.

Bei ***performance platform. body affects*** stehen neben der Zusammenarbeit mit den Sophiensaelen und dem Videoforum des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) außerdem die Kooperation mit dem Hochschulübergeifenden Zentrum Tanz Berlin und den dort Lehrenden und Studierenden sowie die Mitwirkung der Austausch- und Rechercheplattform von und für Berliner PerformancekünstlerInnen *WOW — wir arbeiten hier* an zentraler Stelle.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

BETTINA KNAUP und // and **SILKE BAKE**
Berlin, Juni 2012

Humans and animals, organic and inorganic bodies are woven together and constantly interact with one another. They contaminate and affect each other, are connected and in movement. ***body affects*** presents artists and theorists who regard the body as not independent of its extensions and contexts and integrate the body in a solidarity with other life forms.

The programme is informed by cultural and feminist thinkers — including Sarah Ahmed, Rosi Braidotti, Patricia T. Clough, Eve Kosofsky Sedgwick and Brian Massumi — who take the affective, relational and permeable body as a starting point for their theorisation of the social. This perspective brings the materiality of the body to the foreground. The body is seen in a dialogical relation to the world, it is regarded as interspersed with external influences (organic and inorganic, human, animal and technological) and as being in a constant state of becoming. Affect is hereby not so much understood as emotion, but more “as the body’s simultaneous capacity of affecting and being affected, which hints at a transition, a virtual co-presence of potentials, as we move through life”, as stated by Brian Massumi. Affects run counter to the dichotomies of body and mind, rationality and passion, self and other and indicate the co-presence and co-emergence of the body in a broader social, technological, (in)organic and ecological context.

Rosi Braidotti and many others point at the urgency to withdraw this affective body from its growing capitalist exploitation and to place it at the centre of a new ethics, which some refer to as “posthuman”. It is considered as such because humans cannot be perceived as independent of their technical extensions and of a solidarity that transcends the human species.

body affects presents selected artistic and philosophical approaches that regard other life forms as “companion species” (to quote Donna Haraway) and not as disposable commodities and the human body as part of a larger context of relations and connections. The live performances, lectures, screenings and installations focus on three main themes:

1. The investigation of the material body, which transforms in the affective encounter with “the other” and with organic or inorganic “objects”. With performances, videos und lectures by Amanda Baggs, Nao Bustamante, Lygia Clark, Patricia T. Clough, Marcela Levi & Lucía Russo, Boyan Manchev, and Naoko Tanaka.
2. The complex relations and encounters between humans and animals (or human and non-human animals, as formulated by Donna Haraway). Videos, performances and lectures by Julie Andreyev, Antonia Baehr, Hélène Cixous with Adrian Heathfield, Vinciane Despret, Simone Forti, Vladimir Miller, Kira O’Reilly, Corinna Schnitt and Carolee Schneemann and explore various dimensions of this topic.
3. The relations between the body and urban (micro-)ecological networks with works by Tuija Kokkonen, Zoe Laughlin and Wietske Maas & Matteo Pasquinelli.

This extended programme booklet contributes to a deeper reflection of this theme with contributions by participating artists and theorists as well as other authors.

performance platform is a new programme that systematically explores performance as a medium. The platform understands performance as an investigative and experimental artistic practice that straddles the divide between art and life. Not least due to this social and political relevance, performance art has undergone a revival over the last years and is increasingly becoming a focus of attention. ***performance platform*** is therefore engaged in the sustainable development and production of — and deeper reflections on — this form of expression located at the crossroads between the visual and performing arts. Realised in cooperation with different institutions from both artistic fields, each instalment wants to focus on a pertinent theme in the visual and performing arts that will serve as a basis for conducting a conversation across genres. Parallel to our cooperation with Sophiensæle and the Videoforum of the Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) teachers and students of the Hochschulübergeifendes Zentrum Tanz Berlin are also actively participating in this programme. Another important contributor is *WOW — wir arbeiten hier*, a research and exchange platform by and for Berlin-based performance artists.

We look forward to seeing you!

Programm
Programme
Installations

Do 5. — **So** 8. Juli 2012
jeweils 1 Std. vor Beginn der Vorstellungen geöffnet
Thu 5th — **Sun** 8th July 2012
opening: one hour before the performances start

Tuija Kokkonen (FI): A Performance with an Ocean View (and a Dog / for a Dog) — II Memo of Time

Dokumentarische Installation, Zwei-Kanal-Videoinstallation, 2008/2012, 9:46 min, Farbe, Ton
A documentary installation, 2-channel video installation, 2008/2012, 9:46 min, colour, sound

KANTINE
freier Eintritt

Geschlossen während der Videoscreenings
Closed during video screenings

KANTINE
free entry

Die Videoinstallation geht auf eine Arbeit von Tuija Kokkonen / Maus & Orlovski aus dem Jahr 2008 zurück. Dabei handelt es sich um zwei Performances im Außenraum, deren Elemente das Wetter, die Zeit, die Potenzialität und die nicht-menschlichen Mitdarsteller waren. Sie wurden in zwei Zwischenräumen und -zeiten aufgeführt. *A Performance with an Ocean View (and a Dog)* fand am alten Ufer des nacheiszeitlichen Yoldia-Meers in den nördlichen Vororten von Helsinki statt, auf dem höchsten Punkt innerhalb des Stadtgebietes. Das Pendant, *A Performance with an Ocean View (for a Dog)*, wurde an einem möglichen neuen Meeresufer aufgeführt, dem Dach eines Kaufhauses im Stadtzentrum. Performt wurde für einen Hund als dem hauptsächlichen Zuschauer, obwohl zeitweilig menschliches Publikum anwesend war. Die Performance bewegt sich zwischen Live Art, ökologischer Kunst und Konzeptkunst.

Installation: Tuija Kokkonen
Bildassistenz: Pekka Sassi
Videos: Sini Haapalinna und Tuija Kokkonen
Kamera: Ilmari Arnkill, Leena Kela,
Lulu Salmi, Pekka Sassi, Leo Torvalds
Fotografie: Kaisa Illukka

Maus & Orlovski Performancekollektiv 2005 — 2008 / die Performer in der Performance: Eka (ein Hund), Sini Haapalinna, Jukka Hytti, Kaisa Illukka, Tuija Kokkonen (Konzept, Text, Regie), Tomi Suovankoski, Robin Svartström, Tuire Tuomisto, nicht-menschliche Mitdarsteller

The video installation relates to a performance by Tuija Kokkonen / Maus & Orlovski from 2008. This was a pair of outdoor performances where the basis of the presentation was weather, time, potentiality and non-human co-actors. They were performed in two in-between spaces and times. *A Performance with an Ocean View (and a Dog)* was performed on the ancient shore of the post-ice-age Yoldia Sea in the northern suburbs of Helsinki, at the highest point of the city area. Its pair, *A Performance with an Ocean View (for a Dog)* took place on a potential future seashore on the roof of a city centre department store, and it was created and performed for a dog as its main spectator, although human spectators were present part of the time. The performance moves between live art, environmental art and conceptual art.

Installation: Tuija Kokkonen
Visual assistant: Pekka Sassi
Videos: Sini Haapalinna and Tuija Kokkonen
Shooting: Ilmari Arnkill, Leena Kela,
Lulu Salmi, Pekka Sassi, Leo Torvalds
Photography: Kaisa Illukka

Maus & Orlovski performance collective 2005 — 2008 / the performers of the performance: Eka (a dog), Sini Haapalinna, Jukka Hytti, Kaisa Illukka, Tuija Kokkonen (concept, text, direction), Tomi Suovankoski, Robin Svartström, Tuire Tuomisto, non-human co-actors

WOW — Wir arbeiten hier

Eine Schreibresidenz von // Writing Residency by
WOMEN ON WORK mit // with Alice Chauchat, Steffi Hensel, Sharon Smith, Nina Tecklenburg, Litó Walkey, Siegmar Zacharias u.a. (DE)
Wandzeitung (in englischer Sprache) // Wall Newspaper (in English)

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt

FOYER FESTSAAL
free entry

WOW — Wir arbeiten hier ist eine Initiative Berliner KünstlerInnen, Arbeitstitel und Programm zugleich. Das Projekt entstand aus dem Bedürfnis, Arbeit als einen Modus ständiger Interaktion zu verstehen. Es positioniert sich an der Schnittstelle zwischen einem Kunstmarkt, der Arbeit als Produkt definiert, und einer Ökonomie der Gabe, die künstlerische Praxis als Teilen und Mitteilen begreift, um so eine Arbeits-Gemeinschaft entstehen zu lassen.

Die beteiligten Künstlerinnen widmen sich während des Festivals einer Schreibpraxis, die autonom und interdependent zugleich eigene Positionen, Recherchen und Anliegen in Reaktion auf das Programm und als Adresse an andere formuliert. Dieser Prozess der zufallsabhängigen Diskursformation und wuchernden Kontextualisierung kann an einer Wandzeitung mitverfolgt werden und als täglich veröffentlichte lose Blattsammlung mitgenommen werden.

WOW — Wir arbeiten hier is an initiative of artists from Berlin, a working title and an agenda, all in one. The project was born out of a need to understand work as a mode of continuous interaction. It locates itself at the interface between the art market – which defines work as a product — and a gift economy — which understands artistic practice as sharing and communicating to create a community of work.

During the festival, the participating artists will formulate their own standpoints, research, comments about the festival programme and appeals to the audience through a form of writing that is autonomous and interdependent at the same time. The process of a discourse formation contingent on chance and of a rampant contextualisation can be followed in a newspaper hanging on the wall that can also be picked up daily as a published collection of loose leaves.

Julie Andreyev / Animal Lovers (CA): Aria

Video (Loop), 2009, 11:10 min, Farbe // colour, Ton // sound

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt



FOYER FESTSAAL
free entry

In *Aria* sieht man, wie Sugi und Tom, die Hunde der Künstlerin, die Welt der Natur erkunden; eine Reise durch eine archetypische kanadische Landschaft gipfelt in Toms emotionaler Vokalisierung als „Arie". Die Anerkennung, dass das Tier Akteur seines eigenen Seins ist, ist der Hintergrund, vor dem *Aria* versucht, die emotionale Verbindung des Hundes zur Welt der Natur darzustellen. Eine Arie in einer Oper wird definiert als ein langes, begleitetes Lied einer Solostimme, und geht auf die italienische Musik des 18. Jahrhunderts zurück. Die Form der Arie und die Bilder und die harmonische Struktur in *Aria* wecken Erinnerungen an die Epoche der Romantik in der Kunst, die persönliche Inspiration und Subjektivität betonte. *Aria* benutzt die musikalische Struktur von „Call and Response", um einen emotionalen Dialog zwischen Tom und der Landschaft darzustellen. Alle Harmonien und Umgebungsgeräusche in *Aria* — Vögel, Insekten, Wind — sind aus Aufnahmen von Toms Stimme zusammengesetzt.

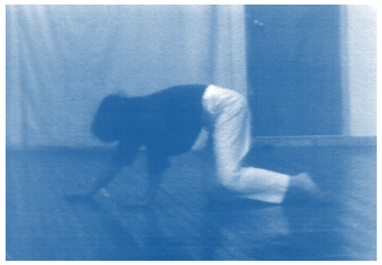
Aria wurde ermöglicht durch eine Koproduktionsförderung im Rahmen eines Artist-in-Residence Programms am Banff New Media Institute, The Banff Centre, Banff, Canada; Intersections Digital Studios, Emily Carr University of Art + Design.

Aria shows the artist's companion dogs, Sugi and Tom, exploring the natural world; a journey through an archetypal Canadian landscape culminating with Tom's emotional vocalizations as an "aria". The recognition of animals' own agency of being is the key in *Aria* which seeks to represent the dogs' emotional connection to the natural world. *Aria*, the operatic form, is defined as a long accompanied song by a solo voice, with origins in 18th century Italian music. The form of the aria and the imagery and harmonic structure in *Aria* recall historical romanticism in art which emphasized personal inspiration and subjectivity. *Aria* uses the musical structure of "call and response" to depict an emotional dialogue between Tom and the landscape. All harmonics and ambient landscape sounds in *Aria* — birds, insects, wind— are constructed from recordings of Tom's voice.

Aria was supported by: a co-production residency at Banff New Media Institute, The Banff Centre, Banff, Canada; Intersections Digital Studios, Emily Carr University of Art + Design.

Simone Forti (US): Solo No. 1

Video (Loop), 1974, 18:40 min, s/w // b&w, Ton // sound



FOYER FESTSAAL
freier Eintritt

Die Bewegungen verschiedener Tiere nachahmend, beginnt Forti die Performance, indem sie hypnotisch im Kreis herum geht. Sie fällt zu Boden und beginnt einen Kreislauf von Laufen und Kriechen, der zu einer offenen Metapher für Evolution und Altern wird.
Im Verlauf der Performance folgt die Kamera immer enger Fortis Kreisbewegung und erzeugt so einen interaktiven Tanz zwischen Kamera und Performerin. Obwohl die Qualität des Videobildes und -tons bereits etwas beeinträchtigt ist, stellt *Solo No. 1* doch ein fesselndes Dokument der engagierter Auseinandersetzung Fortis mit natürlichen Bewegungen dar. (Quelle: Video Data Bank)

FOYER FESTSAAL
free entry

Adopting the movements of various animals Forti begins the performance by walking hypnotically in circles. She falls to the floor and begins a cycle of walking and crawling that becomes an open metaphor for evolution and aging. Through the course of the performance, the camera follows Forti's circling motion at increasingly close range, creating an interactive dance between camera and performer. While “rustic” in respect to the quality of the video image and sound, *Solo No. 1* serves as an engaging document of Forti’s dedicated study of natural movement. (source: Video Data Bank)

Courtesy: Video Data Bank

Vladimir Miller (DE): Untitled (dogs)

Video (Loop), 2009, 19:31min, Farbe // colour, ohne Ton // silent



FOYER FESTSAAL
freier Eintritt

Ein Streichquartett spielt live für drei Hunde, während diese von einer Kamera gefilmt werden. Haushunde als ein Produkt sowohl der Natur als auch der Kultur verkörpern die moderne Kluft zwischen diesen beiden Bereichen. Ihre Aufmerksamkeit für Klang und wie sie diesen gedanklich verarbeiten, vollzieht sich im Rahmen von Wahrnehmung und Gehorsam.
Ihre Reaktionen weisen auf ungelöste und unlösbare Fragen hin: Was ist Form und was ist Geräusch, was ist ein Produkt der Kultur und wie markiert es seine Grenzen, die es von seinem Hintergrund unterscheidbar machen?

Unter Mitwirkung von Quartet Plus 1

FOYER FESTSAAL
free entry

A string quartet is playing live for the three dogs while they are recorded on camera. Domestic dogs as a product of both nature and culture span the modern divide between those two domains. Their attention to sound and their animal reasoning with it shift along the lines of perception and obedience. Their reactions point to the unresolved and unresolvable questions of what is form and what is noise, what is a product of culture and how does it mark its margins that distinguish it from its background?

With participation of Quartet Plus 1

Performances

Kira O’Reilly (UK): Untitled Action (chick embryos heart taps)

Preparatory action
Do 5. Juli 2012, 19 — 20 Uhr **Fr** 6. Juli 2012, 21 — 22 Uhr
Sa 7. Juli 2012, 21 — 22 Uhr durchgängig begehbar

Performance
(in englischer Sprache)
So 8. Juli 2012, 19 Uhr
ca. 45 min

GLASKASTEN
DRITTER STOCK RECHTS
freier Eintritt (Prepatory action)
8/5 Euro (Performance)

Im Rahmen von *performance platform* wird Kira O’Reilly ihre laufende performative Erforschung der verschiedenen Arten und Weisen, wie man mit Materialien, Objekten und an-/organischen Körpern in Beziehung treten kann, fortsetzen. Dabei stellt sie ein häusliches Laborumfeld her, das befruchtete Hühnereier, einen Brutkasten, ein Mikroskop und diverse Glasobjekte umfasst, die so produziert wurden, dass sie sich speziell auf ihren Körper beziehen. Jeden Tag lädt sie die Festival-BesucherInnen für eine Stunde ein, sie in ihrem Labor zu besuchen, sie einfach nur zu beobachten oder mit ihr ins Gespräch zu kommen. Am letzten Tag, wenn sich die Hühnerembryos entwickelt haben, wird es zum Abschluss eine kollektive performative Manifestation geben.

Preparatory action
Thu 5th July 2012, 7 — 8 pm **Fri** 6th July 2012, 9 — 10 pm
Sat 7th July 2012, 9 — 10 pm continuous access

Performance
(in English)
Sun 8th July 2012, 7 pm
ca. 45 min

GLASS ROOM
THIRD FLOOR RIGHT STAIRCASE
free entry (Prepatory action)
8/5 Euro (Performance)

During the *performance platform*, Kira O’Reilly will continue her ongoing performative research on different ways and modes of relating to materials, tissues, objects and an/organic bodies. Creating a domestic laboratory setting — entailing fertilised chicken eggs, an incubator, a microscope and various glass objects, which have been produced specifically to relate to her body — she invites audiences for an hour each day to simply observe, or to engage in conversations with her. On the last day, when the chicken embryos have developed, a final collective performative manifestation will take place.

Sophiensæle präsentiert im Rahmen der performance platform:
Within the context of performance platform Sophiensæle presents:

Naoko Tanaka (JP/DE): Absolute Helligkeit

Installation/Performance

Mi 4. Juli 2012, 20 Uhr (Premiere)
Do 5. Juli 2012, 19 Uhr **Fr** 6. Juli 2012, 21 Uhr
Sa 7. Juli 2012, 22 Uhr **So** 8. Juli 2012, 22:15 Uhr
ca. 40 min

HOCHZEITSSAAL
13/8 Euro

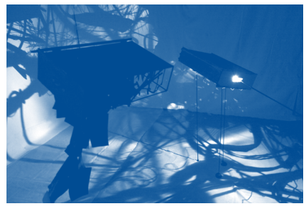
„In meiner Kindheit habe ich an sonnigen Tagen häufig den eigenen Schatten angestarrt, um kurz danach meinen Blick in den Himmel zu richten. Dort erschien eine ‚weiße Silhouette’, ein Nachbild vom zuvor gesehenen Schatten auf dem Boden. Das Spiel hat mich deswegen fasziniert, weil ich genau wusste, dass diese Illusion in meinem Auge und nicht im Himmel entsteht.“

Wed 4th July 2012, 8 pm (premiere)
Thu 5th July 2012, 7 pm **Fri** 6th July 2012, 9 pm
Sat 7th July 2012, 10 pm **Sun** 8th July 2012, 10:15 pm
ca. 40 min

HOCHZEITSSAAL
13/8 Euro

“In my childhood, on sunny days I would often stare at my own shadow and then suddenly look up at the sky. There I could see a ‘white silhouette’ — an afterimage of the shadow I had just seen on the ground. It was a game that fascinated me, because I knew that it was an illusion created by my eyes, not by the sky.”

Im zweiten Teil ihrer Schatten-Trilogie nimmt Naoko Tanaka dieses Lichterlebnis zum Ausgangspunkt und sondiert die Spannungen zwischen optischer Evidenz und subjektivem Sehen. Ein einziger Lichtpunkt wird so bewegt, dass er ein verlassenes Arbeitszimmer in unfassbare Bewegung bringt und zum endlosen Universum werden lässt. Nicht nur das logozentrische Blickregime des Betrachtens und Erkennens wird hier erschüttert, auch der Raum, der die ZuschauerIn umgibt, verliert seine architektonische Stabilität und eröffnet neue Orientierungsmöglichkeiten.



In der Astronomie gibt „absolute Helligkeit" exakten Aufschluss über die körperlich unermesslichen Dimensionen des Weltalls und dessen Sternenkonstellationen. Doch diese mathematische Bezugsgröße wird in der Performance hinsichtlich ihres sinnlichen Bedeutungshorizonts erkundet, der ihr in der deutschen Sprache zukommt. „Absolute Helligkeit", ein überaus sinnlicher Begriff unseres abstrakten Denksystems, bietet somit Anlass, visuelle Expressionen in Szene zu setzen, denen nichts in unserer Erfahrungswelt entspricht.

In *Absolute Helligkeit* avanciert das Licht zum eigentlichen Akteur und nimmt die Form eines autonomen Auges an. Sein Blick fordert bei den ZuschauerInnen neue Strategien des Sehens heraus. (Text: Adam Czirak)

In the second part of her shadow trilogy, Naoko Tanaka takes this experience of light as a point of departure for examining the tensions between optical evidence and the subjective power of sight. A single point of light is put into motion in an empty study, lending it an unfathomable dynamic and transforming it into an endless universe. Not only is the logocentric regime of the gaze that dominates our beholding and perceiving challenged, the space surrounding the viewers also loses its architectural stability and opens up new possibilities of orientation.

In astronomy, one finds the concept "absolute magnitude" (or "absolute Helligkeit" in German, meaning "absolute brightness"), with which we can precisely determine the material dimensions of the universe and the constellations of stars. In contrast, the performance explores this mathematical reference in relation to the connotation of sensory experience that it acquires in the German language. "Absolute brightness" is a very concrete concept in our abstract system of thought; as such, it provides an opportunity to stage visual expressions that do not correspond to anything in our world of experience.

In *Absolute Helligkeit*, light becomes the true agent. It takes on the form of an autonomous eye, whose gaze challenges viewers to explore new strategies of seeing. (Text: Adam Czirak)

Konzept, Bild- und Tongestaltung, Performance: Naoko Tanaka
Dramaturgische Mitarbeit: Adam Czirak
Technische Mitarbeit (Bühne): Walter Freitag
Technische Mitarbeit (Licht): Jo Grys
Produktionsassistenz: Alise Michon

Concept, visual and sound design, performance: Naoko Tanaka
Dramaturgical collaboration: Adam Czirak
Technical collaboration (stage): Walter Freitag
Technical collaboration (light): Jo Grys
Production assistance: Alise Michon

Produktion: Naoko Tanaka, Christine Peterges
Koproduktion: SOPHIENSÆLE. Gefördert aus Mitteln des Regierenden Bürgermeisters von Berlin — Senatskanzlei — Kulturelle Angelegenheiten, Kunststiftung NRW, PACT Zollverein Essen

Production: Naoko Tanaka, Christine Peterges
Co-production: SOPHIENSÆLE. Funded by: Regierender Bürgermeister von Berlin — Senatskanzlei — Kulturelle Angelegenheiten, Kunststiftung NRW, PACT Zollverein Essen

Wietske Maas (AU/NL) & Matteo Pasquinelli (IT/DE): Manifesto of Urban Cannibalism

Soundinstallation / Performance (in englischer Sprache // in English)

Do 5. Juli 2012, 20 Uhr **So** 8.Juli 2012, 18:30 Uhr
ca. 40 min

HOF
freier Eintritt

Thu 5th July 2012, 8 pm **Sun** 8th July 2012, 6:30 pm
ca. 40 min

COURTYARD
free entry

Das *Manifesto of Urban Cannibalism* besteht aus der Inszenierung der organischen und anorganischen Stimmen der Stadt, der flüssigen Bewegung der Mineralien und der unsichtbaren Ökologie der Mikroorganismen, die die Körper der Gebäude und der Lebewesen konstituieren. Das Manifest wird von den historischen Kehlköpfen und tiefen Erinnerungen des Gebäudes der Sophiensaele selbst verkündet werden. Das Publikum ist dazu eingeladen, sich an einem chemischen und politischen *Convivium* zu beteiligen und zu erfreuen.

In Zusammenarbeit mit dem Soundkünstler Trevor Mathison.

The *Manifesto of Urban Cannibalism* is an enactment of the organic and inorganic voices of the city, of the liquid flows of minerals and invisible ecologies of microorganisms that constitutes the bodies of buildings and beings. The Manifesto will be proclaimed by the historical larynxes and the deep memories of the Sophiensaele building itself. Audience is invited to partake and feast on a chemical and political *convivium*.

In collaboration with sound artist Trevor Mathison.

Antonia Baehr (DE): My Dog is My Piano

Performance
(teilweise in deutscher, teilweise in englischer Sprache // partly German partly English)
Berliner Voraufführung // Berlin pre-premiere

Do 5. Juli 2012, 21 Uhr
Fr 6. Juli 2012, 20 Uhr
ca. 50 min

FESTSAAL
13/8 Euro



Thu 5th July 2012, 9 pm
Fri 6th July 2012, 8 pm
ca. 50 min

FESTSAAL
13/8 Euro

Einer von ihnen ist schnell, eine langsam, einer schlingt sein Essen hinunter, die andere genießt es, einer steht am Anfang seines Lebens, die andere hat ihr letztes Viertel begonnen, eine kennt ihre Vorfahren über die letzten sechs Generationen, einer kennt nicht mal seine Großeltern und beide haben Metall in ihren Körpern.

Tocki von Arnim und Bettina von Arnim leben zusammen im selben Haus. Sie sprechen nicht dieselbe Sprache, sie gleichen sich kaum und doch haben sie zusammengefunden.

In *My Dog is My Piano* skizziert Antonia Baehr ein subjektives, akustisches Portrait der Affinität ihrer Mutter mit ihrem Hund: Kann das Haus, das sie sich teilen, wie die musikalische Partitur der Geschichte eines Zusammenlebens von Hund und Mensch gelesen werden? Welche Art Sprache ergibt sich aus diesem langen Duett der alltäglichen Vorgänge, dieser Choreografie der Verbundenheit?

One of them is quick, the other slow, one gulps down his food, the other one savours it, one of them is at the beginning of his life, the other one started her last quarter, one knows her ancestors of at least six generations, the other one is unaware until his grandparents, and both have metal ends in their bodies.

Tocki von Arnim and Bettina von Arnim live together in the same house. They do not speak the same language, they are hardly alike and yet, they have assembled.

In *My Dog is My Piano*, Antonia Baehr sketches a subjective acoustic portrait of the affinity between her mother and her dog: can the house they share be read as the music score of the stories of canine-human living together? What kind of language emerges from this long duet of everyday comings and goings, of these choreographies of affinities?

Konzept, Erarbeitung, Performance: Antonia Baehr
Dramaturgische Begleitung: Valérie Castan
Sound: Fred Bigot, Angela Anderson
Lichtdesign: Sylvie Garot, Georgia Ben-Brahim
Sound Mastering: Angela Anderson
Organisation: Alexandra Wellensiek
Produktion: make up productions, www.make-up-productions.net

Concept, development, performance: Antonia Baehr
Dramaturgical support: Valérie Castan
Sound: Fred Bigot, Angela Anderson
Light design: Sylvie Garot, Georgia Ben-Brahim
Sound Mastering: Angela Anderson
Organiser: Alexandra Wellensiek
Production: make up productions, www.make-up-productions.net

Mit Unterstützung von : FAR° festival des arts vivants (Nyon)
Dank an: Bettina von Arnim, Tocki von Arnim, Donna J. Haraway, François Noudelmann, Avital Ronell, Gertrude Stein, Villa Gillet/ Walls and Bridges NYC. Infinite Affinities - Chords and Discords

Supported by : FAR° festival des arts vivants (Nyon)
Thanks to: Bettina von Arnim, Tocki von Arnim, Donna J. Haraway, François Noudelmann, Avital Ronell, Gertrude Stein, Villa Gillet/ Walls and Bridges NYC. Infinite Affinities - Chords and Discords

Urubugalinhas/Anja Müller & Dennis Deter (DE)

Konzert // Concert

Do 5. Juli 2012, 22:30 Uhr
ca. 45 min

KANTINE
freier Eintritt



Thu 5th July 2012,10:30 pm
ca. 45 min

KANTINE
free entry

Marcela Levi & Lucía Russo (BR): Monstrous Nature

Performance
Europapremiere // European premiere

Sa 7. Juli 2012 **So** 8. Juli 2012
20 Uhr
50 min



FESTSAAL
13/8 Euro

Die Performance *Monstrous Nature* gründet auf dem Verlangen nach einem getrennten Zusammenleben. Ein Zusammenleben, das aus der Reibung verschiedener Intensitäten hervorgeht und nicht aus der Gleichheit. Drei Menschen, die voneinander, aber auch von der Umgebung beeinflusst werden. Eine epidermale Umgebung, die umarmt und ertränkt. Es sind drei Figuren, die pulsieren, und dieses Pulsieren funktioniert als Motor eines Getriebes, das Unfälle, Treffen, Kollisionen und Stürze provoziert. Mit anderen Worten: Zuneigungen. Und diese Zuneigungen könnten auch F(r)iktionen produzieren.

Künstlerische Leitung: Marcela Levi
Co-Leitung: Lucía Russo
Performance und Mitgestaltung: Clarissa Rêgo,
João Lima und Laura Samy
Dramaturgische Mitarbeit: Laura Erber
Licht: Andrea Capella und Tabatta Martins
Musik: Marcela Levi
Geräusche: das ganze Team
Tontechnik: Fernando Capão
Bühnen- und Kostümbild: Marcela Levi und Lucía Russo
Technische Ausführung: Custodio Vieira
Produktionsleitung: Marta Vieira
Produktion: Refinaria Produções LTDA

Künstlerresidenzen: Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro und MANIFESTA! (Cacilda Becker Theatre)
Unterstützt durch: Espaço SESC — RJ und Iberescena Fund
Ausgezeichnet durch: Fund for Dance Development (FADA),
Rio de Janeiro's Municipal Secretary of Culture

Sat 7th July 2012 **Sun** 8th July 2012,
8 pm
50 min

FESTSAAL
13/8 Euro

The performance *Monstrous Nature* is motivated by the desire of a disjunctive coexistence. A coexistence that emerges from the friction of different intensities and not from parity. Three people affected one by each other, as well as by the environment. A skin environment, that embraces and drowns. They are three figures that pulsate, and this pulsation functions as motor to a gear that provokes accidents, it means, encounters, collisions, falls: affections. And these affections may produce f(r)ictions.

Artistic direction: Marcela Levi
Co-direction: Lucía Russo
Performance and co-creation: Clarissa Rêgo,
João Lima and Laura Samy
Dramaturgic collaboration: Laura Erber
Light design: Andrea Capella and Tabatta Martins
Music: Marcela Levi
Foley: the whole group
Sound engineering: Fernando Capão
Visual installation and costume design: Marcela Levi and Lucía Russo
Technical designer: Custodio Vieira
Production direction: Marta Vieira
Executive production: Refinaria Produções LTDA

Artistic residencies: Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro and MANIFESTA! (occupation Cacilda Becker Theatre)
Supported by: Espaço SESC — RJ and Iberescena Fund
This project was awarded by the Fund for Dance Development (FADA),
Rio de Janeiro's Municipal Secretary of Culture.

Antonia Baehr (DE): Beginning with The ABeCedarium Bestiarium:

S is for Steller's Sea Cow von by Sabine Ercklentz
T is for Tasmanian Tiger von by Steffi Weismann

Performance (mit englischen Untertiteln // with English subtitles)

Sa 7. Juli 2012, 21:30 Uhr
ca. 30 min

FOYER FESTSAAL
8/5 Euro

Antonia Baehr beginnt mit einer neuen Serie von Solos über Interspezies-Beziehungen, mit kritischem Blick auf Anthropozentrismus und binäre Denkmodelle aller Gattungen, wie Natur/Kultur, Mann/Frau. Es basiert auf Dreiecksbeziehungen durch Affinität, und verbindet

Sat 7th July 2012, 9:30 pm
ca. 30 min

FOYER FESTSAAL
8/5 Euro

Antonia Baehr is beginning with a new series of solos about interspecies relations, critiquing anthropocentrism and the straightness of nature/culture binarism. She will work with threesomes of affinity, conjoining an animal with a friend or parent and with her-

jeweils ein Tier mit einer_einem Freund_in/Verwandten und Antonia Baehr als Gastgeberin und Solo-Interpretin, wie auch in *My Dog is My Piano*, das am Abend zuvor im Festival zu sehen sein wird.

Zu diesem Zeitpunkt begegnen wir Antonia Baehr bei der ersten Etappe ihres Projekts *ABeCedarium Bestiarium*, ein performtes „ABC der Tierhaftigkeit" in Tier- und Zeit-Drag. Hier lädt sie Künstlerfreund_innen ein, eine Affinität zu einem ausgestorbenen Tier ihrer Wahl aufzudecken. Jedes Tier steht für einen Buchstaben des ABCs. Sie beauftragt jede_n dieser Künstler_innen, eine Partitur für ein kurzes Solostück zu entwickeln in Beziehung zu dem Tier ihrer_seiner Wahl, das Antonia Baehr alleine auf der Bühne spielen kann. Im Rahmen des Festivals spielt sie die zwei Partituren der Buchstaben S und T.



S is for Steller's Sea Cow: Konzept, Komposition, Choreografie und Ausstattung: Sabine Ercklentz
T is for Tasmanian Tiger: Text, Stimme, Komposition, Kostüm und Choreografie: Steffi Weismann
Gesamtkonzept, Produktion und Performance: Antonia Baehr
Technische Leitung: Angela Anderson
Administration: Alexandra Wellensiek

Dank an: Ausland, William Wheeler, Stefan Pente, Conrad Noack, Ida Wilde, Bettina von Arnim, Andrea Neumann, Antonina Panfilowitsch, Kathrin Ercklentz, Rudolf Mast, Dieter Rehwinkel, Lindy Annis, Alain Roux, Rudyard Kipling, Friedrich Kittler, François Noudelman, Wolfgang Müller, Valérie Castan, Gertrude Stein, Walton Ford, Elisabeth Freeman

Gefördert aus den Mitteln des Hauptstadtkulturfonds

self as the host and solo-interpreter, as she will also in *My Dog is My Piano*, presented the night before in the festival.

At this point in time, we meet Antonia Baehr during the first stage of her project, *ABeCedarium Bestiarium*, a performed "ABC of animality" in animal and temporal drag. Here she invites artist friends to uncover an affinity that they have with one extinct animal of their choice. Each animal stands for one letter of the ABC. She commissions each of these artists to write a short solo performance score, related to the animal that they have selected, which she can perform on stage alone. In the frame of the festival Antonia Baehr will perform two scores, the letters: S and T.



S is for Steller's Sea Cow: concept, composition, choreography and setting: Sabine Ercklentz
T is for Tasmanian Tiger: text, voice, composition, costume and choreography: Steffi Weismann
Overall concept, production and performance: Antonia Baehr
Technical direction: Angela Anderson
Administration: Alexandra Wellensiek

Thank you: Ausland, William Wheeler, Stefan Pente, Conrad Noack, Ida Wilde, Bettina von Arnim, Andrea Neumann, Antonina Panfilowitsch, Kathrin Ercklentz, Rudolf Mast, Dieter Rehwinkel, Lindy Annis, Alain Roux, Rudyard Kipling, Friedrich Kittler, François Noudelman, Wolfgang Müller, Valérie Castan, Gertrude Stein, Walton Ford, Elisabeth Freeman

Funded by: Hauptstadtkulturfonds

Gefördert durch: HAUPT STADT KULTUR FONDS

Zoe Laughlin (UK): The Performativity of Matter

Performance-Lecture (in englischer Sprache // in English)

So 8. Juli, 21:30 Uhr
ca. 40 min



FOYER FESTSAAL
8/5 Euro

Materialien performen. Das Zeug heckt dauernd etwas aus. Materie ist immer aktiv, in verschiedenem zeitlichen und räumlichen Umfang, um zu existieren und die Welt der Objekte hervorzubringen. Dies ist ihre Chance einige der wunderlichten Formen von Materie auf der Welt kennenzulernen: von Formgedächtnisbüroklammern zu magnetischen Flüssigkeiten und nicht-newtonschen Fluiden, ganz zu schweigen vom leichtesten Festkörper der Welt.

Sun 8th July 2012, 9:30 pm
ca. 40 min

FOYER FESTSAAL
8/5 Euro

Materials perform. Stuff is constantly getting up to things. Matter is doing all of the time, at varying scales of time and space, in order to exist and generate the world of objects. This is your chance to encounter some of the most wondrous matter on earth; from shape-memory paperclips to magnetic liquids and non-Newtonian fluids, not to mention the lightest solid in the world.

Lectures

Patricia Ticineto Clough (US): The New Aesthetic: Affect, Media and Objects

Lecture (in englischer Sprache // in English)

Fr 6. Juli 2012, 17 Uhr
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt

Dieser Vortrag widmet sich den aktuellen Diskursen, die sich kritisch mit digitalen Technologien, Affekten und Objekten auseinandersetzen. Er zeigt auf, wie die Verknüpfung dieser Diskurse eine Wendung hin zur Lebendigkeit der Materie und der Objekte sowie der Affektivität der Medien anregt. Es sollen Fragen bezüglich der Performativität aufgeworfen werden, die Ästhetik und Kausalität eng verbinden, und damit den Schwerpunkt zum Reiz des Sinnlichen, der Kraft des Affektiven und der Rhythmizität der dynmischen Materie verlagern. Durch eine Neukonzipierung des Verhältnisses von Leben und Materie, digital und analog, Affekt und Erkenntnis, verschieben diese Diskurse Erkenntnistheorie und Ontologie gegeneinander und setzen eine Verbindung auf der Basis einer tieferen Wechselbeziehung zwischen den Sozialwissenschaften, den Geisteswissenschaften, den Naturwissenschaften und der Kunst voraus.

Die auf Affekte bezogenen, aktuellen interdisziplinären Diskussionen sollen vertieft werden, um die Beziehung der Affekte zu allen Dimensionen der Materie und zur Singularität jedes einzelnen Objekts einzuschließen.

Fri 6th July 2012, 5 pm
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
free entry

The lecture addresses the current discourses critically engaged with digital techologies, affect and objects and the way in which these discourses are intersecting with one another to stimulate a turn to the vibrancy of matter, the liveliness of objects, and the affectivity of media. I will raise questions about performativity, tightly linking aesthetics and causality and thereby shifting weight to the allure of the sensual, the force of the affective and the rhythmicities of dynamic matter. Re-conceiving the relationship of life and matter, digital and analog, affect and cognition, these discourses are putting epistemology and ontology out of sync with each other, requiring a bridge through a deeper interrelationship between the social sciences, the humanities, the sciences and the arts.

The discussions of affect currently occurring across a number of disciplines will be extended to consider the relationship of affect to all scales of matter and to the singularity of each and every object.

Boyan Manchev (BG): The Body-Metamorphosis. Disorganisation and Aisthetic Power

Lecture (in englischer Sprache // in English)

Fr 6. Juli 2012, 18 Uhr
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt

Eine philosophische Annäherung an den Körper darf weder auf der Faszination für den immanent substanziellen Bereich des Organischen noch auf einem post-organischen Fetischismus beruhen. Um eine Annäherung an einen kritischen ontologischen Horizont durch das Einbeziehen des Körpers zu erreichen, habe ich die Konzepte der Desorganisation und des aisthetischen Vermögens eingeführt.

Das Konzept der Desorganisation erlaubt es uns, die ungute Dialektik des Organischen und Anorganischen hinter uns zu lassen, und so nachzuweisen, dass die Verwandelbarkeit eine originäre Bedingung des Subjekt-Körpers ist. Der Subjekt-Körper wird Subjekt durch die komplexe Operation der transformativen (Des-)Organisation ihres *technai*. Als passendsten Begriff für diese technische Kraft der Metamorphose möchte ich Widerstand vorschlagen. Widerstand ist der Verwandelbarkeit des Körpers inhärent: Er ist Handeln aus eigener Kraft heraus.

Fri 6th July 2012, 6 pm
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
free entry

Any philosophical attempt to think the body must be based neither on fascination with immanent substantial organics nor on post-organic fetishism. In order to come closer to a critical ontological horizon by approaching the body, I have introduced the concepts of disorganisation and aisthetic power.

The concept of disorganisation allows us to step out of the bad dialectics of the organic and the inorganic and thus demonstrates the originary condition of transformability of body-subjects. The body-subject becomes a subject through the complex operation of the transformative (dis)organisation of its *tekhnai*. I suggest that resistance is the term most suitable for this technical force of metamorphosis. Resistance is inherent to the transformability of the body: it is the acting out of its own power.

Im Anschluss an beide Lectures // Following both lectures:
Diskussion, moderiert von Franz Anton Cramer, Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin
Discussion, moderated by Franz Anton Cramer, Inter-University Centre for Dance Berlin

Vinciane Despret (BE): When "showing" matters: humans/animals choreographies

Lecture (in englischer Sprache // in English)

Sa 7. Juli 2012, 17 Uhr
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt

Das Erkennen des eigenen Spiegelbildes, das als Indikator eines Selbstbewusstseins angesehen wird, wurde lang nur dem Menschen und dem Affen zugeschrieben. Obwohl andere Tiere — Elefanten, Delfine, Elstern … — heute als talentierte „Erkenner" betrachtet werden, könnte man vermuten, dass es hier um eine anthropozentrische (oder sogar ethnozentrische) Definition von „Selbstbewusstsein" geht. Ich würde nahelegen, dass die Fähigkeit, sich bewusst zu verbergen, auf dieselbe Eigenschaft zurückgehen könnte. Und wenn dies der Fall sein sollte, dann könnte man einigen Tieren noch überzeugender ein Selbstbewusstsein zuschreiben, etwa wenn sie sich absichtlich zur Schau stellen, um gesehen zu werden. Einige dieser Tiere scheinen sich gerne zu präsentieren, zumindest nach Aussage ihrer Trainer, Züchter oder Beobachter, sei es auf der Bühne, in Wettbewerben oder der Wildnis. Selbstbewusstsein wäre dann eine relationale Leistung und das Sich-Präsentieren ein kooperativ verkörperter Kommunikationsprozess. Wenn es sich so verhält, dann könnte man, wie Donna Haraway vorschlägt, von einer Choreografie sprechen, die Tiere sowie Tiere und Menschen (sei es der Trainer, Züchter oder einfache Beobachter) verbindet.

Sat 7th July 2012, 5 pm
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
free entry

Considered an indicator of self-awareness, mirror self-recognition has long seemed limited to humans and apes. Though other animals — elephants, dolphins, magpies, … — are considered today as being talented "recognizers", we may suspect that these devices rest upon an anthropocentric (or even ethnocentric) definition of "self-awareness". I would suggest that being able to consciously hide one self would as well rest upon the same feature. And if it is the case, some animals could be credited still more convincingly of self-awareness if they may purposively display themselves in order to be seen. Some of these animals, according to their trainer, their breeder, or their observer, seem to be fond of displaying, be it on stage, in contests, or in the wild. Self-awareness would therefore be a relational achievement, and displaying a cooperative embodied communicative process. If the story goes that way, we might therefore talk, like Donna Haraway suggested, about a choreography that bonds animals, and animals and human beings (be it trainer, breeder or simple observer).

Kira O' Reilly (UK): Tinkering: contingent and partial bodies within and without the lab

Lecture (in englischer Sprache // in English)

Sa 7. Juli 2012, 18 Uhr
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt



Zwischenkönigreiche, bastelnde Königreiche und basteln mit Königreichen, die zeitgenössischen „neuen" Medien des Lebend- und lebendigen Materials innerhalb der biologischen Kunstpraxis untersuchen und überprüfen die Sachlage der „Materie",

Sat 7th July 2012, 6 pm
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
free entry

Interkingdoms, tinkering kingdoms and tinkering with kingdoms, the contemporary 'new' media of live and living materials within biological arts practice both explore and scrutinise through the matter of 'matter' the emergence of materials and

das Auftreten des Materials und der Wissenssysteme aus den Lebenswissenschaften und deren Begleittechnologien.

Diese Flechtungen und Verflechtungen von *techné* und Biomedien über, zwischen und inmitten der Kontexte von biologischen Laboratorien, häuslichen Räumen, Kunst- und Außenräumen stellen den Hintergrund für einen Großteil meiner aktuellen Kunstpraxis und Forschung dar.

Diese werden als bescheidene Provokationen vorgestellt, die lebendige Materialien und biologische Praktiken von ihren bestimmenden fachlichen Rahmenbedingungen lösen und sie beweglich werden lassen, zum Sprechen und Performen bringen. Indem ich Werke der Geschichte der bildenden Kunst, der Biotechnologie und aktueller Kunstpraktiken zitiere, werde ich meine Praxis der Entwicklung und Teilhabe von mitentstehenden kontingenten und partiellen Körpern innerhalb und außerhalb des Labors diskutieren. Dazu werden Schweine und Schwänze, ungebändigte Spinnen, grundlegend instabile Skelettmuskelzellkulturen, filigrane Pilze, seidene Architekturen gehören, genauso wie das Anlegen einer sterilen Haube und das Rumhängen an Bushaltestellen, sowie das Betrachten und Spähen, Laufen und Fallen und Ei-auf-mein-Gesicht-bekommen.

knowledge systems from the life sciences and their attendant technologies.

These tanglings and entanglings of *techné* and biomedia across, betwixt and between contexts of biological laboratories, domestic spaces, art spaces and outdoor spaces inform much of my current art practice and research.

These will be presented as modest provocations that unmoor living materials and biological practices from their defining disciplinary frameworks and render them mobile, articulating and performing. Citing key works from visual arts history, biotechnology history and current art practices, I will discuss my practice of developing and participating in co-emerging contingent and partial bodies within and without the laboratory. These will include pigs and tails, raucous spiders, deeply unstable skeletal muscle cell cultures, filigree fungi, silken architectures, getting into the sterile hood and loitering at bus stops; gazing and peering, walking and falling and getting egg on my face.

Im Anschluss an beide Lectures // Following both lectures:
Diskussion, moderiert von Boyan Manchev, Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin
Discussion, moderated by Boyan Manchev, Inter-University Centre for Dance Berlin

Tuija Kokkonen (FI): Technologies of belonging — performance and political ecology

Lecture (in englischer Sprache // in English)

So 8. Juli 2012, 17 Uhr
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
freier Eintritt



Isabelle Stengers schrieb 2005 in einem Kommentar zu Brian Massumis These, dass „eine politische Ökologie eine Sozialtechnik der Zugehörigkeit wäre, die Koexistenz und ‚co-becoming' als das Habitat der Praktiken annehmen würde." Mit sozialen Technologien der Zugehörigkeit bezieht sich Stengers auf das, was wir vielleicht machen, denken und fühlen könnten, weil wir dazugehören. Was bedeutet es zu wissen, dass man dazugehört?

Der Ausgangspunkt für diesen Vortrag sind die folgenden Aspekte: Die noch unabsehbare Bedeutung der Beziehung zwischen dem Organismus und dem Ort/der Umwelt für unser Verständnis von Performance und Leben und Bruno Latours Neudefinition der Vorstellung von Gesellschaft und dem Sozialen, in welcher ‚Gesellschaft' und das ‚Soziale' nicht als eine menschliche Sphäre verstanden werden, sondern als verschiedene Kollektive von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Für mich ist das Verhältnis zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen der Raum, in dem die Performance stattfindet. Ich setze mich mit diesem Raum und den potenziellen Technologien der Zugehörigkeit im Kontext von zwei Performances auseinander: *A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog) — II Memo of Time* (2008) und *Chronopolitics — III Memo of Time* (eine nicht endende Performance seit 2010).

Sun 8th July 2012, 5 pm
ca. 60 min

FOYER FESTSAAL
free entry

Isabelle Stengers has written a comment (2005) to Brian Massumi's proposition that "a political ecology would be a social technology of belonging, assuming coexistence and co-becoming as the habitat of practices". By social technologies of belonging Stengers refers to what we may become able to do, think and feel because we belong; an obligation to characterize what it is to know that you belong.

This presentation takes its points of departure in the following aspects: the yet unpredictable significance of the relationship between organism and place/environment to our understanding of performance and life, and Bruno Latour's redefinition of the notions of society and social, in which "society" and "social" are not understood as a human sphere but as diverse collectives of human and non-human actors. For me the relations between the human and the non-human are a space in which the performance takes place. I explore this space and potential technologies of belonging in the context of two performances: *A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog) — II Memo of Time* (2008) and *Chronopolitics — III Memo of Time* (an endless performance since 2010).

Anschließend: Diskussion, moderiert von Bettina Knaup // Afterwards: Discussion moderated by Bettina Knaup

Screenings

Creating with Animals

Fr 6. Juli 2012, 21:30 Uhr
ca. 50 min

KANTINE
3 Euro

Screening I

Fri 6th July 2012, 9:30 pm
ca. 50 min

KANTINE
3 Euro

Corinna Schnitt (DE): Once upon a time

Video, 2006, 25:07 min, Farbe // colour, Ton // sound



Corinna Schnitt zeigt in ihrem Video *Once upon a time* ein gutbürgerliches Wohnzimmer mit Perserteppich und gediegener Polstergarnitur. Im Blickfeld der Kamera verscheinen nach und nach verschiedene Tiere und führen ein Eigenleben – ganz ohne die Anwesenheit von Menschen. Sind zunächst eine Katze oder ein Papagei noch nichts Ungewöhnliches, wirken bald darauf aber eine Ziege, ein Kalb oder ein Lama, die gemeinsam die Zimmerpflanzen verwüsten, schon äußerst bizarr. Schnitt verwendet in ihren Videoarbeiten die suggestive Kraft von einförmig gradlinigen und kreisenden Kamerafahrten. (Quelle: n.b.k.)

In her video *Once upon a time*, Corinna Schnitt shows a normal, middle-class living room with Persian rug and a tasteful lounge suite. In the camera's field of view, several animals appear one-by-one, doing their own thing – completely without the presence of humans. While at first a cat and a parrot may seem like nothing out of the ordinary, things take a turn toward the bizarre when they are joined by a goat, a calf and a llama, who together ravage the indoor plants. In her videos, Schnitt uses the suggestive power of monotonous straight-line and circling tracking shots. (source: n.b.k.)

Courtesy: Video-Forum des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.)

Julie Andreyev/Animal Lover (CA): Rockstar

Video, 2010, 6:10 min, Farbe // colour, Ton // sound

Man hat herausgefunden, dass der Geruchssinn der Hunde viele Hundert Mal empfindlicher ist als der menschliche. Man könnte annehmen, dass diese unheimlich detaillierte Sinnesempfindung auf eine empirische Intelligenz hindeutet, die wir Menschen uns nur vorstellen können. Einige Hundeexperten spekulieren, dass das Vergnügen eines Hundes, der seinen Kopf bei einer Autofahrt aus dem Fenster steckt, einer psychodelischen Erfahrung entspricht — einem fantastischen Rausch der Sinne. *Rockstar* zeigt eine Nahaufnahme von Tom, dem Hund der Künstlerin, wie er auf diese Weise reist. Die Tonspur wurde ausschließlich aus Studioaufnahmen von Toms Stimme und Aufnahmen eines Automotors gemischt. Sie verweist auf Rhythmen und harmonische Modi, die mit Rockmusik und Autofahren assoziiert werden.

Rockstar wurde unterstützt von Intersections Digital Studios, Emily Carr University of Art + Design.

It has been found that the canine sense of smell is hundreds of times more sensitive to that of human beings. It can be argued that this uniquely detailed perceptual experience points to an empirical intelligence that humans can only imagine. Some canine experts speculate that the pleasure the dog experiences from traveling in a car with his head out the window is like a psychedelic experience — fantastic rush of the senses. In *Rockstar*, the artist's dog Tom is portrayed in close-up as he travels in this way. The soundtrack is constructed solely from studio recordings of Tom's voice and from car engine recordings. The soundtrack references rhythm and harmonic modes associated with rock music and car travel.

Rockstar was supported by Intersections Digital Studios, Emily Carr University of Art + Design.

Carolee Schneemann (US): Infinity Kisses — The Movie

Video, 2008, 9 min, Farbe // colour, Ton // sound



Infinity Kisses — The Movie vollendet Schneemanns Untersuchung der sinnlichen Kommunikation zwischen Menschen und Katzen. Es verwendet Auszüge der ursprünglichen Serie *Infinity Kisses*, die aus 124 selbst fotografierten 35mm-Farbdiaaufnahmen bestand, die die ausdrucksstarke Selbstbestimmung der lebhaften Katze über einen Zeitraum von acht Jahren aufgezeichnet hatten. *Infinity Kisses — The Movie* baut diese Bilder neu zu einem Video zusammen, in dem die ineinander übergehenden Einzelbilder aufgespalten sind: links das Vollbild und daneben ein stark vergrößertes Detail aus diesem.

Cluny 1980 —1988. Vesper 1990 —1998. Enthält *Infinity Kisses*, Selbstauslöser 35mm Fotoraster.
Schnitt: Carolee Schneemann, Trevor Shimizu, Rick Silva.
Ton: Rick Silva, Carolee Schneemann.
Mit Dank an: Alex Sweetman.
Zur Erinnerung an Diane Buckler 1956 —2008.

Infinity Kisses — The Movie completes Schneemann's exploration of human and feline sensual communication. It incorporates extracts of the original 124 self-shot 35mm colour slide photo sequence, *Infinity Kisses*, in which the expressive self-determination of the ardent cat was recorded over an eight-year period. *Infinity Kisses — The Movie* recomposes these images into a video, in which each dissolving frame is split between its full image and a hugely enlarged detail.

Cluny 1980 — 1988. Vesper 1990 — 1998. Incorporating *Infinity Kisses*, Self-shot 35mm Photo Grid.
Edited: Carolee Schneemann, Trevor Shimizu, Rick Silva.
Sound: Rick Silva, Carolee Schneemann.
With thanks: Alex Sweetman.
To the memory of Diane Buckler 1956 — 2008.

Courtesy: Electronic Arts Intermix, Carolee Schneemann

Bodies and Objects

Fr 6. Juli 2012, 22:30 Uhr
ca. 60 min

KANTINE
3 Euro

Screening II

Fri 6th July 2012, 10:30 pm
ca. 60 min

KANTINE
3 Euro

Lygia Clark (BR): Mémoria do Corpo

Film, 1984, 30 min, Farbe // colour, Ton // sound,
(brasilian. mit engl. Untertiteln // Brasilian with Engl. subtitles)

Lygia Clark (1920 —1988, Brasilien) betonte zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn die Visualität. Zwischen 1947 und der Mitte der 1960er Jahre lag der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Produktion nacheinander auf Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen. In den 1960er Jahren verschob sich Clarks Oeuvre jedoch nach und nach in Richtung einer Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und bezog die Entwicklung von interaktiven Objekten mit ein. Diese Verschiebung der künstlerischen Themen, Materialien und Vorgehensweisen geschah gleichzeitig auf vier Ebenen: durch eine fortschreitende Destabilisierung des Kunstobjekts, die systematische Umwandlung der ZuschauerInnen in aktive SchöpferInnen, die Auflösung des traditionellen Konzepts des Autors und das graduelle Verlassen des künstlerischen Milieus und seiner Produktions- und Konsumptionsweisen. Clarks letztes Projekt — eine psychophysische Therapie genannt *Estruturação do Self* (1976 — 88) — war der Höhepunkt einer poetischen und ethischen Bewegung, die darauf zielte, die strenge Trennung von Objekt und Körper, Zuschauerschaft und Autorschaft, Ästhetik und Heilung, Kunst und Nicht-Kunst aufzuheben.

Mémoria do Corpo (Erinnerung des Körpers) ist ein Dokumentarfilm über Lygia Clarks Therapie (*Estruturação do Self* oder engl. *The structuring of the self*). Clark präsentiert die *relationalen Objekte* und behandelt damit den brasilianischen Kunstkritiker Paulo Sérgio Duarte. (source: www.re.act.feminism.org / Text: Eleonora Fabião)

Regie: Mário Carneiro
Courtesy: The Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"

Lygia Clark's (1920 —1988, Brazil) artistic trajectory began with an emphasis on visuality. From 1947 to the mid-1960s, she successively produced drawings, paintings and sculptures. Since the 1960's, however, Clark's work gradually shifted towards the investigation of corporeality and always involved the creation of interactive objects. This shift in artistic themes, materials and modes of operation happened simultaneously on four levels: through the progressive destabilisation of the art object, the systematic transformation of the spectator into an active creator, the dissipation of the traditional notion of author, and the gradual abandonment of the artistic milieu and its modes of production and consumption. Clark's last proposal — a psychophysical therapy entitled *The structuring of the self* (1976 — 88) — was the culmination of a poetic and ethic move aimed at dismantling rigid separations between object and body, spectatorship and authorship, aesthetics and healing, art and non-art.

Mémoria do Corpo (Memory of the Body) is a documentary film about Lygia Clark's *The structuring of the self* therapy. Clark presents the *Relational Objects* and applies them to the body of Paulo Sérgio Duarte, a Brazilian art critic. (source: www.re.act.feminism.org / author: Eleonora Fabião)

Director: Mário Carneiro
Courtesy: The Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"

Amanda Baggs (US): In My Native Language

Video, 2007, 8:37 min, Farbe // colour, Ton // sound, engl. // Engl.

Das YouTube-Video *In My Native Language* (2007) der Autismus-Aktivistin Amanda Baggs führt jede Art von „Guck-mal-die-Autistin-Freakshow" ad absurdum und kritisiert, „was als Denken, Intelligenz, Persönlichkeit, Sprache und Kommunikation gilt und was nicht." In ihrem zweiteiligen Video schildert und übersetzt Baggs ihre eigene Sprache, in der es „ …darum geht, ein konstantes Zwiegespräch mit jedem Aspekt meiner Umgebung zu führen" und „physisch auf alle Elemente meiner Umgebung zu (re)agieren."

The YouTube video *In My Native Language* (2007) by the autism activist Amanda Baggs leads any kind of "look-at-the-autie gawking freakshow" ad absurdum and critiques "what gets considered thought, intelligence, personhood, language, and communication, and what does not." In her two part video, Baggs depicts and translates her 'native language', which "…is about being in a constant conversation with every aspect of my environment", about "(re)acting physically to all parts of my surroundings".

www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc

Nao Bustamante (US): Sans Gravity

Video, 2000, 10 min, Farbe // colour, Ton // sound

Der Körper der Performer_in, Nao Bustamante, wird mit durchsichtigen Wasserballons beklebt. Auf diese Weise wird der Körper zugleich präsentiert wie auch durch mehr und mehr Ballons zum Ver-schwinden gebracht und in seiner Form umgestaltet.

Eine Helferin reicht dem Publikum auf einem Tablett Nadeln und Messer, eine Art Operationsbesteck. Die Performer_in setzt sich den Handlungen des Publikums aus, das aufgefordert wird, in den Plastikballon-Körper zu stechen oder zu schneiden, wodurch Wasser herausläuft und der Wasserballon-Körper kleiner wird. Das Stechen und Schneiden der Anderen wird zu einer möglichen Bedrohung / Verletzung, aber auch zu einer Erleichterung, da die auf dem Körper lastenden Gewichte reduziert werden. (Quelle: www.sfb-performativ.de/freaky/films.html)

Transparent water balloons are stuck onto the performer's body. In this way the body appears and simultaneously disappears under more and more balloons, which also alter its shape.

An assistant gives the audience needles and knives on a tray, surgical instruments in a way. The performer exposes herself to the audience members, who are asked to prick or slice the balloon-body, causing water to flow out and the water balloon body to become increasingly smaller. The pricking and slicing of the other becomes a possible threat / injury, but also a kind of relief, since the burdensome weight on the body is reduced. (Source: www.sfb-performativ.de/freaky/films.html)

Thinking with Cats

Sa 7. Juli 2012, 22:30 Uhr
ca. 70 min

KANTINE
3 Euro

Screening III

Sat 7th July 2012, 10:30 pm
ca. 70 min

KANTINE
3 Euro

Performance Saga
(Andrea Saemann (CH), Katrin Grögel (DE))
Interview mit Carolee Schneemann

Video, 2008, 50 min, Farbe // colour, Ton // sound, engl. mit dt. Untertiteln // Engl.
(Auszüge ca. 10 min // excerpts, ca. 10 min)

Die Künstlerin Carolee Schneemann wurde in den frühen 1960er Jahren die Leinwand zu eng. Sie begann die Malerei in den Raum auszudehen und ihren Körper einzusetzen. In der Judson Church, New York, realisierte sie bahnbrechende Happenings und Performances mit AkteurInnen und Objekten, die sie „Kinetisches Theater“ nannte. In den 70er Jahren kreierte sie wegweisende feministische Performances. In ihrem Interview, das in ihrem Haus in New Paltz, NY, aufgezeichnet wurde, spricht Carolee Schneemann von der Kreativität ihrer Katze, vom Tierwerden und Verlust des Selbst in ihrer Performance-Praxis.
Interview: Andrea Saemann und Chris Regn



In the early 1960's the artist Carolee Schneemann decided that the canvas was too restrictive. She began to expand painting into space and to use her body. In the Judson Church in New York, she organized groundbreaking happenings and performances with actors and objects, called “kinetic theatre”. In the 1970s, she created seminal feminist performances. In this interview, which was recorded in her house in New Paltz, New York, Carolee Schneemann talks about her cat's creativity, about becoming animal and about the loss of self in her performance practice.

Interview: Andrea Saemann und Chris Regn

Courtesy: Performance Saga / Fink Verlag

Hélène Cixous (FR) with Adrian Heathfield (UK)
Writing Not Yet Thought

Video, 2011, 57 min, Farbe // colour, Ton // sound, engl. // Engl.

In diesem Gespräch diskutiert die renommierte Autorin Hélène Cixous die Praxis des Schreibens — auf Fiktion, Theater, Essay und Poesie eingehend — und dessen Beziehung zur Malerei, Musik und Philosophie. Im Verlauf des Dialogs mit Adrian Heathfield kristallisiert sich Schreiben als ein Ort und Instrument für die Begegnung mit anderen Stimmen und der Andersartigkeit, mit der Sterblichkeit und dem Geheimnis, mit der Unendlichkeit und dem „Noch-nicht-gedachten“ heraus.

Aufgenommen in Cixous Wohnung in Paris, erhält das Gespräch eine gewisse Struktur durch verschiedene Unterbrechungen und Affinitäten (tierische und familiäre), die dann in ihre Gedankengänge einfließen. Cixous Diskurs fliegt zwischen den Themen hin und her, die so unterschiedlich sind, wie das Lied des Poetischen, die Temporalität der Erfindung, der Neubestimmung des Tragischen und dem Wort, das im Theater Fleisch und Luft wird.
(Quelle: Unbound)

Produktion: Performance Matters
Regie, Kamera, Schnitt: Hugo Glendinning
Design: David Caines

In this exchange the acclaimed and prolific author Hélène Cixous discusses the practice of writing — considering fiction, theatre, the essay and poetry — alongside its relation to painting, music and philosophy. As the dialogue with Adrian Heathfield evolves, writing emerges as a site and instrument for encounters with other voices and otherness, mortality and mystery, the infinite and the “not yet thought”.

Recorded in Cixous' home in Paris, the conversation is punctuated by various interruptions and affinities (animal and familial) that are taken into the movement of her thought. Cixous' discourse flies between subjects as diverse as the song of the poetic, the temporality of invention, the re-thinking of the tragic, and the word becoming flesh and air in theatre. (Source: Unbound)

Production: Performance Matters
Direction, Camera, Editing: Hugo Glendinning
Design: David Caines

Courtesy: Adrian Heathfield

Beiträge Contributions

My Dog is My Piano

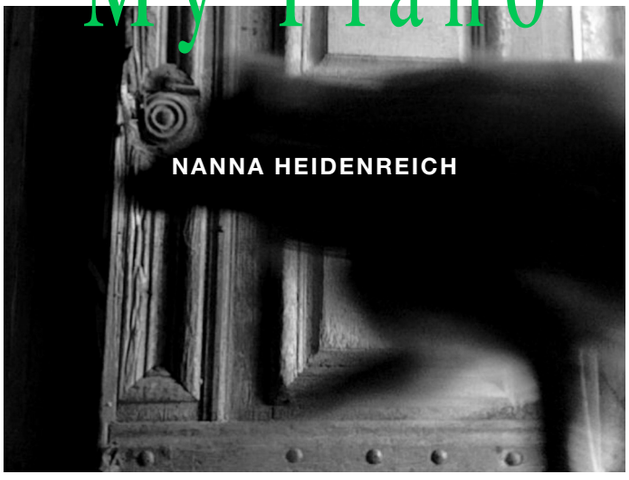


Abb. // Image
Antonia Baehr

siehe auch // see also
Performance von // by
Antonia Baehr
Seite // page 11

Ein Hund und eine Frau wohnen im selben Haus. Es, das Haus, behaust wiederum den Hund und die Frau. Früher einmal, da haben auch die beiden Töchter der Frau dort gewohnt. Manchmal kommen sie zu Besuch. Die eine Tochter bringt dann immer Hüte mit, und Aufnahmegeräte und eine Pfeife.

Die Frau ist auch eine Tochter, und sie trägt einen Namen mit sich herum, den sie hin und wieder und auch schon mal länger abgelegt hat. Dann liegt der Name vielleicht neben dem Hut ihrer Tochter, die ihn abgenommen hat, um das Haus zu begrüßen. Das Haus, die Mutter und den Hund, der aus dem Stand fast in Huthöhe springen kann.

Das Haus ist das Haus, die Frau ist Bettina von Arnim und der Hund Tocki von Arnim. Sie leben zusammen, das Haus, die Frau, der Hund. Und wer zusammenlebt, der verwickelt sich.

In My dog is my piano singt, scratched und verfolgt Antonia Baehr diese Verwicklungen und wie sie sich erzählen (lassen). Ihr Stück besteht aus drei Sequenzen, die sich aus den folgenden Bestandteilen zusammensetzen: Sprache, Stimme, Wege, Räume, Intimität, Affinität, Vertrautheit, Unübersetzbarkeit, Patois, Psychogeografien, Anverwandlungen, Nähe.

Unähnliche Verwandtschaften: „Mensch Hund!“

Antonia Baehr beginnt damit, eine kleine Verschiebung in ein französisches Sprichwort einzuschieben: **„Qui (ne) se ressemble (pas) s’assemble.“**

Mutter, Hund, Haus, sie ähneln sich nicht, sie sprechen auch nicht dieselbe Sprache. Aber sie teilen sie sich, diese nicht-selbe Sprache, sie teilen sich mit, und üben sich im verwickeln und gemeinsam sein, in diesem Patois, das Antonia Baehr auch etymologisch nachfährt (wie sonst sollen Nachfahren die Verwicklungen von Verwandtschaften untersuchen, wenn nicht durch nach-fahren der Wege, die diese zurück legen, mit den Händen, der Stimme und mit Projektionsapparaten?) und dem sie auf den Grund geht: Patois, das bedeutet mit den Pfoten sprechen. Auf zwei oder auf vier Beinen.

Partituren. Oder: „Hausmusik“

Ein wichtiges Werkzeug für Antonia Baehr sind Partituren. Sie sind nicht nur Anleitungen zur Ausführung, sie sind auch das Trägermaterial von Nähe und Freundschaft. Regelmässig vertraut sich Antonia Baehr den Partituren von Freund_innen, Kompliz_innen und Kolleg_innen an: sie überantwortet sich den Vor-Schriften anderer, die ihr diese wiederum überreicht haben, ein Akt der Hingabe in jeder Hinsicht, die die Verhältnisse jeweils neu zu schreiben vermögen. In *My dog is my piano* wird das Haus zur Partitur für die Choreographie des Alltagstanzes von Bettina und Tocki von Arnim, wird die Partitur zum Mittel der Analyse und am Ende ist es die Partitur, die diese Interspezies-Beziehung (Mensch, Tier, Objekt — Mutter, Tochter, Hund) transkribiert. Die bioakustischen und psychogeografischen Aufzeichnungen, die Antonia Baehr in Teil 1 und 2 vorgenommen hat, kulminieren in Teil 3 in einem magischen Höhepunkt in der singenden Anverwandlung von Antonia Baehr in die Komplexität des gesamten Beziehungsgeflechts: Ihre Stimme behaust sie alle: Hund, Mutter, Haus, Treppe, Kratzer in der Tür, Erzählung, Sprache, Plattenspieler, Mischpult, Tageslichtprojektor, Begriff, Beziehung.

Die Tonspur als Fährte: Mischen und vergleichen.

Kein Text ohne Verwandtschaft. So bezieht sich Antonia Baehr auf Getrude Stein und Francois Noudelmann und Donna Haraway, die sich in *When Species Meet* (2008) auf Gregory Bateson bezieht, der für die tierische Kommunikation davon ausgeht, dass diese die Regeln von Beziehungen kennen. Elisabeth von Samsonow notiert in ihrer Besprechung von Haraways Interspezies-Theoriebildung wiederum, dass es sich dabei um Tochter-Wissen handelt. Sie (von Samsonow) schreibt: „Diese ‚Tochter‘ erscheint da wie ein neuer, proteischer Signifikant: nicht-identisch, aber in allem. Die Tier-Identifikation (…) ist also offenbar nicht nur eine Sache von unverdrossenen totemistischen Stammesältesten, sondern auch von theoretical girls. Die Medientheorie ist nicht nur lautlich der Mädchentheorie nahe. Der radikale Totemismus der Tochter, das scheint die avantgardistische Lehre von heute zu sein.“ Daher ist es vielleicht auch gar nicht so erstaunlich, dass Samsonow das Verhältnis von Donna Haraway zu ihrer Hündin Cayenne und den Tonfall der Textproduktion, die aus diesem Verhältnis entsprungen ist, mit Bettina von Arnims (einer anderen Bettina von Arnim, eine andere Mutter, eine andere Tochter, einige Jahrhunderte früher) Briefen an Karoline von Günderode vergleicht, in denen diese über ihre Kinder schreibt. Sie (Haraway) trifft in ihrem Schreiben über Cayenne den gleichen Ton wie von Arnim, meint Samsonow: „beobachtend, mitfühlend, kompetent. Dieser Stil löst ein, was gesagt wird. Dadurch wird das Buch ‚wahr‘. Durch die anspruchsvollen Passagen komplexer Theoriebildung hindurch brechen die Wasser einer Gefühlswelt, die anstatt der Qualität einer theoretischen Hundesympathie (...) diejenige einer Freundschaft wahrnehmbar macht.“

Und genau dieses wahrnehmbar machen von Freundschaft gelingt Antonia Baehr , der Analytikerin des Details, des Nahen, des Spezifischen in *My dog is my piano,* einer Performance, mit der sie ihr neues Alphabet des Tierischen anfängt zu entwickeln, eine Linguistik der Interspezies-Affinitäten, mit deren Hilfe sie ihr im Entstehen befindliches Bestiarium zu bestücken beginnt.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Festival far° 2012

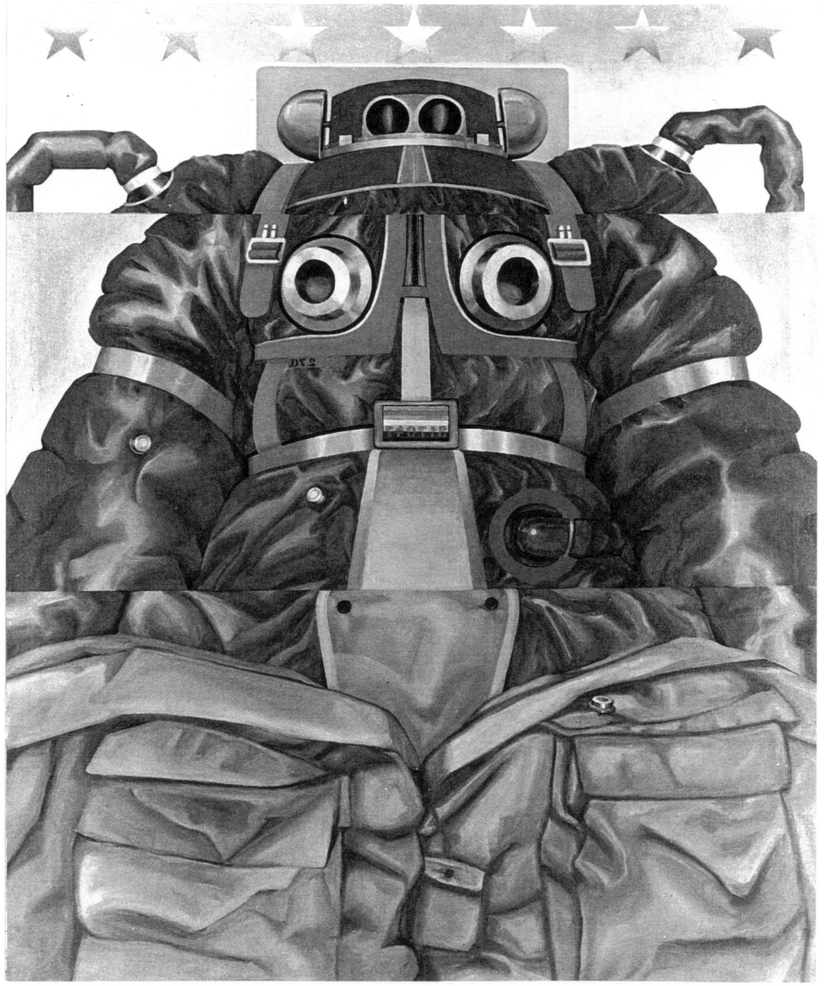


Abb. // Image
Bettina von Arnim:
Der Hostenträger, 1970
Öl auf Leinwand // Oil on
Canvas, 135 x 110cm

Excerpts from

The Companion Species Manifesto

Dogs, People, And Significant Otherness

DONNA HARAWAY

*
The complete
Manifesto has been
published in 2003
by Prickly Paradigm
Press, Chicago.
*

"This manifesto explores two questions ...: 1) how might an ethics and politics committed to the flourishing of significant otherness be learned from taking dog-human relationships seriously; and 2) how might stories about dog-human worlds finally convince brain-damaged US Americans, and maybe other less historically challenged people, that history matters in naturecultures?

The Companion Species Manifesto is a personal document, a scholarly foray into too many half known territories, a political act of hope in a world on the edge of global war, and a work permanently in progress, in principle. I offer dog-eaten props and half-trained arguments to reshape some stories I care about a great deal, as a scholar and as a person in my time and place. The story here is mainly about dogs.

Passionately engaged in these accounts, I hope to bring my readers into the kennel for life. But I hope also that even the dog phobic or just those with their minds on higher things will find arguments and stories that matter to the worlds we might yet live in." (p. 3)

"This is not my first manifesto; in 1985, I published *The Cyborg Manifesto* to try to make feminist sense of the implosions of contemporary life in technoscience. Cyborgs are "cybernetic organisms," named in 1960 in the context of the space race, the cold war and imperialist fantasies of technohumanism built into policy and research projects. I tried to inhabit cyborgs critically, i.e., neither in celebration nor in condemnation, but in a spirit of ironic appropriation for ends never envisioned by the space warriors. Telling a story of cohabitation, co-evolution, and embodied cross-species sociality, the present manifesto asks why two cobbled together figures - cyborgs and companion species- might more fruitfully inform livable politics and ontologies in current life worlds. These figures are hardly polar opposites. cyborgs and companion species each bring together the human and non-human, the organic and technological, carbon and silicon, freedom and structure, history and myth, the rich and the poor, the state and the subject, diversity and depletion, modernity and postmodernity, and nature and culture in unexpected ways. Besides, neither a cyborg nor a companion animal pleases the pure of heart who long for better protected species boundaries and sterilization of category deviants. Nonetheless, the differences between even the most politically correct cyborg and an ordinary dog matter." (p. 4)

"This is a story of biopower and biosociality, as well as of technoscience. Like any good Darwinian, I tell a story of evolution. In the mode of (nucleic) acidic millennialism, I tell a tale of molecular differences, but one less rooted in Mitochondrial Eve in a neocolonial *Out of Africa* and more rooted in those first mitochondrial canine bitches who got in the way of man making himself yet again in the Greatest Story Ever Told. Instead, those bitches insisted on the history of companion species, a very mundane and ongoing sort of tale, one full of misunderstandings, achievements, crimes, and renewable hopes. Mine is a story told by a student of the sciences and a feminist of a certain generation who has gone to the dogs, literally. Dogs, in their historical complexity, matter here. Dogs are not an alibi for other themes; dogs are fleshly material-semiotic presences in the body of technoscience. Dogs are not surrogates for theory; they are not here just to think with. They are here to live with. Partners in the crime of human evolution, they are in the garden from the get go wily-as Coyote." (p. 5)

Companions

"... contrary to lots of dangerous and unethical projection in the Western world that makes domestic canines into furry children, dogs are not about oneself. Indeed, that is the beauty of dogs. They are not a projection, nor the realization of an intention, nor the telos of anything. They are dogs; i.e., a species in obligatory, constitutive, historical, protean relationship with human beings. The relationship is not especially nice; it is full of waste, cruelty, indifference, ignorance, and loss, as well as of joy, invention, labor, intelligence, and play. I want to learn how to narrate this co-history and how to inherit the consequences of co-evolution in natureculture.

There cannot be just one companion species; there have to be at least two to make one. It is in the syntax; it is in the flesh. Dogs are about the inescapable, contradictory story of relationships — constitutive relationships in which none of the partners preexist the relating,- and the relating is never done once and for all. Historical specificity and contingent mutability rule all the way down, into nature and culture, into naturecultures. (...)

In United States English, the term "companion animal" emerges in medical and psychosociological work in veterinary schools and related sites from the middle 1970s. (...) Certainly, references in European languages to animals serving as companions, rather than as working or sporting dogs, predate this US biomedical, technoscientific literature by centuries. Further, in China, Mexico, and elsewhere in the ancient and contemporary world, the documentary, archaeological, and oral evidence for dogs as pets, in addition to a myriad of other jobs, is strong. In the early Americas dogs assisted in hauling, hunting, and herding for various peoples. For others, dogs were food or a source of fleece. Dog people like to forget that dogs were alsolethal guided weapons and instruments of terror in the European conquest of the Americas, as well as in Alexander the Great's paradigm-setting imperial travels. With combat history in Viet Nam as an officer in the US marines, Akita breeder and dog writer John Cargill reminds us that before cyborg warfare trained dogs were among the best intelligent weapons systems. And tracking hounds terrorized slaves and prisoners, as well as rescued lost children and earthquake victims.

Listing these functions does not begin to get at the heterogeneous history of dogs in symbol and story all over the world, nor does the list of jobs tell us how dogs were treated or how they regarded their human associates. (...) No one term can do justice to this history."
(p. 11 — 14)

Species

"Companion species" is a bigger and more heterogeneous category than companion animal, and not just because one must include such organic beings as rice, bees, tulips, and intestinal flora, all of whom make life for humans what it is and vice versa. I want to write the keyword entry for "companion species" to insist on four tones simultaneously resonating in the linguistic, historical voice box that enables uttering this term. First, as a dutiful daughter of Darwin, I insist on the tones of the history of evolutionary biology, with its categories of populations, rates of gene flow, variation, selection, and biological species. The debates in the last 150 years about whether the category "species" denotes a real biological entity or merely figures a convenient taxonomic box sound the over- and undertones. Species is about biological kind, and scientific expertise is necessary to that kind of reality. Post-cyborg, what counts as biological kind troubles previous categories of organism. The machinic and the textual are internal to the organic and vice versa in irreversible ways .

Second, schooled by Thomas Aquinas and other Aristotelians, I remain alert to, species as generic philosophical kind and category. Species is about defining difference, rooted in polyvocal fugues of doctrines of cause.

Third, my soul indelibly marked by a Catholic formation, I hear in species the doctrine of the Real Presence under both species, bread and wine, the transubstantiated signs of the flesh. Species is about the corporeal join of the material and the semiotic in ways unacceptable to the secular Protestant sensibilities of the American academy and to most versions of the human science of semiotics.

Fourth, converted by Marx and Freud and a sucker for dubious etymologies, I hear in species filthy lucre, specie, gold, shit, filth, wealth. In *Love's Body,* Norman O. Brown taught me about the join of Marx and Freud in shit and gold, in primitive scat and civilized metal, in specie. I met this join again in modern US dog culture, with its exuberant commodity culture; its vibrant practlces of love and desire; its structures that tie together the state, civil society, and the liberal individual; its mongrel technologies of purebred subject- and object-making. (...)

In sum, companion species is about a four-part composition, in which co-constitution, finitude, impurity, historicity, and complexity are what it is.

The Companion Species Manifesto is, thus, about the implosion of nature and culture in the relentlessly historically specific, joint lives of dogs and people, who are bonded in significant otherness. Many are interpellated into that story, and the tale is instructive also for those who try to keep a hygienic distance. I want to convince my readers that inhabitants of technoculture become who we are in the symbiogenetic tissues of naturecultures, in story and in fact." (p.15 — 17)

Excerpts selected
by
Antonia Baehr,
Bettina Knaup

When “Showing” Matters: Humans/Animals Choreographies

VINCIANE DESPRET
Übersetzung aus dem Französischen
von Stefanie Battisti

In einem großartigen Artikel mit dem Titel *Der Fall der ungehorsamen Orang-Utans* erzählt die Philosophin und Hundedresseurin Vicky Heare, dass Bobby Bersini auf ihre Frage, ob er wisse, was die Orang-Utans zur Arbeit motiviere, antwortete:

„Wir sind Schauspieler. *Wir* sind Schauspieler. Verstehen Sie mich?“

fordert die Zuschauer auf, dem Menschen zu applaudieren. Während der Vorstellung werden eine ganze Reihe solcher Wendungen und Umkehrungen angewandt. So beispielsweise, wenn sich die Orang-Utans hartnäckig weigern, die Kekse entgegenzunehmen, die ihnen bei jeder erfolgreicher Ausführung angeboten werden und die sie stattdessen unter den Zuschauern verteilen wollen oder Bersini sogar dazu zwingen, diese selbst zu essen.

Da ist zunächst dieses „wir“. Es kann natürlich sein, dass dieser Wortgebrauch aus der eigentlichen Form von Bersinis Vorstellung hervorgeht. In der Inszenierung werden die Rollen und Identitäten ständig durcheinandergebracht. Zu Beginn der Vorführung erzählt Bersini dem Publikum, dass ihm oft die Frage gestellt wird, wie er die Orang-Utans dazu bringen würde, etwas zu machen. Er erklärt darauf, dass seine Antwort auf diese Frage lautet: „man muss ihnen zeigen, wer der Chef ist.“ Er schlägt vor, es vorzuführen. Bersini ruft den Orang-Utan Rusty auf die Bühne und fordert ihn dazu auf, auf einen Hocker zu springen. Rusty schaut ihn völlig verständnislos an. Mit noch heftigeren Gesten erklärt es ihm Bersini erneut. Rustys Gesichtsausdruck wird immer perplexer. Schließlich will Bersini es ihm selbst vorführen, springt auf den Hocker … und der Orang-Utan

„Wir sind Schauspieler.“ Wie soll man dieses „wir“ verstehen, das sich durch den Erfolg Bersinis (oder als dessen Ergebnis) zu bestätigen scheint? Man könnte an dieser Stelle den schönen Ausdruck von Donna Haraway aufgreifen und erwägen, dass der Dresseur und die Tiere es geschafft haben, dem einen ganz neuartigen Sinn zu geben, was sie zusammen bilden: *companion species*.

Diese Bedeutungserweiterung gründet auf der Etymologie, auf die sich auch Haraway stützt: es handelt sich nicht nur um eine Spezies *cum-panis*, die ihr Brot miteinander teilt, sondern um eine Spezies, die ihr Brot gemeinsam *verdient*. Das „wir“, das sie vereint, könnte sich also im Umstand ergeben, dass sie gemeinsam „etwas machen“. Der Fall von Bersini und seinen Orang-Utans weist allerdings eine zusätzliche Dimension auf. Die Arbeit, die sie vereint, ist nicht irgendeine Arbeit. Es handelt sich um eine Tätigkeit der „Spektakularisierung“ und der Vorführung. Was Bersini inszeniert und durch die Vorstellung kreiert, entspricht nämlich einer spezifischen Form der Möglichkeit, „wir“ zu sagen, die von einer spezifischen Erfahrung der Vorführung erzeugt wird: der Möglichkeit des Perspektivwechsels.

Zudem radikalisiert die Vorstellung der ungehorsamen Orang-Utans diese Erfahrung des Perspektivwechsels, da jeder Protagonist im Verlauf der Gags und Rollentausche ständig dazu aufgefordert wird, die Haltung des anderen einzunehmen: die Affen übernehmen die Rolle des Dresseurs, der Dresseur findet sich in der Position der Tiere wieder und man weiß irgendwann nicht mehr genau, wer wen kontrolliert. Jeder nimmt an diesem fabulierenden (und explizit fabulierenden) Spiel teil, die Erfahrung mit den Augen des anderen zu erleben, indem sie sich — wie es im angelsächsischen Raum heißt und hier wörtlich zu verstehen ist — *in dessen Schuhe* begeben. Bersini scheint dadurch eine der Erfahrungsmöglichkeiten der Vorführung ins Extrem zu führen, nämlich die Fähigkeit, die Sichtweise eines oder der anderen einzunehmen: die Perspektive desjenigen, den wir vorgeben, zu sein, desjenigen, für den man es macht, und desjenigen, der es von dir verlangt.

Die „Spektakularisierung“ entwickelt, erzeugt oder erweckt möglicherweise eine besondere Fähigkeit: *die Vorstellung, sich selbst mit den Augen des anderen sehen zu können*. Die Tierzüchter und Dresseure scheinen dies genauso zu bezeugen wie auch diejenigen, die *Agility* betreiben oder mit ihren Tieren an Vorführungen oder Wettkämpfen teilnehmen.

In diesem Zusammenhang muss die Frage des Ich-Bewusstseins sowie der Möglichkeit, auch bei den Tieren, auf bestimmte Geisteszustände der anderen zu schließen (oder eine Perspektive auf die Perspektive der anderen zu haben) neu interpretiert werden. Diese Fähigkeit wird im Allgemeinen anhand des Experiments bewiesen, sich selbst im Spiegel zu erkennen, das auch einige Tiere bestanden haben.

So interessant dieser Versuch auch sein mag, sein Anspruch erscheint mir allerdings als problematisch. Erstens werden die Tiere auf eine Probe gestellt, die uns Menschen interessiert. Aber sind Spiegel wirklich für uns alle von Relevanz oder zeugt dieser Versuch vielmehr von einer bestimmten Art, die Beziehung zu sich selbst zu definieren in einer Tradition, die sich auf Introspektion und Selbstkenntnis beruft und von der Reflexivität beherrscht wird? Darüber hinaus stellt der Spiegel nicht nur ein vorwiegend visuelles Problem dar, sondern setzt auch voraus, dass man, um sich selbst zu kennen, sich selbst erkennen muss — aus solipsistischer Sicht. Man verhandelt sein Ich-Bewusstsein mit sich selbst — im Spiegel. Es stellt sich aber die Frage, ob die von diesem Versuch „Ausgeschlossenen“ aufgrund der Fähigkeit des „Perspektivismus“ scheitern oder weil sich das Problem, Perspektiven zuzuschreiben, sich für sie ganz anders definiert?

In Bezug auf die Vorführung muss diese Möglichkeit neu interpretiert werden. Denn indem sie erweckt, einstimmt, erzeugt und eine besondere Form des Perspektivismus hervorbringt, konkretisiert die Vorführung scheinbar eine bestimmte Dimension des Ich-Bewusstseins, die dem Spiegel fehlt: es handelt sich nicht mehr um einen kognitiven Prozess, sondern um einen interrelationalen Prozess.

Diese Kompetenz ist darin erkennbar, dass sie die Fähigkeit, sich so wahrzunehmen, wie man sich zeigt, also sich so zu sehen, wie man von anderen gesehen wird, perfekt ergänzt; die Ergänzung — und nicht, wie man meinen könnte, das Gegenteil — des Aktes, sich vorzuführen, ist der Akt, sich zu verstecken. Genau die gleiche Fähigkeit lässt sich daher auch bei einem Tier feststellen, das sich versteckt und dabei weiß, dass es sich versteckt: es kann sich selbst sehen, wie die anderen es sehen, was es ihm erlaubt, sich die Effizienz seines Versteckens vorzustellen oder sie vorauszusehen. Sich verstecken, wissend, dass man sich versteckt, weist, anders gesagt, auf die Umsetzung eines Prozesses hin, der in der Möglichkeit besteht, die Perspektive des anderen einzunehmen: „von dort aus, wo er sich befindet, kann er mich nicht sehen“. Ein Tier, das sich versteckt und dabei weiß, dass es sich versteckt, ist also ein Tier, das perspektivisch wahrnehmen kann. Ein Tier, das sich zeigt, macht es auf noch ausgeklügeltere Weise, da es nicht mehr um die bloße Unterscheidung von sehen / nicht sehen geht, sondern um die Frage, was gesehen werden kann und was nicht — ein Spiel mit den Möglichkeiten und deren Wirkungen.

Um auf die Vorführung als Situation, die perspektivistische Fähigkeiten entwickelt, zurückzukommen: woran erkennt man, dass ein Tier sich aktiv vorführt und eine Leistung bewusst vollbringt? Die Antwort ist dem Anschein nach einfach: *an der Tatsache, dass derjenige, der es ausführt, es derart beschreibt*. Das geht vor allem aus den Schriften von Vicki Hearne über die Arbeit der Dresseure hervor oder auch aus der Untersuchung über Tierzüchter, die wir gemeinsam mit Jocelyne Porcher durchgeführt haben. Dabei haben wir nämlich bemerkt, dass die befragten Dresseure bei der Thematik der Wettkämpfe, an denen ihre Tiere teilnahmen, ein bewusst und klar perspektivistisches Beschreibungsschema verwendeten.

In der Tat sehen die Züchter in solchen Situationen ihre Tiere als fähig, sich selbst zu sehen, wie *wir uns selbst sehen würden, wenn wir an ihrer Stelle wären*. Wie die portugiesischen Züchter Acácio und António Moura, behaupten einige sogar, dass ihre Kuh vom Wettkampf angetrieben „scheinbar glaubt, wirklich anders und besonders zu sein.“ Der erste fügt dem etwas ernsthafter hinzu: „sie glauben am Ende vielleicht sogar, dass sie schön seien, dass sie Divas seien.“ So auch die französischen Züchter: „diese Kuh war ein Star und sie benahm sich auch wie ein Star, als ob sie ein Mensch gewesen wäre, der an einer Modeschau teilgenommen hatte. Das hat uns wirklich beeindruckt (…). Auf dem Podium hat sich die Kuh umgeschaut. Sie war in Position gebracht, hier war die Zuschauertribüne, sie stand so da und dort waren die Fotografen. Sie schaute die Fotografen an und langsam, während die Leute applaudierten, hat sie den Kopf umgedreht und hat die applaudierenden Leute angesehen (…). In diesem Moment hat sie scheinbar verstanden, dass sie das machen musste. Das war wirklich grandios, weil es so natürlich war.“

Was die Tierzüchter berichten und was ich ebenso von den Hundedresseuren gehört habe, lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen: Tier und Mensch haben es geschafft, sich darauf einzustimmen, was dem anderen wichtig ist, und es so zu machen, dass, was dem anderen wichtig ist, in dem Moment für einen selbst wichtig wird. Sie äußern es in diesem Spiel der Choreografie zwischen dem Sich-Zeigen (für und durch den anderen) und dem Sehen: man zeigt, dass man den anderen sieht. Die Vorführung könnte demnach auf eine Art und Weise charakterisiert werden, die die Perspektiven vervielfältigt: sie ist *konzertiert*, das heißt, im mehrfachen Sinn des Begriffs, dass sie Tiere und Menschen dazu führt, als *Konzert* zu agieren, auf musikalische und aufeinander abgestimmte Weise — *attuned*: *wie eine eingestimmte Choreografie (Fortsetzung folgt…)*.

siehe auch // see also
Lecture von // by
Vinciane Despret
Seite // page 15

A performance for a non-human

siehe auch // see also
Tuija Kokkonen
Installation
Seite // page 6
Lecture
Seite // page 16

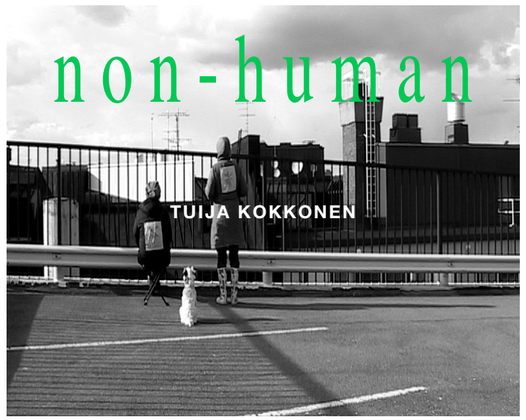


Abb. // Image
Tuija Kokkonen:
A performance with an Ocean
View (for a dog)
Videostill: Lulu Salmi

Donna Haraway seeks a more active relationship and radical, positive knowledge of and with animals, and in her recent book *When Species Meet* (2007) she questions Derrida: isn't the more promising question, can animals play or work? While developing and rehearsing *A Performance with an Ocean View* I began to work with a dog, Eka, and ended up directing a performance for this dog. In a performance *(with a dog)* Eka was one of the performers, along with other non-human and human actors. The other performance *(for a dog)* turned towards the animal: the dog was the spectator, the being for whom the performance was produced. Yet human spectators were present for some of the time. Human performers were putting on small performances for her — blowing soap bubbles, feeding her a bone, throwing a ball, dwelling. Otherwise they stood on the edges of the roof with their backs to roof (and to the human spectators), leaving the space to the dog, watching the horizon and the sky, waiting.

> Isn't the more promising question, can animals play or work?

The impulse to make a performance for a dog came from practical reasons: Eka didn't enjoy being on the roof, especially after the woods, rocks and water-filled caves on the ancient shore. I wanted to produce this performance on the future shore for the dog, so that she, as our only or last animal, would remain with us on that tarmac roof, a place offering few sensory stimuli. And because I do not have a special history as an animal lover, the first time I looked more closely at an "animal" was when it became my colleague. In working with a live animal, I realized I was constantly asking myself: who is she? And in that case, who am I? What is a performance produced for a dog, and what happens to its human actors?

I give only a tiny glimpse of what it was like to perform for a dog — specifically to a living dog, not to its representation. I put on my own small performance for Eka only when the human spectators had left. It was part of a series of variations I have slowly been developing based on Joseph Beuys' performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).

Together we walked through the installations and I asked what she remembered of that earlier performance on the ancient shore. The dog didn't seem at all interested in the installations, sometimes there were interesting smells, or I had hidden something to eat in them, but she enjoyed running between them. Thus, every evening this part of the performance turned to our joint running, dotted with brief flashes of the installations, static and moving images, fleeting human figures, stops in unexpected places and the joy of that movement, of relating to the sun, the asphalt, the wind, the smells, the clouds. The animal spectator's response changed the event: what I had originally planned as the content of the performance became a fleeting object, but my senses, movement and awareness changed along with Eka's participation.

> From human plans, we moved more towards being-with or becoming-with a dog.

What happens to a performance performed for non-humans? Eka was the liminal area of our performance. Though the performance was designed for a dog, we could not predict her as a spectator the same way we can with humans. From human plans, we moved more towards being-with or becoming-with a dog.
The becoming happened in the direction of the sensuous; for humans the world returned in order to be sensed, but with the dog´s different kinds of senses the world also became more unfamiliar. The becoming also happened in the direction of widening time: the humans' and dog's time was right now and unquantifiable; the limits felt by humans were not our common limits. Together the world appeared differently.

The performance for a dog was a performance, and yet it was not. Eka watched the performance, yet did not. Perhaps she remembers it, perhaps not. And what about the seagull chick who followed every performance from a nest on the edge of the roof, the feathered oblivion that our performance probably sunk? Or the clouds, the central agents of our performance? A performance for non-humans is a mis-performance as it loses its efficacy by reducing the significance of both humans and the spectatorship or by making them something different; the positions of spectator and performer are combined, often contradictorily, into something approaching co-action and co-being. However, it is precisely this "mis-" that could provide us with a way out of performance addiction and performative societies, even simply as an act of sinking the performance into non-human oblivion, into other kinds of memories. But just as some aspects of the performance — or, the performance as we know it — will disappear into that event, at the same time the performance and its human participants will obtain from the non-humans (who in addition to our shared qualities have other senses and different minds) answers that humans cannot give. In performance, at work and art, those responses may be taken more seriously, and new links and communities are made possible. Then, perhaps, the impossible, almost frozen traces in human subjectivity — an almost dead memory of close contact with animals — even in the reason itself, will move. And, perhaps, our new answers will be subjectivities and performances that are to become something other than performance, something resembling a meeting place emerging on the different boundaries between species, but which is currently standing sideways to us, difficult to perceive or name.

But perhaps the biggest opportunity for a potential exit from performative societies, stems from humans relating to the non-power of animals. The ability to suffer indicates an inability; "the non-power at the heart of the power" (Derrida 2008). For modern subjectivity it is this weakness that is the most unpleasant exterior to relate to. In performative societies, powered by the norm of operational efficacy (McKenzie 2001), it is actually impossible. This norm cannot be broken using the same tools as have been used to create it, and yet the norm repels other tools. Breaking the efficacy of the performance paradigm requires that it takes place within performative knowledge production and performance related research. It also requires that it be related to the senses, which subjectify the exteriority, to the sensuous life, which in performative societies has drifted further away from us, and, on some level, to our relationship to animals. Artistic research taking place through performance itself always incorporates a concrete, sensory event, in which the limit and the connections between humans and non-humans can once again be questioned, and can also be answered by the non-humans. Furthermore, the knowledge produced by that event is only partly controllable. Sensuous knowledge remains always, and perhaps even primarily, in the area of potentiality, as an insight; it can be sensed, it is effective, but not entirely understood. As such, artistic research could appear for the moment, in its unshaped form, to offer a possibility of creating a reflexive relationship with this non-power and the almost non-knowledge born from it, at the animal heart of reason, a possibility of creating one entrance to this complex, delicate terrain of weak and non-human co-agents and other times, where subjectivity and spectatorship are not indivisibly intertwined.

If, as it appears, we are facing a fatal error in our understanding of human subjectivity, misperformances for non-humans and all the other exits from performative societies are needed faster than we realize. Artistic research is not a solution, but for the time being it happens to have suitable tools for addressing this error.

An excerpt from Tuija Kokkonen:
Non-humans and performance.
A Performance with an Ocean
View (and a Dog/for a Dog) — II
Memo of Time. In: *Journal
for Artistic Research* 0 (2011),
www.jar-online.net

Manifesto of Urban Cannibalism

(Berlin declaration)

WIETSKE MAAS
&
MATTEO PASQUINELLI

The Manifesto of Urban Cannibalism unearths the stomach of the city against puritan ecologies and the isolation of the Eye that dominates the artistic spectrum. The Manifesto takes ingestion, rather than sensation, as the medium of our experience of the world. It is written and declared in 11 *stanzas*, which reverberate between the rooms and the bricks of the Sophiensaele building itself. The Manifesto eventually invites the audience in an act of *geophagy* — eating the earth of Berlin to reconcile its inorganic and organic forms of life.

Stanza of the exodus from without

We should never abandon the city
in favour of a virgin territory.

There is no innocent state of nature to defend:
cities are flourishing ecosystems in themselves,
a true "human participation in nature".[1]

In fact, *nature builds no idea of nature.*

The image of nature has always been
an artefact of human civilisation,
the iron mask of its stage of evolution.

Yet we remain unaware:
the image of nature is still the projection
of our animal instincts and fears
on the surrounding environment.

Any utopia of nature will always be
— the territorial gesture of a form of life.

From the most ancient of times,
from Neolithic and even Paleolithic times,
it is the town that invents agriculture.[2]

If in the colonial age,
"Europe was beginning to devour, to digest
the world",[3]
urban cannibalism is the nemesis
of late capitalism.

Stanza of the inorganic life

Urban cannibalism emerges
from the biomorphic unconscious of the metropolis.

Innervated by flows of energy and matter,
the urban landscape is alive.

Hydraulic forces ebb and surge
through a tangled skein of canals and sewers,
flowing water the main metabolism of the city.

But also buildings are liquid strata of minerals
— just very slow.

It was eight thousand years ago:
the city was born as the exoskeleton of the human,
as the external concretion of our inner bones
to protect the commerce of bodies
in and out its walls.[4]

As our bones absorb calcium from rocks,
the inorganic shell of the city is but part
of a deeper *geological metabolism.*

Fossils crushed and concealed
within building's bricks,
organic memories of prediluvian beings
petrified in the modern maze of concrete.

Stanza of the organic bunkers

Weed, beasts, insects, birds,
and legions of organisms unseen:
the most promiscuous republic ever declared
was here in the urbanic air.

Even plague and pox were never passive folks:
invisible architects, they redesigned streets and houses,
shaping also our institutions, the form of hospitals
and prisons.[5]

Any wall is populated and consumed
by the invisible food chains of microbes and mould,
where the border between organic and inorganic life
blurs.

Buildings breathe and ferment
— architecture is the bunker of life.

Stanza of the telluric insurgency

Urban cannibalism is the *art of overgrowth.*

There are no interstices and no in-betweens,
everything grows — against everything else.

Like at the time of the French revolution,
we are a Third Estate in revolt against the old regime,
— *a third landscape* in revolt against the Great
Landscape.[6]

Remember the siege of the Paris Commune,
when communards ate the animals of the zoo
and so engaged in a rebellious and joyful
expansion of the edible.

We express neither power
nor naked submission to power,
but the common *potentia* of the soil
— a telluric insurgency.

"It was because we never had grammars,
nor collections of old plants.
And we never knew what urban,
suburban, frontier and continental were".[7]

The reversal of frontiers into life
— the city devouring itself.

Stanza of the ternary dance

Urban cannibals,
do not recognise the Parliament of Things
nor the functionaries of binary ecologies
that cut the city into piecemeal abstractions![8]

Life is a ternary movement far from equilibrium.

"We parasite each other and live among parasites".[9]

We inhabit the perennial genesis: *natura naturans,*
the never-ending chain of organisms devouring one
other
right down to the invisible ones:

"The fruit spoils, the milk sours,
the wine turns into vinegar, the vegetables rot …
Everything ferments,
everything rots,
everything changes".[10]

Microorganisms take our dead body back to the soil
— putrefaction is still life.

1___ Karl Marx, *Grundrisse*, 1858.
2___ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille Plateaux*, 1980.
3___ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, 1967.
4___ Manuel Delanda, *A Thousand Years of Nonlinear History*, 1997.
5___ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 1975.
6___ Gilles Clement, *Manifeste pour le Tiers-paysage*, 2004.
7___ Oswald De Andrade, "Manifesto Antropófago", 1928.
8___ As in: Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été moderne: Essai d'anthropologie symétrique*, 1991.
9___ Michel Serres, *Le Parasite*, 1980.
10___ Michel Serres, *Le Parasite*, 1980.

Stanza of the alliance with the parasite

We renew the alliance with the kingdom of parasites
that made humanity win the first wars
against invisible enemies.

Yeast was the divine agent
that made the miracle of turning water into wine
— and gave us the New Life.

"Beer, wine, and bread,
foods of fermentation, of bubbling, foods of decay,
appeared as safeguards against death ...
These were our first great victories over parasites,
our rivals ...

From the Olympians to the Last Supper,
we have celebrated the victory to which we owe our life,
the eternity of phylogenesis,
and we celebrated it in its natural spot,
— the table".[11]

Stanza of life as incorporation

"To feed is the most basic verb,
the most fundamental, the most rooted.
It expresses the primordial activity,
the primary, basic function,
the act "I" engage in even before I am born
and begin breathing.

Because of it I belong to the earth forever.
Like the smallest animal crawling in the dirt,
like the smallest plant,
I began
— by feeding myself".[12]

It was not by a game of genetic roulette,
but with an act of pure cannibalism
that evolution as well commenced:
bigger cells engulfing smaller cells,
bigger organisms hosting smaller organisms,
old species in the warm belly of new ones.[13]

Life was born to this world out of friendly ingestion.

All the life of the spirit, from poetry to philosophy,
brings trace of this remote incident,
of this ancestral endo-symbiosis.

Inspiration is always incorporation.

"All enjoyment, all taking in and assimilation,
is eating ...
All spiritual pleasure can be expressed through eating.
In friendship, one really eats of the friend,
or feeds on him ...
— and, at a commemorative dinner for a friend,
enjoying, with bold, supersensual imagination,
his flesh in every bite,
and his blood in every gulp".[14]

Stanza of the mouth eating the eye

Eating the "I" — Eating the eye.

Incorporation and not sensation
is the vehicle of our experience of the world.

For ancient people,
the spirit was just the breath
blowing through the mouth.
Homo sapiens was the human with savour,
the human with sophisticated palate.[15]
And all science was secretly so
a branch of *gastronomia*
— the art of governing the stomach.

From the roof of the mouth,
western civilisation grew even further
and extended from the eye and the gaze alone,
and the eye became the archetype of all arts,
and imposed its empire for centuries ...

*

And psychoanalysis still today
professes the voyeurism of the mind
with all its family dramas, *natures mortes,*
and political spectres ...

No, the unconscious is not a theatre ...
— but the big mouth!

Happy is the one who knows
that all taboos and traumas can be cannibalised!

Desire is a devouring, digesting, defecating, digesting,
devouring machine.

"Cannibalism alone unites us.
Socially. Economically. Philosophically ...
The spirit refuses to conceive a language without a body.
Need for the cannibalistic vaccine ... against meridian religions.
And against outside inquisitions ... Cannibalism.
The permanent transformation of the Taboo into a totem ...

Down with the vegetable elites.
— in communication with the soil"![16]

11___ Michel Serres, *Le Parasite*, 1980.
12___ François Jullien, *Nourrir sa vie: A l'écart du bonheur*, 2005.
13___ Lynn Margulis, *Origin of Eukaryotic Cells*, 1970.
14___ Novalis, "Teplitz Fragments", 1798.
15___ The Latin word *sapiens* derives from *sapor*, that means 'taste', and this from *sapa* that means 'juice'.
16___ Oswald De Andrade, "Mani festo Antropófago", 1928.

Stanza of cosmophagy

The matter of the world is endlessly cooked
and devoured
— the stomach is the big
outside us.

The underground vibrating gastromanic gurgles,
the furnace of stars eternally forging atoms:
the inner cosmography of the human rotating
around the fire of the eternal digestion.[17]

"If I have any taste, it is hardly
For anything but earth and stones
Let's eat air,
Rock, coal, iron
The stones a beggar breaks,
The old stones of churches ..."[18]

Ivre de terre!
Drunk of the earth!

Stanza of the smell of centuries

Breathing again the "smell of the centuries".

In the stench of battlefield trenches,
in the countrysides of starvation,
and the camouflages of Carnival.

Any cook still wears the mask of death.

The history of gastronomy is in fact
the forgotten past of deadly dearth.[19]

Recipes have recorded the overlooked cartography
of empires at war, trails of migratory encounters
and stratifications of barbarian invasions.

Culinary art always arose
from the inventiveness of the "poor"
against the matricidal nature
— and never from pauperism.

Stanza of the self-imposed siege

In contemporary times new forces attempted
to siege the city — but from within.

In the Middle Ages it was fear
to allot allotments inside fortified walls
and grow food during assaults.

Today it is the time of sustainable gardens
to reincarnate the new spectres of siege
— and the "moral equivalent" of war.

The pacified horizon of sustainability
manifests like a wartime without war,
the hostility of a silent Ghost Army.

The patriotic war *for* surplus moved:
from the home front to the inner front.

Patriotic was is now the war *on* surplus,
on the individual calculation
of energy, water, proteins,
and any social appetite.

As there is no longer an outside,
within the ideology of degrowth
we have established the borders
of our own siege.

Urban cannibals
— eat the rich!

siehe auch // see also
Sound Installation / Performance von // by
Wietske Maas & Matteo Pasquinelli
Seite // page 10

17___ Gaston Bachlard, *La psychanalyse du feu*, 1938.
18___ Arthur Rimbaud, "Fetes de la Faim", 1872.
19___ Piero Camporesi, *Il paese della fame*, 1978.

Monstrous Nature

ANDRÉ LEPECKI
New York, May 2012

Monstrous Nature.
Or, we could also
just say: *nature*.
Both clauses would
mean the same.
For, isn't it true that
this is what nature
is: anti-natural,
truly monstrous?



Abb. // Image
Marcela Levi &
Lucia Russo
Monstrous Nature
Photo: Paula Kossatz

As Deleuze and Guattari remind us, illicit unions and abominable loves are "the only way that nature operates — against itself." Or rather, against a certain image of itself. Which, at least in the history of Western dance, has been an image that has always sided the human with the unnatural. The human as anti-natural entity, as the paradigmatic emblem of a nature that has lost its nature, has been imaged by dance's bestiary as that animal forever striving to find its lost (natural) grace — through efforts of discipline, knowledge, and mute ascension. At least, this is what Heinrich von Kleist writes in 1810 in his curious parable on dance titled *On the Marionette Theater*. As is well known, in Kleist's short text a principal dancer converses with a friend (in a kind of Socratic dialogue) on the superiority of puppets over humans in their capacity to dance gracefully. As the friends talk, it becomes clear that grace and nature are perceived as being one and the same. Through this equation, a very specific triangulation of dance is proposed. At the center of this triangle we find the human, fallen from grace and filled with affectations, after having eaten from the tree of knowledge. This impoverished being, not quite beast and not quite a god, and still not quite a machine, can only strive for a kind of imperfect, never quite graceful, always affected by too much self-consciousness, dance. Equidistant from this poor dancer, from this unnatural being, as the three vertices of the triangle, we find the representatives of full grace, full presence, and full affectless dance: the puppet, the animal, and God. It is the withdrawal of affectation from these three figures that allows them to dance gracefully and effortlessly, ie: naturally. To all of them dance is an exercise of immanence. But Kleist's parable is also a parable on history and historicity. It posits historicity as the trait, or biblical mark, of the human. In other words, history appears as the *deviation* that extracts the human from the plane of nature and, consequently, from the plane of graceful (i.e., affectless) dancing. The impossibility of dance as graceful or natural art is due to the fact that humans are essentially *historical* beings. The plane of nature, the plane of the purely machinic, and the plane of God are depicted by Kleist as being equivalent: they all are consummated history, a history that is already a plenum, (re)solved from the start by its final (re)solution. Historical process is the *clinamen* consciousness and knowledge inflect upon the plane of nature, pulling the human away from the nature of the divine, and from affectless (i.e., timeless; i.e., natural) animality. This is why in Western choreographic imagination, in its onto-theology, and in its aesthetic project "to know" and "to dance" are perceived, conceived, and prescribed as two modes condemned to clash against one another in perpetual antagonism. Beckett expressed this antagonism in *Waiting for Godot*, when Pozzo agrees with Estragon that the "natural order" is to "dance first and think afterwards." Pozzo's and Estragon's truism expresses, reproduces, and fixes a certain predominant *image* on the nature of dance and on natural dances that still informs varieties of discourses on dance. The image of nature as thoughtless plenum uniting the beastly and the divine posits a co-composition between the two: *Deus sive Natura*. But Marcela Levi and Lucía Russo affirm and choreograph just the opposite: nature is unnatural, *Nature sive Monstrum*. Monstrosity is nature's other proper name. But Levi and Russo know that to affirm this is to locate the *historical* at the heart of nature and its beasts. For all nature (and by extension all of its beasts and all of its gods), is stratified with layers of affectations, affections, and afflictions. The sedimentation of these layers is called history. Or perhaps: nature's *unconscious*. In Levi's and Russo's vision of such an unconscious of nature, quasi-animal-humans and quasi-human-animals prance around on a furry stage to the sound of rabid screams and circus fanfares. When I sat at SESC Copacabana for the world premiere *Natureza Monstruosa*, last year, my first sensation was deeply tactile, given the set's unavoidable effect. But as soon as the piece started, another sensation, muscular and skeletal, overtook me since their staging provoked the need for a slight yet persistent torsion of the audience's necks: one part of the stage would be simply left almost always unused, as a (carefully) uncared for space, and another part of the stage would contain most of all the (choreographic and sonic) action for a while. Indeed, to my right, a field of light determined a zone of concentration for my gaze. It is also from this zone that the dancers erupted. One after the other, prancing along, the three dancers formed (sometimes alone, sometimes together) very odd visions: adults acting like children pretending they were riding horses; or, alternatively, dancers hopping pompously like a kind of late 19th century buffoon pretending he is riding a bike … Whatever these visions were, it is striking how Levi and Russo had conjured totally recognizable images, yet left them dangling there, absolutely familiar and yet, historically unlocatable. Prancing, parading, buffoonish, strict, dancers come and go. From behind the panel where dancers vanish and from where they emerge in clockwork rhythm, there erupt devilish yells, hardcore metal screams, enraged glossolalia filling the stage, throaty, raspy, loud, violent, beastly cries only humans can vocalize. And amidst this all, the prancing young lady, and the prancing young guy with a beard, and the other woman galloping around chirping like a bird. Animals everywhere. And since our heads are tilted to one side throughout, it's as if choreography, staging, lights and sound operate as reins pulling our attention to one side, as one pulls a horse's neck to inflect the direction of its march and attention. Becoming-horse of the audience then, for the sake of a kind of revelation: unnatural alliances will be unfolding before us as the defining movement of nature. As *Monstrous Nature* unfolds the question is no longer to decide whether all that fur on the stage may represent an immense amplification of a horse's back — but to actually start suspecting that the whole stage represents nothing other than *the inside of a cranial space of a horse's head*. With humans appearing and disappearing from only one (and always the same) side of the stage (monocular vision of the horse) like so many flickering visions of abrupt eruptions of violence; with humans producing undecipherable sounds, mostly enraged screams of quasi-linguistic tones; with humans dancing strange little dances, inconsequent jumpings-around, and doing more and more screams screams screams, what *Monstrous Nature* proposes is another state for dance which finally sutures what Kleist had seen as divided: the human, the animal and the divine. Their amalgamation, their unnatural nuptials, illicit, abominable, but essential is the dancing of a dance which is also the enacting forth of a poetic language for the end of time.



Abb. // Image
Marcela Levi &
Lucia Russo
Photo: Laura Erber

siehe auch // see also
Performance von // by
Marcela Levi und // and
Lucía Russo
Seite // page 12

Die wilde Freiheit. Hypothesen zu einer Tierpolitik

BOYAN MANCHEV
Übersetzung aus dem Französischen
von Stefanie Battisti

Der vollständige Originaltext wurde in *Lignes*, „Humanité / Animalité“, 2009, veröffentlicht.

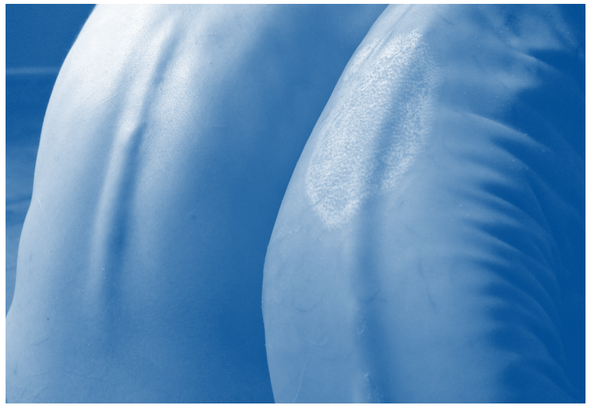


Abb. // Image
Kira O'Reilly:
inthewrongplaceness
Photo: Axel Heise

Die aktuelle Debatte über die Befreiung und die Rechte der Tiere sowie die radikale Kritik an ihrer brutalen Nutzung durch den Menschen stellen sich, wie jeder Emanzipationsdiskurs, als eine Kritik an der Ausgrenzung aus dem universellen Rechtsanspruch dar. Unter diesen Voraussetzungen erweist sich die Erweiterung — des Universalitätsanspruchs auf die Tiere — als grundlegendes Problem. Es stellt sich nämlich umgehend die Frage, ob die Möglichkeitsbedingung dieser Universalität nicht eben jene Ausgrenzung sei. Die Erkenntnis dieses Textes ist also folgende: es ist notwendig, die Debatte über die Tierrechte und sogar die Idee an sich einer *kritischen* philosophischen Analyse zu unterziehen und die philosophische Grundlage des Zusammenhangs von Tier und Recht zu erörtern. Denn um sich diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, muss ein Bruch stattfinden, der die Grundlagen hinterfragt und die gesamte Konstruktion dieses Ansatzes untergräbt.

Die logische oder sogar utopische Folge einer Anerkennung der Tierrechte, insbesondere die Aufnahme der Tiere in das Rechtswesen, wäre wohl dessen radikale Umwälzung. Diese wäre allerdings nur quantitativer Art, da die Prinzipien der sogenannten Menschenrechte hier auf keine Weise in Frage gestellt werden. Im Gegensatz zu der auf Erweiterung zielenden Denkrichtung besteht meine Hypothese darin, dass die Idee der Tierrechte zwangsläufig eine radikale kritische Stellungnahme erfordert, welche die eigentlichen Grundlagen des modernen Rechts, seine *universellen Prinzipien*, in Frage stellt. Allein die Tatsache, dass einige Lebewesen aus dessen Geltungsbereich ausgeschlossen sind, ist der erste Beweis dafür, dass diese Prinzipien weder universell noch perfekt sind. Eine Erweiterung könnte somit nur von einer kritischen Problematisierung der Grundprinzipien des modernen Rechts ausgehen. Dies bedeuet aber, dass man der „minimalen“ (wenn auch enormen und an sich unmöglichen) Forderung einer *Erweiterung* die maximale Forderung einer *Neugründung* dagegensetzen müsste. Es geht also nicht um den Versuch, das Tier einzugliedern, indem man den Anwendungsbereich der Universalprinzipien erweitert, sondern im Gegenteil darum, eine überkritische Reflexion über diese Prinzipien zu veranlassen und dabei den *tierischen Widerstand* gegen diese Prinzipien als Ausgangspunkt zu nehmen.

Für ein erweitertes Verständnis einer Politik, die auch die Tierrechte miteinbeziehen würde, müssen die aktuellen politischen Vorstellungen von ihren Grenzen, der Grenze ihrer Machtlosigkeit und ihrer Unverhältnismäßigkeit her überdacht werden. Wenn man von Ökopolitik spricht, ist hiermit auch — paradoxerweise — von einer *Tierpolitik* die Rede. Es handelt sich scheinbar um einen begrifflichen Widerspruch. In unserer Denktradition ist die Politik offensichtlich das begriffliche Gegenstück zur natürlichen, das heißt auch tierischen, Welt, außer es ist natürlich vom politischen Tier die Rede, das bekannterweise viel mehr-als-ein-Tier oder viel weniger-als-ein-Tier ist, jedenfalls das radikal Andere des Tieres (in der Idee des politischen Tieres liegt auch diese politische Zäsur). Die Tierpolitik betrifft die Lebensformen und ergibt sich aus der unüberwindbaren Leere zwischen ihnen: die Unterbrechung aller Kontinuitäten, die die einzige Universalität des Lebens darstellt. Die Ökopolitik ist nicht eine Politik des Menschen, sondern der Lebensformen. Die Politik ist folglicherweise nicht das Gegenteil der Natur: der politische Raum ist der Raum der unüberwindbaren Vielzahl der Lebensweisen.

Unter diesem hypothetischen (und auch utopischen) Gesichtspunkt lassen sich in Bezug auf das Problem der Tierrechte zwei Ausgangsfragen formulieren:

Frage I:

Kann man das, was grundsätzlich außerhalb der Repräsentation liegt, „repräsentieren“ und wie lassen sich dann diese Rechte präsentieren?

Frage II:

Ist ein Recht ohne wechselseitige Prinzipien überhaupt vorstellbar? Welche Prinzipien sind nicht wechselseitig? Ohne universellen Charakter wären es offenbar keine Prinzipien mehr. Ist es beispielsweise möglich, im Umgang mit Tieren ein Prinzip der Gewaltfreiheit einzuführen, ohne gleichzeitig von ihnen verlangen zu können, gewaltfrei zu handeln?

Diese Fragestellungen folgen offensichtlich der politischen Logik der Moderne, die auf Vorstellungen der Repräsentativität (der Souveränität), der Universalität und der Wechselseitigkeit gründet — kurzum: auf der Logik der Substanz. Unter diesem Gesichtspunkt bedeutet *Repräsentation* vor allem Reduzierung der Lebensformen, die definitionsgemäß multipel sind und nicht auf eine universalisierbare und folglich repräsentierbare Form reduziert werden können. Die Überwindung von Repräsentation setzt also nichts weniger als das Umdenken der Grundlagen des modernen Rechts voraus. Ist es möglich, ein Recht zu denken, das nicht aufgrund seiner Prinzipien, aber seiner „Konstellationen“ oder Situationen, universalisiert werden kann? Das ist eine der großen Fragen, die sich in Bezug auf jede zukünftige (Tier-)Politik stellen.

Der Widerstand

Wenn es nicht das Leben als höchstes Gut ist, auf welchem Grundrecht der Tiere könnten dann ihre Rechte beruhen? Die Achtung ihrer Würde?

These I:

Das *souveräne* Recht ist das Recht auf Widerstand. Das Tier ist, wie jede Lebensform, reine Widerstandsfähigkeit.

These II:

Wenn die moderne Politik — oder die *„humanistische“* Politik der Souveränität — mit der Absetzung des Widerstandsrechts einsetzt (dies ist die Grundthese von Hobbes), beginnt die Tierpolitik gerade beim Grundrecht auf Widerstand: dem Recht, sich dem Recht zu widersetzen.

Ein *politisches Tier* beginnt dort, wo die menschliche Politik der Souveränität an ihre Grenze gelangt.

Bemerkung:

Diejenigen, die sich der Repräsentation widersetzen, müssten sich auf gleiche Weise der konstitutiven Gewalt widersetzen (andernfalls gerät man in die Situation von Anomie: der Gewalt ohne Repräsentation), das heißt dem Ursprung der Souveränität.

These III:

Das Tier befindet sich nicht „außerhalb“ des Denkens, des Geistes, der Welt, sondern es *widersteht*. Es wehrt sich nicht *gegen* das Denken, gegen die Repräsentation oder auch nicht gegen die Welt. Es befindet sich nicht in der Transitivität des *gegen*. Es wehrt sich auf intransitive Art: das Tier *widersteht*. Jede Lebensweise bestätigt die unreduzierbare Vielfalt der Lebens*modi*, das heißt sie wehrt sich gegen die Universalisierung-Substantialisierung des Lebens: es handelt sich um die *Modalisierung* des Lebens *als* Widerstand.

These IV:

Was als *Widerstand* gegen die Repräsentation re-präsentiert wird, *präsentiert* sich zunächst als *Per-sistenz* von Lebensweisen.

Skolion. Die Frage des „Unterscheidungsmerkmals“ des Menschen

Die Frage nach dem „Unterscheidungsmerkmal“ — wie wichtig sie auch aus der für uns unvermeidlichen anthropozentristischen Perspektive sein mag — bezeugt im Endeffekt nichts anderes als die Notwendigkeit, ihr ein für allemal ein Ende zu setzen. Unter die Diskussion um die typisch anthropozentrische Mensch-Tier-Unterscheidung muss ein Schlussstrich gezogen werden. Es ist schon erstaunlich, wenn nicht grotesk, dass wir uns im Bereich der Philosophie nach so großen Fortschritten im Bereich der Biologie nach wie vor auf Probleme und so unwichtige Kategorien wie Mensch und Tier, vor allem auf die Diskussion über ihr Unterscheidungsmerkmal, konzentrieren. Wenn die Biene, die Qualle und der Orang-Utan als Tiere betrachtet werden, die der primären (primordialen und primitiven) Taxonomie der menschlichen Sprache entsprechen, wäre es gelinde gesagt eine Unverschämtheit, wenn nicht eine Brutalität oder sogar eine perfide kategorielle Perversität zu sagen, dass der Mensch in Opposition zu einer ganzen Vielfalt an Lebewesen und an Lebensweisen stehen würde, die sich grundlegend voneinander unterscheiden. Der allgemeine Verstehenshorizont einer Bezeichnung ist kein konzeptuelles Argument. Das Konzept ist vielmehr ein Instrument, um die heterogenen Entwicklungen einer Bezeichnung auszuloten und deren vielfachen Vektoren herauszuarbeiten.

Das Wichtigste in diesem Bereich ist es also, die biologische Logik der Spezies mit einer ethischen oder ökopolitischen Logik der Lebensformen zu ersetzen. In diesem Zusammenhang muss an die *anthropotechnische* These erinnert werden, derzufolge der Mensch die einzige Spezies sei, deren Seinsweise auf einer *transformativen* Beziehung mit der Umgebung gründet, die wiederum aus ihrer substanziellen Unzulänglichkeit folgt.[1] Der Mensch, das unvollendete und unbestimmte Wesen, vervielfältigt in seiner Transformation die Lebensweisen bis zum Extrem und überwindet dadurch den vermeintlichen „natürlichen Fatalismus“. Die Transformation gilt somit als Vorgang der substanziellen Freiheit des Menschen. Die Transformation besteht allerdings zunächst in der Produktion von neuen Lebensweisen und nicht von Erweiterungen einer Substanz. Die vielfachen Lebensformen gehen aus diesem anthropotechnischen Prozess hervor. Das Mensch-Werden des Menschen aber ist somit nicht die teleologische Bewegung des Absoluten einer perfekten Form, der menschlichen Form (das Gesicht und die Sprache als reine Ausdruckskraft), sondern das Werden einer Vielzahl von Lebensformen, die wohl jegliche Teleologie ausschließt. Dennoch verbleibt sogar in einer solchen Hypothese, die scheinbar Hegels maßgebenden Ansatz aufhebt, ein Rest von Anthropozentrismus, da der Mensch vom Tier deutlich unterschieden wird: der Menschbegriff scheint eine Vielfalt an Lebensformen zu bezeichnen, während das Tier, jedes einzelne Tier, nur seine eigene Form repräsentiert und somit in seiner From als fixiert oder, wie Fichte sagt, als „vollendet“ gilt.

Unter der Vermutung aber, dass die Transformation oder genauer die Modalisierung die bestimmende Eigenschaft des Lebens sei, wäre der Mensch kein außernatürliches Wesen: er wäre stattdessen der Ausdruck der inhärenten Modalisierung des Lebens — der Natur. Was er der Natur *entgegensetzt*, ist somit die eigene Kraft der Natur. Der Mensch bildet in der Lebensordnung keine Ausnahme, denn jede Lebensweise verändert die Umgebung, da sie in einer transformatorischen Beziehung mit ihr steht (was die eigentliche Eigenschaft dieser Beziehung darstellt).

1__ Ich erinnere dabei, dass Hobbes' These zur substanziellen Unzulänglichkeit von Rousseau, Fichte und Hegel bis zu Bataille, Gehlen und Sloterdijk weiterentwickelt und dabei völlig umgekehrt wurde.

Frage III:

Doch ist der Mensch nicht das Lebewesen, das auf der Baustelle seiner Unvollendetheit, in dem Prozess der Transformation der Umwelt, der Erschöpfung der „natürlichen Ressourcen“ und der Ausrottung tausender Tiergattungen den Naturraum verringert und mit jedem Tag die Zerstörung der Welt vorwärts treibt? Ist er folglich nicht auch das Lebewesen, in welchem die Modalisierung des Lebens tatsächlich zu ihrem Ende kommt oder sich in ihr Negativ verwandelt?

Frage IV:

Im Hinblick dieser These stellt sich auch die — noch schwierigere und noch tückischere — Frage, ob die radikale Transformation der Umwelt, diese im strengen Sinne des Wortes zerstörerische Transformation, nicht Teil der „natürlichen“ Transformation sei — so wie auch die Vereinnahmung der Transformabilität durch den heutigen perversen Kapitalismus Teil davon ist. Kann man also sagen, dass die Tiere — wenn sie nicht die Welt verändern (und dabei vernichten) — unfrei sind?

Die wilde Freiheit

Meine letzte Frage lautet also: Ist die wilde Freiheit bedingungslos?

Vorab müsste man fragen: setzt die „Freiheit der Tiere“ überhaupt die Freiheit voraus? Diese Frage wird in einer ökologischen Perspektive gestellt. Fördert die naturaufwertende Idee der Ökologie in Wirklichkeit nicht den Konflikt zwischen Notwendigkeit-Natur und Freiheit? Wie soll man sich in der Ökonomie des radikalen ökologischen Denkens die Freiheit vorstellen? Zwingt die Ökologie nicht zu einer freiheitseinschränkenden Ökonomie? Begrenzt sie dadurch nicht die Freiheit?

Die These, die die Freiheit als Substanz des Subjekts der Natur als Notwendigkeit entgegensetzt wurde zweifelsohne in der modernen Newtonschen Wissenschaft gefestigt. Die auf diesem „wissenschaftlichen“ Hintergrund beruhende Sichtweise ist heute allerdings hinfällig geworden und gilt nach Einstein im Grunde als parawissenschaftlich. Man muss die Natur-Freiheit-Beziehung also von einem *überkritischen* Naturbegriff her neu denken. Die Freiheit soll also als Kraft der Natur und nicht als Gegenbegriff zum Determinismus der Natur, der natürlichen Notwendigkeit, gedacht werden. Die Freiheit neben der Natur oder, umgekehrt, die Natur neben der Freiheit.

Sprechen wir also von der *wilden Freiheit.* Bei der wilden Freiheit handelt es sich nicht um einen verlorenen Ursprungszustand: es geht nicht darum, den Hobbes’schen *status naturalis* axiologisch umzukehren und den Krieg aller gegen alle als „wilde Freiheit“ zu deuten. Wie es bei Federico Ferrari heißt, von dem das fesselnde Bild einer *nackten Menschheit* stammt, hat diese nichts mit der Ursprungsmenschheit zu tun (Hegel würde seinerseits die animalische Menschheit völlig von der Animalität abgrenzen, an deren Stelle wir den Begriff der Vielfalt der Lebensformen bevorzugen). Die wilde Freiheit ist jene einer *nackten Welt* (oder auch der bewohnten Welt, denn nur eine nackte Welt kann bewohnt werden).

Hier drängt sich nun ein kantianischer oder vielmehr *über*-kantianischer Denkansatz auf. Die wilde Freiheit verlangt eine wilde *Ethik*. Die wilde Ethik kann als Kraft bezeichnet werden, welche die Zerstörung der wilden Freiheit durch die Transformation der Natur verhindern soll. Weder die Transformation selbst noch die Freiheit hätten die Kraft, deren Macht zu vermindern: tatsächlich wäre die *Transformabilität* in dieser Form das Ende der Welt.

Dennoch darf die Ethik nicht als „zurückhaltend“ oder als „mindere“ und repressive Kraft gedacht werden, die einen (vermeintlichen) angeborenen Elan unterdrückt (die Freiheit ist auch kein „Trieb“ im psychoanalytischen Sinn). Sie ist *die* affirmative Kraft und als solche widerspricht sie nicht der Freiheit, sondern *ist* ihre eigentliche Kraft. Die Ethik ist die Kraft der Freiheit und folglich der Natur im erweiterten Sinne: sie verhindert die Verringerung der Natur. Als *Kraft* hält sie die Maßlosigkeit der Überfülle zurück (die Sättigung der endlosen Form) und bestätigt dabei die Maßlosigkeit der Leere (der Freiheit und folglich der Natur). Dabei handelt es sich nicht um eine Bewahrung der Form oder der morphologischen Stabilität, sondern um eine Bestätigung der Vielfalt und Vielzahl, der Metamorphose des Lebens.

Der Mensch und der Widerstand *für*

Die Verantwortung des Menschen als *freies* Wesen liegt also in seinem *Widerstand*, das heißt in der Bestätigung der Vielzahl der Lebensformen und dem Schutz der Leerstellen zwischen ihnen. Der Widerstand bildet somit den Kongruenzpunkt von Freiheit und Ethik sowie den Ausgangspunkt, um deren Widerspruch aufzulösen. Widerstand bedeutet also, den Freiheitsraum auszuweiten. *Freiheit bedeutet, den Freiheitsraum* — als Raum der Modifikation, der Vervielfältigung der Lebensformen und der Singularisierung — *auszuweiten.* Freiheit bedeutet, immer mehr Freiheit zu erfinden.

Der Mensch *muss* sich also *für* den Widerstand des Tiers widersetzen. Dies ist die Verantwortung, die er der wilden Freiheit gegenüber hat. Es geht nicht um eine neue Form oder eine höhere Stufe der Repräsentation, sondern um eine *Partizipation* an der Freiheit. Folgende Frage kann dennoch nicht vermieden werden: wenn der Mensch *für* die anderen Lebensformen „sprechen“ und ihnen seine „Stimme“ leihen muss, würde diese Vermittlerfunktion nicht ein Wiederaufkommen und eine Bestätigung der anthropozentrischen Position bedeuten? Diese Frage kann nur in der Überwindung der Logik der Spezies beantwortet werden, in die sich die anthropozentrische Logik einschreibt. Indem er „widersteht“ und befreit, macht der Mensch nichts anderes als *für* den Widerstand zu „widerstehen“. Wenn wir diese Aussage durch eine syntaktische Umkehrung logisch formulieren, heißt das, dass es sich durchaus um „seinen“ Widerstand, die „Substanz“ ohne jegliche Substanz des Widerstands, handelt, der sein „für etwas sein“ darstellt (dabei ist das „für etwas sein“ ein völlig anderer Modus als jener des „für sich sein“ des Subjekts, auch wenn die logische Formel eine syntaktische Umkehrung vornimmt). Der *Widerstand für* ist Widerstand *für* die Vielzahl an Lebensformen, demzufolge auch *für* die Tiere (da wir uns nicht mehr innerhalb der metaphysischen oder *meta*biologischen Logik der Spezies befinden).

These V:

Es gibt keine Hierarchie der Lebensweisen. Diese These steht nicht im Gegensatz zur Evolutionstheorie, sondern gibt vielmehr die Notwendigkeit wieder, alle ergänzten teleologischen und somit axiologischen Werte des evolutionistischen Ansatzes zu widerrufen.

Sich *für* den Widerstand zu widersetzen bedeutet somit auf die Leere zu achten, die die Vielfalt der Lebensformen garantiert, also Widerstand gegen die Kräfte zu leisten, die diese Leere sättigen: das heißt gegen eine Verringerung dieser Vielfalt. Der Widerstand ist folglich nicht *gegen,* sondern *für*. Aus einer doxischen Sichtweise gehört der Widerstand — paradoxerweise — nicht zur Ordnung der Negativität; sie schreibt sich nicht in eine negative Dialektik ein und ist nicht negativ besetzt. Der Widerstand ist affirmativ, die eigentliche Kraft des „Ja“.

Der Widerstand ist demnach die reine Affirmation.

siehe auch // see also
Lecture von // by
Boyan Manchev
Seite // page 14

WOW

Ein Briefwechsel von
WOW — Women on Work
SIEGMAR ZACHARIAS,
STEFFI HENSEL,
ALICE CHAUCHAT

Berlin, 30.5.2012

Dear Alice, dear Steffi,

Two weeks ago I was invited to chair a debate on the question of what are artistic strategies to create “continuity in the fragmented“ in Brussels. It was an event of OPEN HOUSE, 24 artistic laboratories and alternative management offices, which joined together to show their practices and research. It was an event dedicated to both public & professionals. http://www.openhousebrussels.be/
FOR FUCKS SAKE can you imagine 24 !!! structures in one city — and these are only the funded ones. THIS IS WHY WE GO ABROAD TO WORK. But exactly the question of “continuity in the fragmented“ is why we started WOW — WIR ARBEITEN HIER! We are sick of easy-jetting around the globe. We are sick of not giving value to the work we do here. Here in Berlin. Everybody is talking about sustainability but nobody seems to want to invest into or to care about sustainability in the arts. This sustainability is economical and ecological, it allows you to live and to work, it is an organizational one, that allows for structural continuity, and an artistic one, that allows for continuity in the development of ones own artistic practice. If we think about the *ecology of practice* we have to think about what the surrounding is that allows a practice to exist. How can a practice itself be a space of appearance, that in itself co-creates its environment and finally what are the sensitivities that put a practice at risk. By insisting on the situatedness of a practice WOW — WIR ARBEITEN HIER also insists on a certain gravity of the local, and on the gravity of the community, no matter how dissensual it is. These concerns of artists nowadays are a public issue that should be discussed publicly. We have to claim and occupy these public spaces of visibility and value and share our artistic knowledges and tools, and forms of research and development. This is why we need a community of practice. To formulate a practice around articulating and communicating ones own practice. A conversation piece practice. Where practice is the conversation piece that ignites conversation and at the same time the practice of developing parameters, formats of these conversations.
This is a letter writing practice. We don’t have to write a solitary thesis but reactions to one another. We address the other. The other here being another peer, another thought, another practice, another public. Thus creating an ecology dealing with processes and adaptations, distribution and abundance, movement of materials and energy through living communities, successional development of ecosystems, and abundance and distribution of diversity in context of the environment.

This is why I’m writing this
Sincerely yours
Siegmar

Berlin, 31.05.2012

Dear Siegmar, dear Alice!

Thanks for your letter Siegmar, it feels great to get this started. Please excuse my brief reply, there is more to come in July.

So, I was thinking about this neighbor I once had. She was this old lady probably around 90 and quite a character. Whenever I happened to check my mailbox she would magically appear and always ask the same question in the most casual and charming way “Liebesbriefe?“ (Any love letters?) I mostly received bills or other boring mail but her insistence on me receiving love letters was all kinds of adorable. Why not go for gold? She sure did, dressed to the nines in her housecoat with floral prints, a rotation of different wigs, a confident smile and red fingernails.

I think the way we work and how we do things is very rich. Isn’t that wonderful to use the word rich in connection with our work every now and then? There is — and this is one aspect of what you wrote Siegmar — a hidden economy in the shadow of the monetary aspects of our work. Maybe economy is not the right word. Let’s say there is a basement baby down there and it deserves a little limelight, too. Limelight as in attention. Attention as in shared time. In that sense every letter is a love letter. I’m looking forward to them!

Yours,
Steffi

Berlin, 1.06.12

Dear Siegmar, dear Steffi,

the time is very short right now to start developing all the threads you open in your letters. One of them though, about situated practices, directly meets an interest of mine which I started contemplating a few months ago and definitely want to investigate further. Here some lines from last January:

> ***"I want to become a local artist***
>
> *(...) I would like to open my imagination about the notion of context-specificity and introduce the idea of a situated practice.*
>
> *The work of performance ... can be considered as a practice composed of many interrelated activities, to which I must add physical practices, readings, partying etc. Can living somewhere, with neighbors, local shops and specific social-economic issues be integrated into our understanding of practice? We do have neighbors, families, friendships and other relations outside the business of course. But could these activities become integrated and become an effective component of our performance practice? Effective as in one that has an effect and that is also changed by the other parts of the practice. (...)*
>
> *(...) I'm as much interested in the possibility of integrating my lives into each other as of making my contexts part of each other. I guess this will necessitate the weaving of practices in order to build relations with people on various levels, nourishing relations across life areas that could include raising children, body exercise, conceptual imagination and shopping to name a few. (...)"*

You know, the thing about contexts is that they're permeable to each other, that we weave them together through our multiple commitments. We sometimes even share several contexts, for example Siegmar and I share a young Berlin artists families circle and an international performance circle. Steffi, we don't even know each other but it seems we could meet on several grounds as well. Yet the addition of these individual cross-overs doesn't make enough of a change on a wider scale; we need to think of it as an "art project" and a "society project", i.e. a common project on the general understanding of our position within society, in which more people recognize themselves. Not to represent themselves but to act and activate concerns that cross over sections of our lives.
I would like to share and produce together a bit more of the Berlin (art) practitioners as well as citizen commitments. Maybe a shared garden?

Warm greetings,
Alice

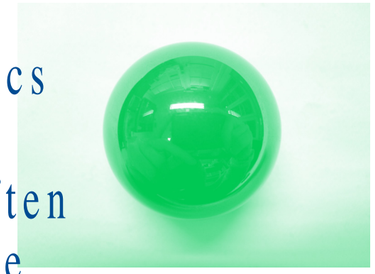
siehe auch // see also
WANDZEITUNG
WALL NEWSPAPER
von // by
WOW
Seite // page 7

The Affective Turn. Political Economy, Biomedia and Bodies*

* This is an excerpt from *The Affective Turn. Political Economy, Biomedia and Bodies*, in: Theory, Culture & Society, 2008

PATRICIA TICINETO CLOUGH

When in the early to mid-1990s, critical theorists and cultural critics invited a turn to affect, they often did so in response to what they argued were limitations of post-structuralism and deconstruction.



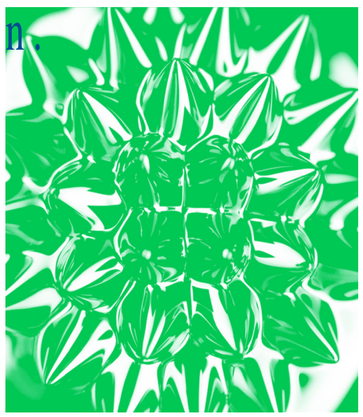


Abb. // Images

© Zoe Laughlin:

oben // top
Silicon Nitride
This is a sphere of silicon nitride, a super hard ceramic that can smash concrete and leave craters in solid surfaces. It is the second hardest stuff after diamond, meaning that only diamond will scratch it.

unten // bottom
Ferro Fluid
A liquid that alters its viscosity as the result of magnetic inerfearence.

As Rei Terada would suggest, there was a growing sense that post-structuralism generally but deconstruction in particular were 'truly glacial' in the pronouncement of the death of the subject and therefore had little to do with affect and emotion (2001:4). More accurately, as Terada goes on to argue, the turn to affect and emotion extended discussions about culture, subjectivity, identity and bodies begun in critical theory and cultural criticism under the influence of post-structuralism and deconstruction. Affect and emotion, after all, point just as well as post-structuralism and deconstruction do to the subject's discontinuity with itself, a discontinuity of the subject's conscious experience with the non-intentionality of emotion and affect. However, the turn to affect did propose a substantive shift in that it returned critical theory and cultural criticism to bodily matter, which had been treated in terms of various constructionisms under the influence of post-structuralism and deconstruction. The turn to affect points instead to a dynamism immanent

to bodily matter and matter generally — matter's capacity for self-organization in being in-formational — which, I want to argue, may be the most provocative and enduring contribution of the affective turn.

Yet, many of the critics and theorists who turned to affect often focused on the circuit from affect to emotion, ending up with subjectively felt states of emotion — a return to the subject as the subject of emotion.[1]

I want to turn attention instead to those critics and theorists who, indebted to Gilles Deleuze and Felix Guattari, Baruch Spinoza and Henri Bergson, conceptualize affect as pre-individual bodily forces augmenting or diminishing a body's capacity to act and who critically engage those technologies that are making it possible to grasp and to manipulate the imperceptible dynamism of affect. I want to argue that focusing on affect — without following the circuit from affect to subjectively felt emotional states — makes clear how the turn to affect is a harbinger of and a discursive accompaniment to the forging of a new body, what I am calling the biomediated body.

I will explore the technical frames of the biomediated body, specifically 'biomedia' that make possible the mass production of genetic material, and 'new media' where digitization makes possible a profound technical expansion of the senses. I will argue that the biomediated body challenges the autopoiesis characteristic of the body-as-organism that, by the late 19th century, had become the model of what a body is. Because the body-as-organism is defined autopoietically as open to energy but informationally closed to the environment, thus engendering its own boundary conditions, Luciana Parisi and Tiziana Terranova have argued that the body-as-organism befits the disciplinary society of late 19th-century industrial capitalism "where the fluids which were circulating outside and between bodies, are folded onto themselves in order to be channeled within the solid walls of the organism/self/subject" (2000: 4). The body-as-organism is organized for "reproduction within a thermodynamic cycle of accumulation and expenditure; and trained to work" (2000: 5).

Like the body-as-organism, the biomediated body is a historically specific mode of organization of material forces, invested by capital into being, as well as elaborated through various discourses of biology and physics, thermodynamics and complexity, metastability and nonlinear relationality, reconfiguring bodies, work and reproduction. The biomediated body is a definition of a body and what it can do — its affectivity — that points to the political economic and theoretical investment in the self-organization inherent to matter or matter's capacity to be in-formational, to give bodily form. But if what has allowed us to 'see' matter as informational or as self-organizing 'is the advance in technology that materially supports (nonlinear) mathematics, and with it mathematical technology' (De Landa 1992: 134), then the biomediated body is not merely technological all the way down. More importantly, the biomediated body exposes how digital technologies, such as biomedia and new media, attach to and expand the informational substrate of bodily matter and matter generally, and thereby mark the intro- duction of a 'postbiological threshold'[2] into 'life itself'.[3] Therefore, while I am drawing on critical discourses on new media and biomedia that define these media as technically expanding what the biological body can do while, however, remaining biological, I also am pointing to the postbiological threshold, as the limit point of these discourses.[4]

In offering a sampling of some few scholars who are critically engaging affect, biomedia and new media, I want to take the affective turn beyond itself, beyond the body-as-organism that the discourses of affect, biomedia and new media still often privilege. I want to do so in order to elaborate the historically specific mode of organization of material forces that the bio-mediated body is, both in relationship to what I will discuss as capital accumulation in the domain of affect and the accompanying relations of power in the shift of governance from discipline to biopolitical control, a shift that depends on a certain deployment of racism. The turn to affect in critical theory and cultural criticism provides the opportunity for so expansive an exploration precisely because the cultural critics and critical theorists engaged with affect, especially those to whom I am about to turn, have treated affect both in terms of what is empirically realized and in terms of the philosophical conception of the virtual. It is at the crossing of the empirical and the virtual that the postbiological threshold inserted into 'life itself' is both exposed and shielded from view. At this threshold the virtual is the potential tendency of biomedia and new media to realize the challenge to autopoiesis of the body-as-organism that the biomediated body poses. It is here too that the virtual is met in the reach of political economic capture.

1__ For a recent review of the turn to affect in cultural and literary studies, which takes up the difference of emotion and affect but also exemplifies the way in which such criticism ends up with feelings and emotions, see Sianne Ngai's *Ugly Feelings* (2005).

2__ I am taking this term from Keith Ansell Pearson (1999).

3__ I am following Eugene Thacker, who puts the scare quotes around 'life itself' to indicate that there is no essence that is discoverable – as life itself. But since the term has been used by molecular biologists since the 1950s, Thacker keeps the term. I will too, especially to argue that 'life itself' is being abstracted through capital accumulation in the domain of affect (Thacker, 2005: 60–61).

4__ Brian Massumi argues: "It is only by reference to the limit that what approaches it has a function: the limit is what gives the approach its effectivity, its reality." The reality the limit gives "is movement or tendency" (Massumi, 2002: 147).

Affect, Bodily Capacities and the Virtual

In what has become a canonical text about affect that links it to the philosophical conceptualization of the virtual, Brian Massumi defines affect in terms of bodily responses, autonomic responses, which are in-excess of conscious states of perception and point instead to a 'visceral perception' preceding perception (Massumi 2002). But if this reference to autonomic responses seems to make affect the equivalent of the empirical measure of bodily effects, registered in activity such as dilation of pupils, constriction of intestinal peristalsis, gland secretion, galvanic skin responses, Massumi goes on to use such measures for a philosophical escape to think affect in terms of the virtual as the realm of potential, unliveable as tendencies or incipient acts, indeterminant and emergent.

So, for Massumi the turn to affect is about opening the body to its indeterminacy, for example the indeterminacy of autonomic responses. It is therefore necessary for Massumi to define affect in terms of its autonomy from conscious perception and language, as well as emotion. He proposes that if conscious perception is to be understood as the narration of affect — as it is in the case of emotion, for example, there nonetheless always is "a never-to-be-conscious autonomic remainder", "a virtual remainder", an excess of affect (2002: 25). Further, it is out of this excess that the narration of emotion is 'subtracted', smoothing it over retrospectively "to fit conscious requirements of continuity and linear causality" (2002: 29). Consciousness is 'subtractive' because it reduces a complexity. It is 'limitative', a derived function in a virtual field where any actualization becomes, at that same moment of actualization, the limit of that field, which otherwise has no pre-given empirical limit. Affect and consciousness are in a virtual-actual circuit, which defines affect as potential and emergent.

Massumi's turn to the body's indeterminacy, then, is not a return to a 'pre-social' body. Arguing that affect is not to be misunderstood as pre-social, Massumi proposes that it is 'open-endedly social', that is, "social in a manner "prior to" the separating out of individuals" (2002: 9). So, when there is a reflux back from conscious experience to affect, it is registered as affect, such that "past action and contexts are conserved and repeated, autonomically reactivated but not accomplished; begun but not completed" (2002: 30). There is an intensification of affect. There is bodily memory — 'vectors' or 'perspectives of the flesh' — what Massumi calls 'memory without content', which, however, remains indeterminate, the indeterminate condition of possibility of determinant memory and conscious perception (2002: 59). Thus, affect refers to the metastability of a body, where the unstable pre-individual forces, which make up the metastability of a body, are neither in a linear nor deterministic relationship to it. The temporality of affect is to be understood in terms of thresholds, bifurcation and emergence — the temporality of the virtual.

It is its participation in the virtual that gives affect its autonomy — its escape from the particular thing that embodies it. As such, affect, refers to the openness of a body, an openness to participation in what Massumi, following David Bohm, refers to as the quantum indeterminacy of an 'implicate order' (Massumi 2002: 37). As implicit form, affect is potential that, as soon as it begins to take form, dissolves back into complexity across all levels of matter, as quantum effects feed the indeterminacy appropriate to each level — the subatomic, the physical, the biological and the cultural. As Massumi sees it, quantum indeterminacy puts affect at every level of matter such that the distinctions of living and nonliving, the biological and the physical, the natural and the cultural begin to fade (2002: 37).

If Massumi's turn to autonomic responses of the body is in fact a way to think the sociality of metastability, it also brings materiality closer to the nonphenomenal, the incorporeal, through the philosophical conceptualization of the virtual, played out against theories of nonlinearity and meta-stability, open systems and the quantum indeterminacy of implicate order. What is at issue in these philosophical-theoretical connections is not merely the affectivity of the human body but, I would argue, the affectivity of matter, matter's capacity for self-organization, its being informational. It is this understanding of matter as affective, as informational and self-organizing, that connects the autonomic responses of the body, or what Massumi calls the 'infraempirical' experience of the human body, to the incorporeal, nonphenomenal complexity that is the condition of possibility of the empirical, what Massumi calls the 'superempirical' (2002, 144–61 passim). Just as the virtual falls away with each actualization, which, at the moment of actualization, limits the virtual field, the super-empirical falls away with the emergence of the empirical.

But if it is increasingly possible, as I am proposing it is, to register the dynamism of the super-empirical as the dynamism of matter, it is because the super-empirical is not only a philosophical conceptualization of the virtual but a technical expansion that reveals matter's informational capacity. To get at this, it is necessary to return to Massumi's illustrations of affectivity in experiments measuring bodily responses and to notice the technology or technical framing that the experiments require to make the experiments exemplary illustrations of affectivity. For example, one illustration involves measuring participants' verbal and physiological responses to images, which leads Massumi to distinguish the effect of an image's intensity, its affect, from the content of the image. Another illustration concerns monitored bodily reactions that show participants' brain activity to occur a half-second before they can consciously register the reactions. Another illustration involves a device that is used to strike the retina with the full spectrum of color in order to research the physical and physiological conditions of vision.

While for Massumi, these experiments both illustrate the autonomy of affect and leave a trace of the super-empirical which he expands temporarily with a philosophical conceptualization of the virtual, I am proposing that these experiments are technical and conceptual framings of bodily responses that produce affect and reveal the capture of the virtual. Massumi's exemplary illustrations of the autonomy of affect not only show what the body can do; they show what bodies can be made to do. They show what the body is becoming, as it meets the limit at a postbiological threshold, which draws to it the dynamism of matter that had been hidden in oppositions held in place by the body-as-organism, between the living and the nonliving, the physical and the biological, the natural and the cultural. It is to this postbiological threshold, I want to argue, that the critical discourses taking up affect, new media and biomedia are drawn and with which they are ambivalently engaged.

REFERENCES

De Landa, M. (1992) 'Nonorganic Life', pp. 129–67 in J. Crary and S. Kwinter (eds) *Incorporations*. New York: Zone Books.

Massumi, B. (2002) *Parables for the Virtual*. Durham, NC: Duke University Press.

Maturana, H. and F. Varela (1980) *Autopoiesis and Cognition*. Boston, MA: Reidel.

Mbembe, A. (2003) 'Necropolitics', *Public Culture* 15: 11–40.

Negri, A. (1999) 'Value and Affect', *boundary* 2 26: 77–88.

Ngai, S. (2005) *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press

Parisi, L. and T. Terranova (2000) 'Heat-Death, Emergence and Control in Genetic Engineering and Artificial Life', *Ctheory*, URL (consulted October 2007): www.ctheory.net/articles.aspx?id=127

Pearson, K.A. (1999) *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*. New York: Routledge.

Terada, R. (2001) *Feeling in Theory: Emotion after the 'Death of the Subject'*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Thacker, E. (2005) *The Global Genome, Biotechnology, Politics and Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

siehe auch // see also
LECTURE von // by
Patricia Ticineto Clough
Seite // page 14

Biografien
Biographies

Julie Andreyev

ist eine Künstlerin, deren jüngstes Tätigkeitsfeld sich *Animal Lover* nennt. Hier untersucht sie anhand der Kollaboration zwischen Spezies und aleatorischen Methoden das Bewusstsein und die Kreativität von Tieren, um interaktive Installationen, Videos, Beiträge in sozialen Medien und Performanceprojekte zu produzieren. Sie arbeitet hauptsächlich mit ihren beiden Hunden/Begleitern Tom und Sugi (www.tomandsugi.com, twitter: @Tom_and_Sugi) zusammen, um Arbeiten hervorzubringen, die sich mit der Wahrnehmung, der Kommunikation, dem Ausdrucksvermögen und der Kreativität von Tieren beschäftigen. Ihre Werke wurden in Kanada, den USA, Europa und Japan in Galerien und auf Festivals gezeigt.
Sie ist außerordentliche Professorin an der Emily Carr University of Art + Design in Vancouver und künstlerische Leiterin von Interactive Futures,
www.interactivefutures.ca
www.animallover.ca
www.julieandreyev.com

Julie Andreyev is an artist whose recent area of practice called *Animal Lover* explores animal consciousness and creativity through modes of interspecies collaboration and aleatoric methods, to produce interactive installation, video, social media, and performance projects. She works primarily with her two companion dogs Tom and Sugi (twitter: @Tom_and_Sugi, www.tomandsugi.com) to produce work about animal cognition, communication, expression and creativity.
Her work has been shown across Canada, in the US, Europe and Japan in galleries and festivals. She is Associate Professor at Emily Carr University of Art + Design in Vancouver, and Artistic Director of Interactive Futures, www.interactivefutures.ca
www.animallover.ca
www.julieandreyev.com

Antonia Baehr

ist Choreografin und Filmemacherin. Ihre Arbeitsweise ist nicht-disziplinär. Sie arbeitet mit verschiedenen Partner_innen zusammen, häufig in Form eines Rollenspiels: Jede_r ist von Projekt zu Projekt abwechselnd Gast oder Gastgeber_in. Ihre Stücke untersuchen die Fiktion des Alltäglichen und die Fiktion des Theaters. Antonia Baehr ist Produzentin des Pferdeflüsterers und Tänzers Werner Hirsch, des Musikers und Choreografen Henri Fleur sowie des Komponisten Henry Wilt.

Antonia Baehr is a choreographer. What characterizes her is a non-disciplinary approach work and a method of collaboration with different people, using a game-structure with switching roles: each person is alternately director/author/host and performer/guest for the other one. She is the producer of the horse whisperer and dancer Werner Hirsch, the musician and choreographer Henri Fleur, and the composer Henry Wilt.

Amanda Baggs,

geboren 1980 in Kalifornien, ist eine Aktivistin, die für die Rechte von Autisten kämpft. Im Januar 2007 veröffentlichte sie ein Video auf YouTube, das mit *In My Language* betitelt war und in dem sie ihre Erfahrungen als Mensch mit Autismus beschrieb. Der Fernsehsender CNN berichtete in mehreren Beiträgen über dieses Video.
www.ballastexistenz.wordpress.com

Amanda Baggs, born 1980 in California, is an autism rights activist. In January 2007 she published a video on YouTube entitled *In My Language* describing her experiences as an autistic person, which became the subject of several articles on CNN.
www.ballastexistenz.wordpress.com

Silke Bake

arbeitet als Dramaturgin/Kuratorin und lebt in Berlin. Sie entwickelt Projekte und Programme im Austausch und in enger Kooperation mit KünstlerInnen, KollegInnen, Kunst- und Theaterinstitutionen. U.a.: 2002–06 war sie in Wien zunächst am Tanzquartier Wien zuständig für Dramaturgie, Programm und Research, dann Mitglied des Kuratoriums für Off-Theater und Tanz der Stadt Wien. Gemeinsam mit dem Kurator André Lepecki verantwortete sie das Festival IN TRANSIT am Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2008 und 2009; das NU Performance Festival *On Hospitality* im Rahmen von Tallinn 2011 gestaltete sie mit Peter Stamer; das Cage-Projekt *„Song Books" als Spielanleitung* 2012 an der Akademie der Künste Berlin entwickelte sie mit Reinhild Hoffmann, Kattrin Deufert, Thomas Plischke und Manos Tsangaris. Neben ihrer Mentorentätigkeit arbeitet sie als Dramaturgin mit den Choreografinnen Jana Unmüßig und Anne Juren.

Silke Bake is a dramaturge and curator living in Berlin. She develops projects and programmes in close cooperation with artists, dramaturgy and curator colleagues, art institutions and theatres. In Vienna in 2002–2006 she was the director of dramaturgy, research and the artistic programme at the Tanzquartier Wien before she became a member board of curators for off-theatre and dance. She and the curator André Lepecki were the directors of the Festival IN TRANSIT at the House of World Cultures, Berlin in 2008 and 2009; together with Peter Stamer she organised the NU performance festival On Hospitality as part of Tallinn 2011; with Reinhild Hoffmann, Kattrin Deufert, Thomas Plischke and Manos Tsangaris she developed the Cage project *"Song Books" als Spielanleitung* in 2012 at Akademie der Künste Berlin. Besides her work as a mentor, she also collaborates as a dramaturge with the choreographers Jana Unmüßig and Anne Juren.

Nao Bustamante

wurde in Kalifornien geboren. Sie hat viele Jahre in San Francisco gelebt und gearbeitet und wohnt jetzt in New York. Ihr Oeuvre umfasst Performancekunst, Videoinstallationen, bildende Kunst, Film und Schreiben. Bustamantes Arbeiten werden in Galerien, Museen, Universitäten und Untergrundprojekten auf der ganzen Welt gezeigt. Unter anderem hatte sie Ausstellungen im Institute of Contemporary Arts in London, dem Museum of Modern Art, New York, am Sundance Institute 2008 und 2010 und dem Kiasma Museum Helsinki, ihre Filme wurden beim Outfest in Los Angeles und dem Mix in New York City gezeigt und ihre Schriften wurden von verschiedenen Verlagen veröffentlicht. Bustamante ist zurzeit Associate Professor für Neue Medien und Live Art am Rensselaer Polytechnic Institute in Troy, New York.
www.naobustamente.com

Nao Bustamante was born in California. She lived and worked for many years in San Francisco, and she now resides in New York. Her work encompasses performance art, video installation, visual art, filmmaking, and writing. Bustamante has presented in Galleries, Museums, Universities and underground sites all around the world. Among others, she has exhibited at the Institute of Contemporary Arts in London, the Museum of Modern Art, New York, Sundance 2008, 2010, and the Kiasma Museum of Helsinki; her movies have been shown at Outfest in Los Angeles and Mix in New York City; her writings have been published by divers publishers. Currently Bustamante holds the position of Associate Professor of New Media and Live Art at Rensselaer Polytechnic Institute.
www.naobustamente.com

Hélène Cixous

ist eine in Algerien geborene Schriftstellerin, die in Paris lebt. Sie studierte in Bordeaux und Paris, wo sie 1968 ihre Promotion mit der Arbeit *L'exile de James Joyce ou l'art du remplacement* abschloss. Im Zuge der Studentenrevolte gründete sie – gemeinsam mit anderen – das experimentelle Studienzentrum in Vincennes (heute Paris VIII St. Denis), wo sie seitdem lehrt. Sie konstituierte auch das Zentrum für Études Féminines (Frauenstudien) – das erste seiner Art in Europa. Unter anderem lehrt sie auch an der European Graduate School in Saas-Fee, Schweiz. Unter ihren Schriften finden sich Romane, Theaterstücke und Poesie. Der von ihr entwickelte experimentelle Schreibstil überschreitet die traditionellen Grenzen des akademischen Diskurses in Richtung einer poetischen Sprache.

Hélène Cixous, Algeria-born writer, lives in Paris. She studied in Bordeaux and Paris where she received a PHD in 1968 on *L'exile de James Joyce ou l'art du remplacement*. In the course of the student revolt she founded – together with others – the experimental centre for studies in Vincennes (today Paris VIII St. Denis) where she has been teaching since then. She also founded the centre for Études Féminines (woman's studies) – the first one of its kind in Europe. Among other things, she also teaches at the European Graduate School in Saas-Fee, Switzerland. Her writings include novels, plays and poetics. She develops an experimental writing style, which crosses the traditional limits of academic discourse into poetic language.

Lygia Clark

(1920–1988) war eine der einflussreichsten Künstlerinnen Brasiliens, deren Oeuvre durch eine fortschreitende Destabilisierung des Kunstobjekts, die systematische Umwandlung der ZuschauerInnen in aktive SchöpferInnen, die Auflösung des traditionellen Konzepts des Autors und das graduelle Verlassen des künstlerischen Milieus und seiner Produktions- und Konsumptionsweisen gekennzeichnet war. Clarks letztes Projekt war eine psychophysische Therapie genannt *Estruturação do Self* (1976–88). Im Gegensatz zur folternden und einengenden Militärdiktatur (1964–1985), die in Brasilien während des größten Teils von Clarks Karriere herrschte, vermochten ihre Arbeiten zu strukturieren, zu heilen und die Wege und Möglichkeiten für die Kunst und die Menschen auszuweiten.
(Quelle: www.re.act.feminism.org/
author: Eleonora Fabião)

Lygia Clark (1920/1988) is one of the most influential artists of Brasil, whose oeuvre can be characterized through the progressive destabilisation of the art object, the systematic transformation of the spectator into an active creator, the dissipation of the traditional notion of author, and the gradual abandonment of the artistic milieu and its modes of production and consumption. Clark's last proposal was a psychophysical therapy entitled *The structuring of the self* (1976/88). If the military dictatorship ruling Brazil (1964/1985) during most of Clark's career tortured and constrained, her works structured, healed and expanded ways and possibilities for art and for people.
(source: www.re.act.feminism.org/
author: Eleonora Fabião)

Patricia Ticineto Clough

ist Professorin für Soziologie und „Women's Studies" am Graduiertenzentrum und dem Queens College der City University of New York. Sie ist Autorin von *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology* (2000); *Feminist Thought: Desire, Power and Academic Discourse* (1994) und *The End(s) of Ethnography: From Realism to Social Criticism* (1998). Sie ist die Herausgeberin von *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007) und zusammen mit Craig Willse auch von *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death* (2011). Die Arbeit von Clough bezieht sich auf theoretische Traditionen, die sich mit Technologie, dem Affekt, unbewussten Prozessen, dem „timespace" und der politischen Ökonomie auseinandersetzen. Aktuell befasst sie sich mit dem *Ecstatic Corona: Philosophy and Family Violence,* einem experimentellen Schreibprojekt, das sich auf Ethnografie und historische Forschung stützt und sich mit dem Stadtteil Queens in New York beschäftigt, dem Ort, an dem sie aufgewachsen ist.

Patricia Ticineto Clough is professor of Sociology and Women's Studies at the Graduate Center and Queens College of the City University of New York. She is author of *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology* (2000); *Feminist Thought: Desire, Power and Academic Discourse* (1994) and *The End(s) of Ethnography: From Realism to Social Criticism* (1998). She is editor of The *Affective Turn: Theorizing the Social* (2007), and with Craig Willse, editor of *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death* (2011). Clough's work has drawn on theoretical traditions concerned with technology, affect, unconscious processes, timespace and political eco–nomy. Her current project, *Ecstatic Corona: Philosophy and Family Violence*, is an ethnographic and historically researched experimental writing project about where she grew up in Queens New York.

Franz Anton Cramer

ist Tanzwissenschaftler, Philologe und Publizist. 2007 bis 2013 Fellow am Collège international de philosophie in Paris für ein Forschungsvorhaben über „Tanz und Krise", seit 2008 Gastprofessur am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin. 2009 Gründung des e-Journals *MAP – Media I Archive I Performance* (www.perfomap.de, gemeinsam mit Barbara Büscher). 2011 Villa Kamogawa-Stipendiat des Goethe-Instituts. Veröffentlichungen u. a. *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950* (2008), www.digitaler-atlas-tanz.de (2011, gemeinsam mit Marguerite Joly, Tanzplan Deutschland und Akademie der Künste, Berlin), *Warfare over Realism. Tanztheater in East Germany, 1966–1989* (New German Dance Studies, Susan Manning & Lucia Ruprecht, Hrsg., 2012).

Franz Anton Cramer is a dance scholar, philologist and author. Fellow at the Collège international de philosophie in Paris (2007 to 2013) with a research project on "Dance and Crisis", visiting professor at Berlin's Inter-University Centre for Dance since 2008. In 2009 he launched the e-journal *MAP – Media I Archive I Performance* (www.perfomap.de, in collaboration with Barbara Büscher). Resident in Kyoto, Japan, at the invitation of Goethe-Institut in 2011. Publications include *Total freedom. Dance cultures in France between 1930 and 1950*, www.digitaler-atlas-tanz.de (2011, in collaboration with Marguerite Joly, initiated by Tanzplan Deutschland, now hosted by Academy of Arts, Berlin), *Warfare over Realism. Tanztheater in East Germany, 1966–1989* (New German Dance Studies, Susan Manning & Lucia Ruprecht, eds., 2012).

Vinciane Despret

studierte Philosophie, Psychologie und Ethnologie. Sie ist Professorin für Philosophie an der Université de Liège und der Freien Universität Brussels. Sie verfasste u.a. Bücher wie *Our emotional Makeup. Ethnopsychology and Selfhood*, New York 2004, *Bêtes et Hommes*, Paris 2007 oder *Penser comme un rat*, Paris 2009 und arbeitete 2010 mit Isabelle Stengers zusammen. 2004/2005 wirkte Despret an der Ausstellung *Making Things Public – Atmospheres of Democracy* (kuratiert von Peter Weibel und Bruno Latour) am ZKM Karlsruhe mit, indem sie einen Ausstellungsteil zum Thema Tier kuratierte. 2010 organisierte sie gemeinsam mit Raphaël Larrère den Workshop *Ce que nous savons des animaux* (*Was wir von Tieren wissen*) mit Donna Haraway u.a.

Vinciane Despret studied philosophy, psychology, and ethnology. She is professor of philosophy at the Université de Liège in Belgium as well at the Free University of Brussels. She wrote books like *Our emotional Makeup. Ethnopsychology and Selfhood*, New York 2004, *Bêtes et Hommes*, Paris 2007 or *Penser comme un rat*, Paris 2009 and collaborate with Isabelle Stengers in 2010. 2004/2005 she was curator for the part concerning animals of the exhibition *Making Things Public – Atmospheres of Democracy* organized by Peter Weibel and Bruno Latour, held at the ZKM of Karlsruhe. In 2010 she organized the workshop *Ce que nous savons des animaux* together with Raphaël Larrère. One of their guests was Donna Haraway.

Dennis Deter/ Urubugalinhas

lebt und arbeitet in Berlin als Dramaturg, Choreograf und Performer. Er studierte Philosophie und Neuere Deutsche Literatur an der FU Berlin, wo er seine Zeit damit verbrachte, über Fußball als Improvisationsperformance nachzudenken. Er arbeite mit verschiedenen Künstlern wie Gui Garrido, Begüm Erciyas, dem White Horse Kollektiv und ist Teil von John The Houseband. Seit 2003 arbeitet er eng mit Anja Müller zusammen. Ihr gemeinsames Interesse gilt fiktiven und realen Körpern im Theater, sowie der Adaption von Methoden der Animation, Filmtechnik und Konzerten für die Bühne. Ihr Duett *Interpassive Paradise* gewann den Jurypreis des 100Grad-Festivals 2011.
www.determueller.com

Dennis Deter/Urubugalinhas lives and works in Berlin as a dramaturge, choreographer and performer. He studied philosophy and modern German literature at the FU Berlin, where he experimented with the idea of turning the game of football into an improv performance. He has collaborated with many artists, such as Gui Garrido, Begüm Erciyas and the White Horse Kollektiv, and is a member of John the Houseband. Dennis has been working closely with Anja Müller since 2003. They share an interest in fictitious and real bodies in the theatre as well as the adaptation of methods from animation, motion picture technology and concerts for the stage. Their duet *Interpassive Paradise* won the jury prize at the 100Grad-Festival 2011.
www.determueller.com

Sabine Ercklentz

studierte zunächst Jura an der FU Berlin, später dann Trompete/Popularmusik an der Hochschule für Musik Hanns-Eisler. Sie lebt und arbeitet als Komponistin, Musikerin und Performerin in Berlin. Ihre Arbeiten bewegen sich häufig in musikalischen Grenzbereichen und über feste Genregrenzen hinweg. Oft arbeitet sie in Kollaboration mit anderen KünstlerInnen. Seit 2005 gehört sie dem Composer/Performer Ensembles Les Femmes Savantes an. Konzert- und Festivalauftritte u.a. bei/im FIMAV Victoriaville/Kanada, Red Cat Los Angeles, CalArts/USA, Rencontres Chorégraphiques Paris, Moderna Museet Stockholm, Taktlos Zürich, City of Women Ljubljana, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Donaueschinger Musiktagen, Wie es Ihr gefällt Berlin, ZKM Karlsruhe.
www.femmes-savantes.net

Sabine Ercklentz first studied law at the FU Berlin before she turned to the trumpet and popular music at the Hochschule für Musik Hanns-Eisler. She lives and works in Berlin as a composer, musician and performer. Her works often stretch the borders of music and challenge the definition of genres. She frequently collaborates with other artists. In 2005, she joined Les Femmes Savantes, an ensemble of composers and performers. She has performed in numerous concerts and festivals, such as FIMAV in Victoriaville, Canada; Red Cat at CalArts in Los Angeles, USA; Rencontres Chorégraphiques in Paris; Moderna Museet in Stockholm; Taktlos in Zürich; City of Women in Ljubljana; Wittener Tage für Neue Kammermusik; Donaueschinger Musiktagen; Wie es Ihr gefällt in Berlin; and ZKM in Karlsruhe.
www.femmes-savantes.net

Simone Forti

begann ihre künstlerische Arbeit in den 1950er und 1960er Jahren. Ihre Entwicklung basierte hauptsächlich auf zwei Einflüssen: der Tanzimprovisation, die sie bei Anna Halprin studierte, und dem legendären Judson Dance Theater, das den Modern Dance in New York in einem historischen Moment des Dialogs zwischen Künstlern, Musikern, Dichtern und Tänzern revolutionierte. Ausgehend von ihren frühen minimalistischen Tanzkonstruktionen, über ihre Studien zur Bewegung der Tiere, den Landporträts und den *News Animation Improvisation* übte Forti einen entscheidenden Einfluss auf ihrem Gebiet aus. In den letzten beiden Jahrzehnten hat sie mit „Logomotion" eine improvisatorische Tanz-/Erzählform entwickelt.

Simone Forti came of age in the 1950s and 1960s and developed out of two main influences: dance improvisation which she studied with Anna Halprin, and the legendary Judson Dance Theater that revolutionized modern dance in New York at a historical moment of dialogue between artists, musicians, poets and dancers. From her early minimalist dance-constructions, through her animal movement studies, land portraits and *News Animation Improvisation*, Forti has had a seminal influence on her field. For the past two decades she has been developing "Logomotion", an improvisational dance/narrative form.

Adrian Heathfield

schreibt über, kuratiert und kreiert Performances. Zu seinen Büchern gehören *Out of Now*, eine Monografie über den taiwanesisch-amerikanischen Künstler Tehching Hsieh, zudem er die Sammelbände *Perform, Repeat, Record, Live: Art and Performance*, *Small Acts* und *Shattered Anatomies* herausgegeben hat. Er ist Ko-Direktor von *Performance Matters*, ein vom AHRC (Arts & Humanities Research Council) gefördertes Forschungsprojekt über den kulturellen Wert der Performance.
Er war Ko-Kurator der Veranstaltungsreihe *Live Culture* in der Tate Modern, London (2003) und einer Reihe weiterer Performance Events in europäischen Städten im Laufe der letzten zehn Jahre. Er hat mit vielen KünstlerInnen und DenkerInnen an kritischen und kreativen Gemeinschaftsproduktionen gearbeitet, unter anderem in Form von Verträgen, verschrifltlichten Gesprächen, Projekten zum kreativen Schreiben und Workshops. Er ist jetzt Professor für Performance and Visual Culture an der University of Roehampton, London.

Adrian Heathfield writes on, curates and creates performance. His books include *Out of Now*, a monograph on the Taiwanese-American artist Tehching Hsieh and the edited collections *Perform, Repeat, Record, Live: Art and Performance*, *Small Acts* and *Shattered Anatomies*. He is co-director of *Performance Matters*, an AHRC funded research project on the cultural value of performance. He co-curated the Live Culture events at Tate Modern, London (2003) and a number of other performance and durational events in European cities over the last ten years. He has worked with many artists and thinkers on critical and creative collaborations including talks, written dialogues, creative writing and workshop projects.
He is now Professor of Performance and Visual Culture at the University of Roehampton, London.

Nanna Heidenreich

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in Medienwissenschaften an der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig (mewi.hbk-bs.de). Daneben ist sie freie Film- und Videokuratorin (ihre Projekte fokussieren besonders die Kreuzungspunkte von Politik und Kino/Kunst) und Ko-Kuratorin von Forum Expanded bei der Berlinale. Sie ist regelmäßig an Projekten des Arsenals - Institut für Film und Videokunst beteiligt, u.a. als Teilnehmerin von *Living Archive* (www.arsenal-berlin.de). Ausserdem übersetzt Nanna Heidenreich aus dem Englischen (Kunst/Theorie/Kino) und war bis 2009 an Performanceproduktionen und anderen Interventionen des antirassistischen Netzwerks Kanak Attak beteiligt (www.kanak-attak.de).

Nanna Heidenreich is a member of the academic staff of the Braunschweig University of Art (mewi.hbk-bs.de). She is also a freelance film and video curator (her projects often focus the interface of politics and film/art) and a co-curator of Forum Expanded at the Berlinale. She regularly takes part in projects organised by the Arsenal – Institute for Film and Video Art, such as the *Living Archive* (www.arsenal-berlin.de). She is also a translator of English into German (art, theory and film), and until 2009 she took part in performance productions and other interventions organised by the anti-racist network Kanak Attak (www.kanak-attak.de).

Bettina Knaup

arbeitet seit vielen Jahren als Kuratorin im internationalen Kontext an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Wissensproduktion; ihr Schwerpunkt liegt dabei im Bereich Live Art, Performance und Gender. Sie hat zahlreiche Festivals, Ausstellungen und Programme kuratiert und produziert, u.a. für die Internationale Frauenuniversität, Hannover, das International Festival of Contemporary Arts, City of Women, Ljubljana, das IN TRANSIT Festival, Haus der Kulturen der Welt, Berlin und die European Cultural Foundation, Amsterdam. Aktuellere Projekte umfassen u.a. das Performance Festival *Performing Proximities* (Beursschouwburg, Brussels, 2008), die Ausstellung *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (Künstlerhaus Bethanien, 2009), das mehrjährige internationale Ausstellungs- und Archivprojekt *re.act.feminism – a performing archive* (2011 – 2013, Spanien, Polen, Kroatien, Dänemark, Estland, Deutschland, www.reactfeminism.org), sowie Lehr- und Beratungstätigkeiten (u.a. Advanced Performance Training, Antwerpen, Fabrik Potsdam, Institut für Theaterwissenschaft, FU Berlin).
www.reactfeminism.org

Bettina Knaup is a curator interested in the interface of arts, politics and knowledge production and her focus is on live arts, performance and gender. She has curated and produced internationally, a.o. for the International Women's University, Hanover, the International Festival of Contemporary Arts, City of Women, Ljubljana, the IN TRANSIT Festival, House of World Cultures, Berlin and the European Cultural Foundation, Amsterdam.
Recent and upcoming projects entail the performance festival *performing proximities* (Beursschouwburg, Brussels 2008), the exhibition *und jetzt! Künstlerinnen der DDR* (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), the longterm archive and exhibition project *re.act.feminism #2 - a performing archive* (2011/2013 Spain, Poland, Croatia, Denmark, Estonia, Germany, www.reactfeminism.org), as well as engagements as teacher, lecturer and advisor (a.o. Advanced Performance Training, Antwerp, Fabrik Potsdam, Institute of Theatre Studies, FU Berlin).
www.reactfeminism.org

Tuija Kokkonen

ist eine Regisseurin, Schriftstellerin und Forscherin, die in Helsinki lebt und arbeitet. Seit 1996 arbeitet sie als Regisseurin und künstlerische Leiterin von Maus & Orlovski, einem sich ständig wandelnden Performancekollektiv von KünstlerInnen aus verschiedenen Bereichen, an einer Serie von ortsspezifischen „Memo-Performances". Die *Memos* untersuchen die Beziehungen zwischen Performance, Natur und Zeit und die Rolle von Kunst in der Ära ökologischer Krisen. Sie erkunden das Gebiet zwischen den Kunstgattungen, zwischen den Spezies; ein Gebiet, wo Ästhetik, Ethik und Politik untrennbar verbunden sind.
Seit 1999 werden die *Memos* im Programm des Kiasma Theaters/Museums für zeitgenössische Kunst, Helsinki, aufgeführt.
Ihr gegenwärtiges Dissertationsprojekt an der Theater Akademie Helsinki trägt den Titel *Die potenzielle Natur von Performances. Die Beziehung zum Nicht-Menschlichen im Performanceereignis aus der Perspektive von Dauer und Potenzialität*. Die Arbeit beinhaltet eine Serie von Performances, die sich *Memos of Time* nennen, und bei denen es sich um Performances mit und für nicht-menschliche Akteure handelt.
www.tuijakokkonen.fi

Tuija Kokkonen is a director, writer and re-searcher based in Helsinki, Finland. Since 1996 she has worked on a series of site-specific "memo performances", as the director and the artistic director of Maus & Orlovski, an ever-changing performance collective of artists from various fields. The memos are explorations on relationships between performance, nature and time, and the role of art at the age of ecological crises. They chart terrains between genres of art, between species; terrains where aesthetics, ethics and politics are inseparable. Since 1999 the memos have been performed in the program of Kiasma Theatre/Museum of Contemporary Art, Helsinki. Her current doctoral research project at the Theatre Academy Helsinki is entitled *The potential nature of performance. The relationship to the non-human in the performance event from the perspective of duration and potentiality*. The work incorporates a series of performances called *Memos of Time*, which are performances with and for non-humans.
www.tuijakokkonen.fi

Zoe Laughlin

ist Künstlerin und stellt Dinge her. Sie gehört zu den GründerInnen und LeiterInnen des Institute of Making und des Materials Library Project am University College London.
Sie hat einen MA vom Central Saint Martin's College of Art and Design und hat im Fachbereich Ingenieurwissenschaft am King's College London promoviert. Sie bewegt sich an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst, Handwerk und Materialdesign. Ihre Arbeiten reichen von formalen Experimenten mit Materie, über die Materialienberatung, bis zu großen öffentlichen Ausstellungen und Events mit Partnern wie der Tate Modern, der Hayward Gallery, dem V&A, dem ICA, der Wellcome Collection und der Turner Contemporary. Ihr Interessengebiet liegt im Moment besonders bei *The Sound of Materials*, *The Taste of Materials*, *The Performativity of Matter* und den Beziehungen zwischen Materialien und Objekten.
Daraus resultiert eine Bandbreite von Projekten, die theatrale Demonstrationsvorträge, Peer-Review unterzogene Aufsätze, maßgeschneiderte Materialobjekte und Beiträge in Funk und Fernsehen umfasst.

Zoe Laughlin, artist and maker, is a co-founder/director of the Institute of Making and the Materials Library project at University College London. She holds an MA from Central Saint Martin's College of Art and Design and obtained a PhD in Materials within the Division of Engineering, King's College London. Working at the interface of the science, art, craft and design of materials, her work ranges from formal experiments with matter, to materials consultancy and large-scale public exhibitions and events with partners including Tate Modern, the Hayward Gallery, the V&A, ICA, Wellcome Collection and Turner Contemporary. Her particular areas of interest are currently *The Sound of Materials*, *The Taste of Materials*, *The Performativity of Matter* and the relationship between materials and objects, with outputs ranging from theatrical demonstration lectures, peer reviewed papers, bespoke material-objects and features on both radio and television.

André Lepecki

ist ein Professor am Institut für Performance Studies der New York University. Er ist auch Kurator, Schriftsteller und Dramaturg. Er hat *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (2006) verfasst und ist Herausgeber von *The Senses in Performance* (mit Sally Banes, 2007), *Planes of Composition: Dance Theory and the Global* (mit Jenn Joy, 2010) und *Dance* (Whitechapel, 2012). Er hat das Nomadic Festival in New York (2007) kuratiert und ebenso 2008 und 2009 das IN TRANSIT Festival für Performancekunst im Haus der ulturen der Welt in Berlin. Er war Ko-Kurator und Regisseur bei der Neuaufführung von Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Parts* (Haus der Kunst, München 2006). Dafür erhielt er die Auszeichnung für die „beste Performance" von der International Association of Art Critics (AICA-USA, 2008).
2010 war er Ko-Kurator des *Archive on Dance and Visual Arts since the 1960s* für die Ausstellung *Move: choreographing you* in der Hayward Gallery, London.

André Lepecki is Associate Professor at the Department of Performance Studies at New York University. He is also a curator, writer and dramaturg. Author of *Exhausting Dance: performance and politics of movement* (2006) and editor of *The Senses in Performance* (with Sally Banes, 2007), *Planes of Composition: Dance Theory and the Global* (with Jenn Joy, 2010) and *Dance* (Whitechapel, 2012). Curator of the festival Nomadic New York (2007) and of the 2008 and 2009 editions of the performing arts festival IN TRANSIT at the House of World Cultures, Berlin. Co-curated and directed the re-doing of Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Parts* (Haus der Kunst, Munich 2006), for which he received the "Best Performance" Award from the International Association of Art Critics (AICA-USA, 2008). In 2010 he co-curated the *Archive on Dance and Visual Arts since the 1960s* for the exhibition *Move: choreographing you*, for the Hayward Gallery, London.

Marcela Levi

1973 in Rio de Janeiro geboren, ist Performerin und Choreografin. In den letzten zehn Jahren hat sie Projekte entwickelt, die die Grenzen zwischen zeitgenössischem Tanz und bildender Kunst auflösen, und dabei eine Ausdrucksprache hervorgebracht, die die Hierarchie zwischen Körper und Objekt durcheinanderbringt: Der Körper wird Objekt und die Objekte werden Körper. Levi erzeugt durch ihre Arbeit ein Feld der Mehrdeutigkeiten und Verschiebungen. Ihre neuesten Arbeiten, *Image, Mass of Senses, In-organic, Around the hole everything is edge* und *Monstrous Nature*, wurden auf mehreren Festivals und in Kunstzentren in Brasilien, Europa and Lateinamerika ge-zeigt. Neben ihren Projekten arbeitet Levi u.a. mit den KünstlerInnen Vera Mantero, Guillermo Gomez- Peña, Lia Rodrigues, Laura Erber und Lucía Russo zusammen.
www.marcelalevi.com

Marcela Levi born 1973 in Rio de Janeiro, is a performer and choreographer. In the last ten years she has been developing projects that dissolve the boundaries between contemporary dance and visual arts, building up a language that disturbs the hierarchy between body and object: the body becomes an object and objects become body. Through her work, Levi creates a zone of ambiguities and dislocations. *Image*, *Mass of Senses*, *In-organic*, *Around the hole everything is edge* and *Monstrous Nature*, her last works, have been shown in several festivals and art centers in Brazil, Europe and Latin America. Besides her projects, Levi collaborates with the artists Vera Mantero, Guillermo Gomez- Peña, Lia Rodrigues, Laura Erber and Lucía Russo, among others.
www.marcelalevi.com

Wietske Maas & Matteo Pasquinelli,

wohnhaft in Amsterdam und Berlin, gründeten zu Beginn des Jahres 2007 das Projekt *Urbanibalism*, in dessen Rahmen sie sich mit den Umweltbedingungen verschiedener Städte auseinandergesetzt und auch *Convivien* in Utrecht, Brüssel, Melbourne und Istanbul organisiert haben. *Urbanibalism* steht für die Erfahrung der Stadt als eine spontane Nahrungsquelle und Lebensform, die in einer dystopischen Weise und unabhängig von jeder geplanten „Stadtökologie" wächst (www.urbanibalism.org). Wietske Maas hat in unterschiedlichsten Bereichen gearbeitet, als Künstlerin, Tierpräparatorin, Sommelière und Radiomacherin. Sie verbindet ihre künstlerischen Aktivitäten mit der Arbeit als Programmkuratorin der European Cultural Foundation (www.wietskemaas.org). Matteo Pasquinelli ist ein Theoretiker und akademischer Forscher. Er hat das Buch *Animal Spirits: A Bestiary of the Commons* (Rotterdam 2008) verfasst und arbeitet zurzeit an der Erforschung der Genealogie der deutschen und französischen Biophilosophie (www.matteopasquinelli.org).

Wietske Maas and Matteo Pasquinelli, living in Amsterdam and Berlin, established the Urbanibalism project in early 2007 exploring the Umwelten of different cities and organising *convivia* also in Utrecht, Brussels, Melbourne and Istanbul. Urbanibalism is the experience of the city as a spontaneous source of nourishment and form of life that grows dystopically and autonomously from any planned "city ecology" (www.urbanibalism.org). Wietske Maas has straddled a miscellany of tangents from visual arts, taxidermy, sommeliering to radio-making. She combines artistic pursuits with work as a programme curator for the European Cultural Foundation (www.wietskemaas.org). Matteo Pasquinelli is a theorist and academic researcher. He wrote the book *Animal Spirits: A Bestiary of the Commons* (Rotterdam 2008) and he is currently working on a research on the genealogy of German and French biophilosophy (www.matteopasquinelli.org).

Boyan Manchev

ist Philosoph und Professor an der New Bulgarian University und dem Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin sowie ehemaliger Vizepräsident des Collège International de Philosophie in Paris. Seine Forschung im Bereich der Ontologie, Kunstphilosophie und politischen Philosophie entwirft die Perspektive eines radikalen Materialismus. Seine jüngsten Veröffentlichungen umfassen u.a. *Logic of the Political* (Sofia 2012), *Miracolo* (Mailand 2011), *L'altération du monde: Pour une esthétique radicale* (Paris 2009), *La Métamorphose et l'Instant – Désorganisation de la vie* (Paris 2009). Manchev hat sich als Theoretiker, Dramaturg oder Performer auch an Projekten im Bereich Theater und zeitgenössischer Tanz beteiligt, darunter Tim Etchells und Adrian Heathfields *The Frequently Asked*, Boris Charmatzs *expo zero*, der Poster session *Movement* beim Festival d'Avignon sowie Ani Vasevas *Frankenstein*, *A Dying Play* und *S*.

Boyan Manchev is philosopher, Professor at the New Bulgarian University and at the Inter-university Center for Dance Berlin and former Vice-President of the International College of Philosophy in Paris. His research in the fields of ontology, philosophy of art and political philosophy develops the perspective of a radical materialism. Among his last books are *Logic of the Political* (Sofia 2012), *Miracolo* (Milano 2011), *L'altération du monde: Pour une esthétique radicale* (Paris 2009); *La Métamorphose et l'Instant – Désorganisation de la vie* (Paris 2009). Manchev has participated as theorist, dramaturge or performer in theater and contemporary dance projects, including Tim Etchells and Adrian Heathfield's *The Frequently Asked*, Boris Charmatz's *expo zero* and Poster session *Mouvement* for the Festival d'Avignon and Ani Vaseva's *Frankenstein*, *A Dying Play* and *S*.

Vladimir Miller

lebt in Berlin und Wien. Seine Arbeit und Forschung beschäftigen sich mit den Themen Raum, Zuschauerschaft und Wahrnehmung in der bildenden Kunst, Theorie und Performance. Seine künstlerische Praxis, die oft das Produkt einer Zusammenarbeit ist, besteht aus Installationen, Szenografie, Performance, Dramaturgie und Video. In den letzten Jahren entwickelte Vladimir Miller eine Reihe von Arbeiten in Kooperation mit den Choreografen Philipp Gehmacher und Meg Stuart. Miller unterrichtet am a.pass, einem künstlerischen Forschungsprogramm für Postgraduierte in Brüssel. In Zusammenarbeit mit a.pass forscht er zu den räumlichen Bedingungen und Praktiken des Wissenserwerbs im künstlerischen Kontext. Diese Forschung vollzieht sich durch eine Serie von gemeinsamen kuratierten Arbeitsbereichen, die er „settlements" nennt.

Vladimir Miller lives in Berlin and Vienna. His work and research focus on the topics of space, spectatorship and perception in visual arts, theory and performance. His often collaborative practice results in installations, scenography, performance, dramaturgy and video. In recent years Vladimir Miller created and collaborated on a number of works with the choreographers Philipp Gehmacher and Meg Stuart. Miller teaches at the postgraduate artistic research studies a.pass in Brussels. In collaboration with a.pass he researches spatial conditions and practices of knowledge production in the arts context. This research evolves through a series of shared curated workspaces called "settlements".

Anja Müller/ Urubugalinhas

lebt als Performerin und Choreografin in Berlin. Nach ihrer Ausbildung in Zeitgenössischem Tanz in Berlin studierte sie Choreografie im Masterstudiengang an der Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Ihr Interesse gilt der Vermischung von Tanz mit anderen Disziplinen und Formaten wie z.B. Film, live Animation und Konzerten. Sie arbeitet regelmäßig mit Dennis Deter zusammen und ist Teil der Künstler-Initiative Sweet & Tender Collaborations. Anja ist auch Teil des Performance-Band-Kollektivs John the Houseband. Als Tänzerin und Performerin arbeitete sie u.a. mit cena11, dumb type und Gui Garrido. Sie ist gerade in Meg Stuarts/Damaged Goods Stück *Built to Last* an den Münchener Kammerspielen zu sehen. www.determueller.com

Anja Müller/Urubugalinhas is a performer and choreographer living in Berlin. After studying contemporary dance there, she obtained a master's degree in choreography at the Amsterdam School of the Arts. She is interested in dance fused with other disciplines and formats, such as film, live animation and concerts. She regularly cooperates with Dennis Deter and is part of the artists' initiative Sweet & Tender Collaborations. Anja is also a member of the performance band collective John the Houseband. She has worked as a dancer and performance artist with cena11, dumb type and Gui Garrido, among others. She can currently be seen in Meg Stuart/Damaged Goods' play *Built to Last* in the Kammerspiele in Munich.
www.determueller.com

Kira O'Reilly

ist eine britische Künstlerin, deren Praxis sowohl bewusst interdisziplinär als auch komplett undisziplinier t ist und sich aus ihrem Hintergrund in der bildenden Kunst herleitet. Sie setzt Performance, biotechnologische Praktiken und Schreiben ein, um damit körperbezogene spekulative Rekonfigurierungen auszuloten. Seit ihrem Abschluss 1998 von der University of Wales Institute Cardiff mit einem BA in Bildender Kunst, wurden ihre Arbeiten vielfach in Großbritannien, Europa, Australien, China und Mexiko ausgestellt. Sie hat auf Konferenzen und Symposien sowohl zu Live Art und Wissenschaft als auch zu den Schnittstellen zwischen Kunst und Technologie referiert. Sie war Gastdozentin für bildende Kunst, Schauspiel und Tanz in Großbritannien, Australien und den USA. Zu ihren neueren Arbeiten gehören *falling asleep with a pig* (2009), die von The Arts Catalyst for INTERSPECIES in Manchester und London in Auftrag gegeben wurde, und *inthewrongplaceness* (2005–2009), die von Jens Hauser im Casino Luxemburg kuratiert wurde. Außerdem hat sie im Rahmen von „Marina Abramovic Presents…" beim Manchester International Festival die Arbeit *Stair Falling* (2009) präsentiert. Sie ist zurzeit vom AHRC (Arts & Humanities Research Council) geförderter Fellow für Kreativität beim Institut für Schauspiel der Queen Mary University of London.

Kira O'Reilly is a UK based artist; her practice, both wilfully interdisciplinary and entirely undisciplined, stems from a visual art background; it employs performance, biotechnical practices and writing with which to consider speculative reconfi-gurations around The Body. Since graduating from the University of Wales Institute Cardiff in 1998 with a BA in Fine Art her work has been exhibited widely throughout the UK, Europe, Australia, China and Mexico. She has presented at conferences and symposia on both live art and science, art and technology interfaces. She has been a visiting lecturer in the UK and Australia and

U.S.A in visual art, drama and dance. New works included *falling sleep with a pig* (2009) commissioned by The Arts Catalyst for INTERSPECIES in Manchester and London, and *inthewrongplaceness* (2005–2009) which was curated by Jens Hauser at Casino Luxembourg. Furthermore she presented *Stair Falling* (2009) exhibited as part of "Marina Abramovic Presents…" at Manchester International Festival. She is currently an AHRC funded creative fellows at Department of Drama, Queen Mary University of London.

Performance Saga

ist ein langjähriges Recherche- und Vermittlungsprojekt der Performancekünstlerin Andrea Saemann und Kunsthistorikerin Katrin Grögel und beinhaltet die Publikation von Videointerviews mit Pionierinnen der Performancekunst, die Entwicklung neuer Performances und die Konzeption von Veranstaltungen.
www.performancesaga.ch

Performance Saga is a long-term research and education project by the artist Andrea Saemann and the art historian Katrin Grögel. Its activities include the publication of video interviews with pioneers of performance art, the development of new performances, and the realisation of events.
www.performancesaga.ch

Lucía Russo

1975 in Patagonien (Argentinien) geboren, wechselt zwischen künstlerischen Projekten und Vermittlungsarbeit. Gemeinschaftliche Formen des Handelns stellen für sie eine Herausforderung dar und sie nimmt Projekte, die intersubjektive (und interobjektive) Beziehungen, Begegnungen und Zusammenstöße beinhalten, als Ansporn. Sie ist Teil verschiedener künstlerischer Kollektive (c.a.s.a., Casa Dorrego, Cooperativa Disentida), Netzwerke (Southamerican Dance Net, Cultura Senda) und Austauschprojekte (Dialogues, Portraits of a constelation) und arbeitet u.a. mit den KünstlerInnen Marcela Levi, Gustavo Ciríaco, Ayara Hernández, Diego Gil, Manuel Vason, Carolina Herman, Lucas Condró und Natalia Tencer zusammen.

Lucía Russo born 1975 in Patagonia (Argentina), erratically drifts between artistic endeavors, transmission processes and contextual development. Russo is challenged by collaborative forms of action and provoked by projects that involve inter-subjective (and inter-objective) relationships, encounters and crashes. She takes part of artistic collectives (c.a.s.a., Casa Dorrego, Cooperativa Disentida), networks (Southamerican Dance Net, Cultura Senda) and exchange projects (Dialogues, Portraits of a constelation) and collaborates with artists Marcela Levi, Gustavo Ciríaco, Ayara Hernández, Diego Gil, Manuel Vason, Carolina Herman, Lucas Condró, Natalia Tencer, among others.

Carolee Schneemann

ist eine bahnbrechende Performancekünstlerin, die in vielen Disziplinen zu Hause ist und die bereits seit den 1960er Jahren mit Film und Video arbeitet. Sie wirft Tabus über den Haufen und definiert die Vorstellung des Erotischen neu. Sie hinterfragt Sexualität, Gender und die soziale Konstruktion des weiblichen Körpers. Ihre zentralen Performances der 1970er Jahre waren gleichermaßen grenzüberschreitend wie einflussreich. Schneemann provoziert noch immer, indem sie sich mit der weiblichen Sexualität in Beziehung zur Kunst, zu Ritualen und zu Kultur auseinandersetzt.
(Quelle: Electronic Arts Intermix)

Carolee Schneemann, a groundbreaking performance and multidisciplinary artist, has used film and video since the 1960s. Shattering taboos and redefining the notion of the erotic, she confronts sexuality, gender, and the social construction of the female body. Her seminal performances of the 1970s were as transgressive as they were influential. Schneemann continues to provoke, as she explores female sexuality in relation to art-making, ritual, and culture.
(source: Electronic Arts Intermix)

Corinna Schnitt,

geboren in Duisburg, lebt und arbeitet in Braunschweig. Von 1986 bis 1989 Ausbildung zur Schnitzerin (Gesellenbrief) in Michelstadt, von 1989 bis 1996 Studium an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach, sowie an der Kunstakademie Düsseldorf (1995 Meisterschülerin). Seit 2009 Professorin für Film/Video an der Hochschule der Bildenden Künste, Braunschweig. Die Kurzfilme der Filmemacherin werden auf internationalen Festivals und im Bereich der Bildenden Kunst gezeigt. Ihre sorgfältig komponierten und inszenierten filmischen Arbeiten sind feine, ironische Beobachtungen bürgerlichen Alltagslebens.
www.corinnaschnitt.de

Corinna Schnitt, born in Duisburg, Germany, lives and works in Braunschweig. From 1986 to 1989 apprenticeship as a carver (diploma), Michelstadt, from 1989 to 1996 studies at the Hochschule für Gestaltung (Academy for Visual Communication), Offenbach, as well as at the Kunstakademie (Art Academy) in Düsseldorf (1995 Masterstudent). Since 2009 Professor for Film/Video at the University of Art Braunschweig. Corinna Schnitt's short films are shown at festivals and in visual arts institutions. Her meticulously composed and staged films are subtle and ironic observations of middle-class everyday life.
www.corinnaschnitt.de

Naoko Tanaka

studierte Bildende Kunst an der Hochschule der Künste Tokio und kam 1999 als Stipendiatin nach Deutschland an die Kunstakademie Düsseldorf. Seitdem entwickelt sie Performances und Installationen, in denen Choreografie und Visuelle Kunst eine enge Verbindung eingehen. Zusammen mit dem Choreografen Morgan Nardi wurde sie 2010 als Künstlerkollektiv Ludica. zur Tanzplattform Deutschland eingeladen. 2011 kreierte Naoko Tanaka ihr erstes Solo-stück *Die Scheinwerferin*, wobei sie die konzeptionelle, wie auch die Bild- und Tongestaltung selbst realisierte. *Die Scheinwerferin* wird europaweit erfolgreich aufgeführt und erhielt in Novi Sad beim INFANT Festival den Jurypreis für besondere Ausdruckskraft.

Naoko Tanaka studied visual art in Tokyo University of the Arts. In 1999 she came to the Academy of Arts in Dusseldorf as a scholarship recipient. Since then she is developing performances and installations, in which choreography and visual arts are intimately related. With the artist collective Ludica. – founded together with the choreographer Morgan Nardi – she was invited in 2010 to the German Dance Platform. In 2011 Naoko Tanaka created her first solo piece *Die Scheinwerferin* which has been shown successfully around Europe. The show received in Novi Sad at the INFANT Festival the prize of the jury for exceptional expressivity.

Steffi Weismann

ist eine Live-Art-Künstlerin und Komponistin im Zwischenfeld von Performance und Sound Art. In ihren Soloperformances verknüpft sie analoge und digitale Medien und untersucht die Wechselwirkungen zwischen Menschen und Maschinen. Dialogische Spielstrukturen, Manipulationen des „Live-Moments" und der Umgang mit DIY-Technologien sind wesentliche Merkmale ihrer künstlerischen Arbeiten. Weismann realisierte eine Vielzahl audiovisueller Projekte und Kollaborationen u.a. mit der Gruppe Maulwerker und dem Duo Telefon (Annette Krebs). Sie erhielt Stipendien der Villa Aurora (2008) und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (2009–2011) sowie den Schweizer Performancepreis „Sicht auf das Original" (2009). Sie lebt und arbeitet seit 1988 in Berlin.
www.steffiweismann.de

Steffi Weismann is a composer as well as an artist who works with live art. Her works are located between performance and sound art. In her solo performances, she combines analogue and digital media to explore the interaction between humans and machines. Dialogic game structures, the manipulation of the "live moment" and the use of DIY technologies are characteristic of her artistic practice. Weismann has realised a number of audiovisual projects and collaborations with the group Maulwerker and as the duo Telefon (with Annette Krebs). She has received grants from Villa Aurora (2008) and the Braunschweig University of Art (2009–2011) as well as the Swiss Performance Prize Sicht auf das Original (2009). She has been living and working in Berlin since 1988.
www.steffiweismann.de

WOW

Alice Chauchat (Choreografin, Teil der künstlerischen Leitung von Les Laboratoires d' Aubervilliers), Steffi Hensel (Autorin, Performance Künstlerin), Sharon Smith (Performance Künstlerin, schreibt über Performance), Nina Tecklenburg (Performance Künstlerin, schreibt über Performance), Litó Walkey (Choreografin, Performance Künstlerin, unterrichtet Performance), Siegmar Zacharias (Performance Künstlerin, unterrichtet Performance Theorie & Praxis)

Alice Chauchat (choreographer and art director at Les Laboratoires d'Aubervilliers), Steffi Hensel (author and performance artist), Sharon Smith (performance artist who also writes about performance), Nina Tecklenburg (performance artist who also writes about performance), Litó Walkey (choreographer and performance artist who also teaches performance), Siegmar Zacharias (performance artist who also teaches performance theory and praxis)

IMAGE CREDITS

Cover
Tuija Kokkonen:
A performance with an Ocean View (with a dog)
Photo: Kaisa Illukka

Marcela Levi & Lucía Russo:
Monstrous Nature
Photo: Laura Erber

Seite // page 7
Julie Andreyev/Animal Lover:
Aria
Videostill

Seite // page 8
oben // top
Simone Forti: Solo No. 1
Videostill courtesy of Video Data Bank (www.vdb.org)
unten // bottom
Vladimir Miller:
Untitled (dogs)
Videostill

Seite // page 9
Kira O'Reilly:
Untitled Action
Photo: Kira O'Reilly

Seite // page 10
Naokoa Tanaka:
Absolute Helligkeit
Photo: ©Naokoa Tanaka

Seite // page 11
oben // top
Bettina von Arnim:
Tocki, mercredi 21 janvier 2009, Zeichnung // drawing
unten // bottom
Urubugalinhas, Anja Müller & Dennis Deter

Seite // page 12
Marcela Levi & Lucía Russo:
Monstrous Nature
Photo: Laura Erber

Seite // page 13
oben // top
Zeichnung aus // Drawing from: Giambattista della Porta, De humana physiognomonia (1586)
unten // bottom
Zoe Laughlin:
The Performativity of Matter
Photo: © Zoe Laughlin

Seite // page 15
Kira O'Reilly:
inthewrongplaceness (2005 – 2009)
Photo: Manuel Vason

Seite // page 16
Tuija Kokkonen:
A performance with an Ocean View (for a dog)
Videostill: Lulu Salmi

Seite // page 17
Corinna Schnitt:
Once upon a time
Videostill © Corinna Schnitt, VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Seite // page 18
Carolee Schneemann: Infinity Kisses, 2008.
Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York/
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Seite // page 20
Performance Saga:
Interview mit C
Videostill © Performance Saga/edition fink, 2008

Do 5.–So 8. Juli 2012
Thu, 5th–Sun, 8th July 2012

jeweils 1 Std. vor Beginn der Vorstellungen geöffnet
opening: one hour before the performances start
freier Eintritt // free entry

Tuija Kokkonen (FI): **A Performance with an Ocean View (and a Dog / for a Dog) – Il Memo of Time**
Dokumentarische Installation
A documentary installation
KANTINE
Geschlossen während der Videoscreenings
Closed during video screenings

WOW – Wir arbeiten hier
Eine Schreibresidenz von // Writing Residency by Women on Work mit // with Alice Chauchat, Steffi Hensel, Sharon Smith, Nina Tecklenburg, Litó Walkey, Siegmar Zacharias u.a. a.o. (DE)
Wandzeitung // Wall Newspaper
FOYER FESTSAAL

Julie Andreyev (CA): **Aria**
Video (Loop)
FOYER FESTSAAL

Simone Forti (US): **Solo No. 1**
Video (Loop)
FOYER FESTSAAL

Vladimir Miller (DE): **Untitled (dogs)**
Video (Loop)
FOYER FESTSAAL

Donnerstag 5. Juli 2012
Thursday, 5th July 2012

19–20 Uhr // 7–8 pm
durchgehend begehbar // continuous access
Kira O'Reilly (UK): **Untitled Action (chick embryos heart taps)**
Preparatory action
GLASKASTEN 3. OG RECHTS
GLASS ROOM, THIRD FLOOR (right staircase)
freier Eintritt // free entry

19 Uhr // 7 pm
Naoko Tanaka (JP/DE): **Absolute Helligkeit**
Installation / Performance ca. 40 min
HOCHZEITSSAAL
13/8 Euro

20 Uhr // 8 pm
Wietske Maas (AU/NL) **& Matteo Pasquinelli** (IT/DE): **Manifesto of Urban Cannibalism**
Soundinstallation / Performance ca. 40 min
HOF // COURTYARD
freier Eintritt // free entry

21 Uhr // 9 pm
Antonia Baehr (DE): **My Dog is My Piano**
Performance ca. 50 min
FESTSAAL
13/8 Euro

22:30 Uhr // 10:30 pm
Urubugalinhas / Anja Müller & Dennis Deter (DE)
Konzert // Concert ca. 45 min
KANTINE
freier Eintritt // free entry

Freitag 6. Juli 2012
Friday, 6th July 2012

17 Uhr // 5 pm
Patricia Ticineto Clough (US):
The New Aesthetic: Affect, Media and Objects
Lecture
FOYER FESTSAAL
freier Eintritt // free entry

18 Uhr // 6 pm
Boyan Manchev (BG): **The Body-Metamorphosis. Disorganisation and Aisthetic Power**
Lecture
FOYER FESTSAAL
freier Eintritt // free entry

Anschließend: gemeinsame Diskussion
Afterwards: Joined discussion

20 Uhr // 8 pm
Antonia Baehr (DE): **My Dog is My Piano**
Performance ca. 50 min
FESTSAAL
13/8 Euro

21 Uhr // 9 pm
Naoko Tanaka (JP/DE): **Absolute Helligkeit**
Installation / Performance ca. 40 min
HOCHZEITSSAAL
13/8 Euro

21–22 Uhr // 9–10 pm
durchgehend begehbar // continuous access
Kira O'Reilly (UK): **Untitled Action (chick embryos heart taps)**
Preparatory action
GLASKASTEN 3. OG RECHTS
GLASS ROOM, THIRD FLOOR (right staircase)
freier Eintritt // free entry

21:30 Uhr // 9:30 pm
Videoscreening: Creating with Animals
Videos von // by Corinna Schnitt, Julie Andreyev und // and Carolee Schneemann ca. 50 min
KANTINE
3 Euro

22:30 Uhr // 10:30 pm
Videoscreening: Bodies and Objects
Videos von // by Lygia Clark, Amanda Baggs und // and Nao Bustamante ca. 60 min
KANTINE
3 Euro

Samstag 7. Juli 2012
Saturday, 7th July 2012

17 Uhr // 5 pm
Vinciane Despret (BE): **When "showing" matters: humans / animals choreographies**
Lecture
FOYER FESTSAAL
freier Eintritt // free entry

18 Uhr // 6 pm
Kira O' Reilly (UK): **Tinkering: contingent and partial bodies within and without the lab**
Lecture
FOYER FESTSAAL
freier Eintritt // free entry

Anschließend: gemeinsame Diskussion
Afterwards: Joined discussion

20 Uhr // 8 pm
Marcela Levi & Lucía Russo (BR): **Monstrous Nature**
Performance 50 min
FESTSAAL
13/8 Euro

21–22 Uhr // 9–10 pm
durchgehend begehbar // continuous access
Kira O'Reilly (UK): **Untitled Action (chick embryos heart taps)**
Preparatory action
GLASKASTEN 3. OG RECHTS
GLASS ROOM, THIRD FLOOR (right staircase)
freier Eintritt // free entry

21:30 Uhr // 9:30 pm
Antonia Baehr (DE):
Beginning with The ABeCedarium Bestiarium: "S is for Steller's Sea Cow" von by Sabine Ercklentz "T is for Tasmanian Tiger" von by Steffi Weismann
Performance ca. 30 min
FOYER FESTSAAL
8/5 Euro

22:15 Uhr // 10:15 pm
Naoko Tanaka (JP/DE): **Absolute Helligkeit**
Installation / Performance ca. 40 min
HOCHZEITSSAAL
13/8 Euro

22:30 Uhr // 10:30 pm
Videoscreening: Thinking with Cats
Videos von // by Performance Saga und // and Hélène Cixous mit // with Adrian Heathfield ca. 70 min
KANTINE
3 Euro

Sonntag 8. Juli 2012
Sunday 8th July 2012

17:00 Uhr // 5 pm
Tuija Kokkonen (FI): **Technologies of belonging – performance and political ecology**
Lecture
FOYER FESTSAAL
freier Eintritt // free entry

Anschließend: gemeinsame Diskussion
Afterwards: Joined discussion

18:30 Uhr // 6:30 pm
Wietske Maas (AU/NL) **& Matteo Pasquinelli** (IT/DE): **Manifesto of Urban Cannibalism**
Soundinstallation / Performance ca. 40 min
HOF COURTYARD
freier Eintritt // free entry

19:00 Uhr // 7 pm
Kira O'Reilly (UK): **Untitled Action (chick embryos heart taps)**
Performance ca. 45 min
GLASKASTEN 3. OG RECHTS
GLASS ROOM, THIRD FLOOR (right staircase)
8/5 Euro

20 Uhr // 8 pm
Marcela Levi & Lucía Russo (BR): **Monstrous Nature**
Performance 50 min
FESTSAAL
13/8 Euro

21:30 Uhr // 9:30 pm
Zoe Laughlin (UK): **The Performativity of Matter**
Performance-Lecture ca. 40 min
FESTSAAL
8/5 Euro

22:15 Uhr // 10:15 pm
Naoko Tanaka (JP/DE): **Absolute Helligkeit**
Installation / Performance ca. 40 min
HOCHZEITSSAAL
13/8 Euro

SOPHIENSÆLE
Sophienstraße 18, 10178 Berlin
www.sophiensaele.com

WWW.PERFORMANCE-PLATFORM.DE