

Schulterblicke

Über die Arbeit eines nomadischen
Kunstvereins

mañana bold

Herausgegeben von
Kunstverein Mañana Bold
Felix Kosok, Aileen Treusch, Ellen Wagner

FLÜSSIGES BEFAHRBAR MACHEN

ÜBER PIRATENSCHIFFE,
LUXUSDAMPFER UND FRAGILE
FLÖSSE IM KUNSTBETRIEB

¹
Nadim Samman, „Errant Curating“, in: Deh-
lia Hannah (Hg.), *A Year
Without a Winter*, New
York 2018, S. 261–285,
hier S. 268.

²
Franziska Heller, *Film-
ästhetik des Fluiden.
Strömungen des
Erzählens von Vigo bis
Tarkowskij, von Huston
bis Cameron*, München
2010, S. 56f.

*The ship, as anyone who has spent an extended period of time at sea is likely to reflect, is a totally designed environment—one whose architecture scores, in the manner of choreography, life onboard!*¹

Das Fluide hat Hochkonjunktur in Kunst und Kultur. Immer wieder werden die „fließenden Grenzen“ zwischen Disziplinen, Medien und (Selbst-)Zuordnungen aufgerufen, in Pressemitteilungen, Roundtables, Antragstexten. Und vermutlich braucht es, bei aller Gefahr entleerter Floskeln, das beharrliche Engagement für mehr Beweglichkeit und Überschreitung, die das Fließende, das sich weder bloß da noch einfach nur dort verorten lässt, als Eigenschaft des menschlichen Seins und Miteinanders immer wieder sichtbar macht. „Das Wasser in seiner vielgestaltigen, dynamischen Form“, schreibt Franziska Heller, generiert „raum-zeitliche Wahrnehmungsmodi“, die in kulturgeschichtlicher Verbindung mit bestimmten Lebenserfahrungen in ästhetische Ausdrucksformen münden, etwa auch zu künstlerischen Werken führen; „Der Mensch“, so Heller weiter, „kann (körperlich) in diesen Bildern, als Seefahrer, schwimmend, fahrend, scheiternd, ertrinkend mit dem Elementaren konfrontiert werden.“² Sich 'wie ein Mensch im Wasser zu fühlen', kann also befreiend und erlösend sein - ebenso aber ängstigend, und das gilt nicht nur für den physischen Kontakt mit Wasser, sondern auch für die metaphorischen Dimensionen des Flüssigen. Prominent vergleicht Harun Farocki die bisweilen beunruhigende „Unfassbarkeit der Bewegungsformen und -richtungen“ von Wasser und

Wellen mit „dem Prinzip des Lichts und der Aufklärung. Man kann mit Licht etwas erhellen, eindeutig sichtbar machen, etwas ordnen und erklären“; das Wasser dagegen steht für den Filmemacher „für die flottierenden Möglichkeiten bei der Bedeutungsvermittlung über Bilder“.³ Soll man sich also von Kunst verflüssigt mehr als erhellt fühlen? Soll man in ihrem Medium schwimmen oder ein Boot besteigen?⁴

Immer wieder thematisierten die seit 2019 ausgerichteten Filmscreenings von Mañana Bold unmittelbar Arten und Weisen, ein flüssiges Medium zu befahren. Schiffe und Dschunken fungierten als Austragungsort oder Horizont eines Geschehens, ohne dabei reibungslos Transport und Fortbewegung menschlicher Aspirationen zu ermöglichen. Ausgehend von drei der in den letzten Jahren als Teil des Programms gezeigten Filme soll nun versucht werden, das Boot als Metapher für eine Institution zu umkreisen, die das unwägbare Wasser der Kunst als „heterogenes Geflecht aus nicht-sichtbaren Kräften“ für Besucher:innen „befahrbar“ macht (das muss nicht immer auch „begreifbar“ heißen) - die gleichzeitig aber auch selbst eine Struktur als Crew finden muss. Die ständige Veränderung von Form- und Aggregatzuständen ist Charakteristikum des Fluiden. Fließen und Stocken sind dabei, nicht nur bezogen auf ästhetische Erfahrung, sondern auch in der Kulturarbeit, in engem Rhythmus voneinander umspült. In allen der im Folgenden skizzierten Arbeiten sind die Überfahrten von Komplikationen begleitet oder komplett ausgesetzt. Dabei können die Beispiele allegorisch für verschiedene (Dys-)Funktionsweisen der Kunst in „in ihrem System“ als Kommunikationsmittel in unterschiedliche Richtungen gelesen werden.

***There is, we know, more than one deck on a ship.*⁵**

Ulrike Ottingers *Madame X - eine absolute Herrscherin* ist ein feministischer Piratenfilm. Er schickt die Festgefahrenheit weiblicher Selbstverständnisse auf See, doch stagniert die Handlung letztlich vielsagend im Kreisen ohne festes Ziel - ein Reiseverlauf, den viele Kolleginnen kleinerer und größerer Institutionen wohl nachfühlen können. *Madame X* ist Kapitänin, Sirene und Galionsfigur in Personalunion. Gold, Liebe, Abenteuer winken am Horizont des Schiffes, auf dem die erbarmungslose Herrin des Chinesischen Meeres anheuert: eine Försterin, eine Künstlerin, eine Hausfrau, ein Fotomodell, eine Psychologin, eine Buschpilotin und eine Eingeborene der Insel Tai-Pi werden per Telegramm zum Beutezug auf die Dschunke geladen. In Cargo-Fliegern und auf Rollschuhen machen sie sich auf. Auch ein

3
Ebd., S. 16.

4
Auf der Oberfläche eines Flüssigen „können Botschaften transportiert werden, die wie Schiffe über das Meer fahren.“ Friedrich Weltzien, „Die Fantasie ist flüssig. Von der romantischen Hirnphysiologie zur künstlerischen Avantgarde“, in: Cassandra Nakas (Hg.), *Verflüssigungen. Ästhetische und semantische Dimensionen eines Topos*, Paderborn 2015, S. 25-43, hier S. 26.

5
Ebd.



Abb. 1
Ulrike Ottinger, *Madame X* und Hoi-Sin, Hella Utesch, Tabea Blumenschein, Kontext: *Madame X - Eine absolute Herrscherin*, 1977, Courtesy & ©: Ulrike Ottinger

Neuankömmling strandet auf der „Orlando“, nachdem sie über Bord eines anderen Schiffes gegangen ist. Der Schiffbruch in der einen Gesellschaft führt Belcampo in die nächste, die nicht minder kritisch auf sie blickt. Die quälend uneindeutige Lage, in der die Frauen sich zwischen neu entdeckten, eroberten Rollen und altem Unterwerfungswillen finden, spiegelt sich in langen stummen Szenen. Beäugen und Umschmeicheln, fremdelnde und vertraute Begegnungen, tänzelnde und kämpferische Bewegungen prägen die Dynamik an Deck und bei Plünderungen.

Das Piratenschiff als zuspitzende Heterotopie präsentiert ein störrisches Immer-Noch und Weiterhin gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse auf Odyssee zwischen den Systemen. Diese sind selbst in ihrer (ästhetischen) Brechung im Modus des Abenteuers noch aktiv, denn: „Das, was einst sichtbare Festung der Ordnung war“, so lässt Ottinger ihre Figur Josephine de Collage rezitieren, „ist inzwischen ein Schloss in unserem Bewusstsein geworden.“ Doch auch Flauten gehören zum Abenteuer und können überwunden werden, um das Dümpeln in geschlossenen Binnengewässern zu durchbrechen. So verweist der Schluss von *Madame X* auf die Unabgeschlossenheit der Reise: Alle zuvor zur Bestrafung von der Herrin erdolchten, vergifteten oder vom Pfeil durchbohrten Frauen sind plötzlich, in alten oder neuen Rollen, wieder mit an Bord, „[a]lle Unzufriedenheit, die in ihnen steckte, vereinte sich zu einem machtvollen Ganzen, und mit günstigem Wind segelte man davon.“

Wer an Bord geht, steht erst am Beginn der Reise - und muss meistens selbst noch rudern. Das gilt nicht zuletzt auch und besonders für das Anheuern in Kunstinstitutionen. Das Navigieren zwischen bestehenden Rollen, Plattformen und Hierarchien, einem Programm, das erwartet wird und doch keinesfalls erwartbar sein darf, bestimmt das tägliche Treiben. Umso wichtiger ist es für einen jungen Kunstverein, die Chance anzunehmen, neue Infrastrukturen nicht auf alten Mustern auf Grund laufen zu lassen. „I wish to escape from the imperative of the next logical step in the awkward mobilization of my talent and material expectations“, begründet Yvonne Rainer alias Josephine de Collage ihre Reise auf der „Orlando“. Dass das „Ziel“ vorerst fehlt, lässt die neue Beweglichkeit im Selbstverständnis nicht minder attraktiv erscheinen. Wahrscheinlich weil es darum geht, gemeinsam unterwegs zu sein. Dabei sollte Beweglichkeit und Mehrdeutigkeit aber nicht nur selbst beansprucht, sondern auch weitergegeben und verteidigt werden - als Eigenschaft, die einzelne Personen zu *Inter*-Akteur:innen werden lässt.

Ein Kunstverein, in dem Mitglieder ehrenamtlich administrative und gestaltende Funktionen, im Bauch wie an Deck des Schiffs, gleichzeitig übernehmen, kann helfen, Rollen auf Produktions- wie Rezeptionsebene projektbezogen neu zu denken und Verantwortung zu dezentralisieren. Sind nicht die Ränder einer Gruppe, die räumlich und zeitlich punktuell nach innen treten, entscheidend für deren Durchlässigkeit? Ebenso muss Sichtbarkeit bewusst dynamisch hergestellt werden. Als Team funktioniert nur, wer als Team gesehen wird. Und diese Feststellung muss sowohl Teil einer selbstkritischen Reflexion der eigenen Praxis sein als auch das Publikum adressieren. Denn sichtbar wird vor allem, wer aktiv gesehen wird.

You know - I don't think I'm gonna go.

In Harry Dodges und Stanya Kahns *Winner* wurde unter den Hörer:innen eines Radiosenders eine Kreuzfahrt verlost, verbunden mit einem Videointerview mit der Preisträgerin. Diese nutzt den Termin jedoch dazu, Peter hinter der Kamera beständig hinzuhalten, indem sie ausdauernd selbstproduzierte Kunstobjekte aus ihrem Kofferraum präsentiert. Nacheinander holt Lois ihre „sculptures“ hervor, um sie gestisch zwischen Distanzierung und Annäherung zu umkreisen. „It's melancholy“, lautet ihr Kommentar zum tortenförmigen Polster-Objekt, das sie „Sad Nugget“ genannt hat. Eine phallische Fusion aus Plastikhai und Kleiderbürste mit dem Titel „Extension of Virility“ wiederum sei „about what you want ... extra“. Die „schöpferischen Kräfte“ der sinnenden Me-



Abb. 2
Harry Dodge und Stanya Kahn,
Winner, 2002, Courtesy: Harry Dodge
und Stanya Kahn

lancholie und (erweiterten) Männlichkeit geraten zu humorvoll-handlichen Kunstgegenständen, begleitet von improvisiertem Zögern und Verfransen: Lois macht Klimmzüge, spricht von Soundtracks, die sie einspielen will, und einer möglichen Kollaboration mit Peter. Dieser jedoch ist „pretty busy“ und muss weiter. „All you have to do is“, setzt er immer wieder an „just say... that you're looking forward to the cruise, you know“. Lois aber will nicht fahren. „The cruise is inside“, insistiert sie gegen alle Bemühungen, sie für die spontane Weltreise zu begeistern. In Gedanken ist sie schon weit weg, auf den Schwingen eines riesigen Vogels, dessen Flügelschlag sie für ihren nächsten Film aufzuzeichnen plant.

Winner ist auch ein Video über Öffentlichkeitsarbeit: Lois erzählt von ihren Inspirationen, wendet den Take selbstbewusst in ihr Porträt als Künstlerin, das sie nutzt, um Kontakte zu anderen Kreativen zu knüpfen. Die Nähe Gleichgesinnter scheint ihr wichtiger als der Outreach der Weltmeere. Die mögliche Route des Kreuzfahrtschiffs bleibt der Imagination überlassen und taugt gerade darum als Vehikel für Visionen.

Das Noch-Nicht der verschmähten Kreuzfahrt könnte ein zugespitztes Bild für eine Institution geben, die ihren Künstler:innen eine Plattform und Besucher:innen „die Welt“ bieten will. Oder zumindest eine Kontinuität über das regelmäßige Ausrichten von Ausstellungen und Veranstaltungsreihen. Gleichzeitig bleibt dabei das Innehalten zentral, um das Fließen nicht routiniert buchstäblich „ablaufen“ zu lassen. Das heißt, dass Vermittlung zwischen den ephemeren Momenten, in denen es eine plötzliche Chance zu ergreifen gilt, öffentlich präsent zu sein, einerseits und den nachhaltig aufzubauenden Strukturen der Zusammenarbeit andererseits zentral ist. Möglichkeiten zum Austausch zu schaffen heißt dann sowohl, Künstler:innen spontan zur richtigen Zeit am richtigen Ort zusammenzubringen, als auch darauf zu insistieren, dass eine intensive inhaltliche Arbeit längere Vorbereitung und Gespräche unter den Kuratierenden wie auch mit den Ausstellenden erfordert. Der Rhythmus liegt zwischen diesen Dynamiken der Nah- und Fernsicht.

Manchmal muss man erst eine Reise antreten, bevor das passende Schiff, das dem Ziel eine Form gibt, anlegen kann – nicht die Sehnsucht wird passend für das Schiff und sein Programm zu rechtgeschnitten. Kunstvereine können Schleppschiffe für solche gestaltwandelnden Ozeanriesen – das heißt in beliebigen Dimensionen gedachte Orte und Formate – sein, die in unserer Vorstellungskraft existieren und als Horizont für künftige Routen fungieren. Die vor allem aber nicht „geboarded“ werden *müssen*. Nicht jede Gelegenheit muss bespielt werden, bevor ein (künstlerisches, kuratorisches) Anliegen sich überhaupt erst formiert hat. Dass sie dennoch irgendwo da draußen liegen, ist der Reiz der imaginären Dampfer. Die Qualität des Schleppbootes ist seine Wendigkeit im Einsatz.

[T]he amphibious perspective that emerges in diving is not about being equally comfortable on land or in the water but about experiencing alienation from one world as the price of venturing in the other.⁶

Dirk Baecker stellt für Kunst in verschiedenen (öffentlichen) Räumen und Zwischenräumen die entscheidende Frage: „Hält man das Ephemere aus, ohne es in die allzu stabile und allzu dauerhafte Schublade eines Kunstereignisses zu stecken? Schafft man es zu sehen, ohne zu wissen, was man sieht, zu hören, ohne zu wissen, was man hört, zu denken, ohne zu wissen, was man denkt?“⁷ Es geht dabei also nicht bloß darum, sich für die Offenheit der Kunst zu öffnen – sondern um die Fähigkeit, in einer Sache auf wertschätzende Art und Weise gerade (noch) keine Kunst zu sehen – die

6
Melody Jue, *Wild Blue Media. Thinking Through Seawater*, Durham 2020, S. 57.

7
Dirk Baecker in „Kunst an der Kreuzung. Öffentliche Räume nach der Öffentlichkeit. Ein Dialog zwischen Dirk Baecker und Tom Holert“, in: Hermann Arnholt, Ursula Frohne, Marianne Wagner (Hg.), *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln 2019, S. 51–55, hier S. 53f.

8
Ebd., S. 55.



Abb. 3
Neha Choksi, *Iceboat* (Still), aus „A Trilogy on Absenting: Leaf Fall, Minds to Lose, Iceboat“, 2007-2013, Courtesy: Neha Choksi

geschärfte Wahrnehmung solcher Phänomene, deren Einordnung keineswegs ausgemacht ist. Um das Aufspüren dessen, was nicht ins Muster passt, was das Gewebe kulturellen Schaffens dehnt und spannt oder: „um das Abenteuer der Frage, wofür wir überhaupt noch ansprechbar sind. Was erreicht unseren Körper, was unser Bewusstsein und was unser Handeln und Erleben?“⁸ Wenn die Wasseroberfläche nicht mehr glatt und spiegelnd vor uns liegt, sondern uns untergehen lässt, verhindern wir das Ertrinken, indem wir die Atemtechnik ändern, uns auf das neue Medium einstellen.

Während in den beiden zuerst geschilderten Filmen das Wasser kaum oder gar nicht in Sicht kommt, taucht Neha Choksis *Iceboat* ein und unter. Als abschließender Teil von *A Trilogy on Absenting* zeigt die Arbeit die Künstlerin balancierend auf einem Floß aus Eis. Glucksende und klackende Geräusche begleiten Choksi, während sie unter Anstrengung über den Ozean rudert. Mit dem allmählichen Dahinschmelzen des Gefährts gewinnt der Kurs an Fragilität, das Steuern wird zum Treibenlassen. Das Boot – aus dem gleichen Stoff wie sein tragendes Medium, doch in einem anderen Aggregatzustand beschaffen – löst sich in der Umgebung auf. Noch während die Künstlerin auf dem Boot sitzt, ist sie umspült von Wassermassen und Wellengang, die Einstellung zeigt vor allem ihren Kopf, wenig vom Oberkörper, viel Raum nimmt das Meer in wechselnden Farben ein. Die Perspektive schwankt zwischen Drauf- und Untersicht, ganz nah am und im Wasser bis zum Blick aus der Ferne auf das



Abb. 4
Neha Choksi, *Iceboat* (Still), aus „A Trilogy on Absenting: Leaf Fall, Minds to Lose, Iceboat“, 2007-2013, Courtesy: Neha Choksi



winzige Boot. Strudelnde und kräuselnde Oberflächen verschwimmen zu unscharf überblendeten Bildebenen. Die Effekte des Lichtes kommen als weiß-gelbe Leerstellen ins Spiel, eingebettet in grünlich-blaue Farbverläufe, die von unter Wasser aus gesehen eine Oberfläche andeuten – nicht viel mehr. Das Sonnenlicht sorgt teils für so starke Kontraste, dass die Formen zwischen Positiv und Negativ zu zerfallen drohen.

Besonders ist, dass die Sequenzen, in denen Choksi im Wasser treibt, vor die früher zu verortende Szenen auf dem Boot geschnitten wurden. Die zeitliche Folge ist ebenso kopfüber gestellt wie der menschliche Körper unter Wasser, der in den ersten Minuten des Videos, von betäubendem Rauschen begleitet, als fragmentierte Silhouette vor unseren Augen schwebt. Erst danach „taucht“ die Kamera auf, reißt uns aus der Immersion. Wie eine Erinnerung tragen wir die Bilder über die Dauer des Videos mit uns. Die Aufnahmen enden mit dem Herabgleiten vom Floß, was fast wie eine Aufforderung an uns wirkt, uns kraft Imagination erneut in einen „subaquatischen“ Wahrnehmungsmodus zu versetzen.

Die Reise beginnt, wenn wir von Bord gegangen sind. Die zentrale Arbeit fängt an, wo sich Ränder und Leerstellen offenbaren und die Perspektiven sich neu einstellen und fragen müssen, welche Art von Eindrücken sie suchen, erkennen, zulassen möchten – und ob das immer schon gleich auch Kunst ist oder sein soll.

Abb. 5
Ulrike Ottinger, *Madame X – Eine absolute Herrscherin*, 1977, Courtesy &
©: Ulrike Ottinger

Während Ottingers *Madame X* gesellschaftliche Hierarchien – vor allem auch gegen und unter Frauen – beobachtet und Dodges und Kahns *Winner* über (Selbst-)Bilder von Künstlern als Abenteurern (man beachte den Seitenhieb auf die männliche Prägung) improvisiert, vermittelt Choksis *Iceboat* einen Eindruck davon, wie sensibel unsere Sinnesorgane auf den Einfluss von Wasser reagieren – besonders, wenn wir ungeschützt mit dem Element in Kontakt geraten, ohne Gefährt, das uns sicher von A nach B zu bringen verspricht. Verstehen wir das Flüssige als Metapher für die Kunst, die Wasserfahrzeuge als Bild für verschiedene Umgangsformen mit deren Ausstellen und Vermitteln, lässt sich in dieser Trias keine „Best Practice“ festmachen. Mehr noch eine Art Memo, wie herausfordernd oder gar dysfunktional sich „funktionierende Strukturen“ im Kulturbetrieb wenden können.

Transparenz der Organisationsformen bedeutet, nicht bloß zu erledigen und delegieren, sondern mit Aufgaben ebenso Sichtbarkeiten zu verteilen. Durchlässigkeit kuratorischer Arbeit heißt, auch abseits institutioneller Strukturen und Ziele ins Schwimmen zu geraten; Formate nicht nur zu finden, sondern experimentell auch zu verlieren. Kurz gesagt: Die Dynamik des Mediums, welches das Schiff trägt, auf den Zusammenschluss an Bord zu übertragen: Gelegenheiten schaffen, nicht nur wahrnehmen; an- und weiterstoßen, nicht „ergreifen“.

MAKING THE FLUID NAVIGABLE

ON PIRATE SHIPS, LUXURY LINERS AND FRAGILE RAFTS IN THE ART BUSINESS

The ship, as anyone who has spent an extended period of time at sea is likely to reflect, is a totally designed environment—one whose architecture scores, in the manner of choreography, life onboard.¹

The fluid is booming in art and culture. Again and again, the ‚fluid boundaries‘ between disciplines, media and (self-)classifications are invoked, in press releases, roundtables, application texts. And presumably, despite all the perils of empty phrases, there is a need for a persistent commitment to more mobility and transgression that makes the fluid, which can be located neither merely there nor simply there, visible again and again as a characteristic of human existence and togetherness. „Water in its multiform, dynamic form,“ writes Franziska Heller, generates „spatio-temporal modes of perception“ that, in cultural-historical connection with certain life experiences, lead to aesthetic forms of expression, for example, also to artistic works; „Man,“ Heller continues, „can be (physically) confronted with the elemental in these images, as a seafarer, swimming, sailing, failing, drowning.”² To ‚feel like a human being in water‘ can thus be liberating and redeeming - but equally frightening, and this applies not only to physical contact with water but also to the metaphorical dimensions of the liquid. Prominently, Harun Farocki compares the sometimes unsettling „intangibility of the forms and directions of movement“ of water and waves with „the principle of light and enlightenment. You can illuminate something with light, make it clearly visible, order and explain something“; water, on

the other hand, stands for the filmmaker „for the floating possibilities in conveying meaning via images”.³ So should one feel more liquefied than illuminated by art? Should one swim in its medium or board a boat?⁴

Time and again, Mañana Bold’s film screenings since 2019 have directly addressed ways of navigating a fluid medium. Ships and junks have functioned as the venue or horizon of an event, without smoothly enabling transport and motion of human aspirations. Based on three of the films shown as part of the programme in recent years, an attempt will now be made to circle the boat as a metaphor for an institution that makes the imponderable waters of art „navigable” for visitors as a „heterogeneous mesh of non-visible forces” (this does not always have to mean „comprehensible”) - but which at the same time must itself find a structure as a crew. The constant change of form and aggregate states is a characteristic of fluidity. Flowing and stagnating are thereby, not only in relation to aesthetic experience, but also in cultural work, washed around each other in a close rhythm. In all the works outlined below, the crossings are accompanied by complications or completely suspended. In this context, the examples can be read allegorically for various (dys)functions of art „in its system” as a means of communication in different directions.

There is, we know, more than one deck on a ship.⁵

Ulrike Ottinger’s *Madame X - Eine absolute*

Herrscherin is a feminist pirate film. It sends the stasis of female self-conceptions out to sea, but the plot ultimately stagnates meaningfully in circling without a fixed destination - a voyage that many female colleagues from smaller and larger institutions can probably relate to. *Madame X* is captain, siren and figurehead all in one. Gold, love, adventure beckon on the horizon of the ship on which the merciless mistress of the China Sea takes on board: a forester, an artist, a housewife, a model, a psychologist, a bush pilot and a native of Tai-Pi Island are loaded onto the junk by telegram to go on a foray. They set off in cargo planes and on roller skates. A newcomer is also stranded on the „Orlando” after going overboard another ship. Shipwreck in one society leads Belcampo to the next, which looks upon her no less critically. The agonisingly ambiguous situation in which the women find themselves between newly discovered, conquered roles and old submissive desires is reflected in long silent scenes. Eyeing and cajoling, strange and familiar encounters, prancing and combative movements characterise the dynamics on deck and during looting.

The pirate ship as an escalating heterotopia presents a stubborn perpetuity and continuation of social relations of domination on an odyssey between systems. These are still active even in their (aesthetic) refraction in the mode of adventure, for: „What was once a visible fortress of order,“ Ottinger has her character Josephine de Collage recite, „has now become a castle in our consciousness.” But doldrums are also part of the adventure and can be overcome to break through the dullness of closed inland waters. Thus the ending of *Madame X* refers to the unfinished nature of the journey: All the women previously daggered, poisoned or pierced by the arrow as punishment by the mistress are suddenly, in old or new roles, back on board, „[a]ll the discontent that was in them united into a powerful whole, and with a favourable wind they sailed away.”

Those who get on board are only at the beginning of the journey - and usually still will have to row themselves. This applies not least and especially to hiring in art institutions. Navigating between existing roles, platforms and hierarchies, a programme that is expected and yet must not be expected at all, determines the daily hustle and bustle. This makes it all the more important for a young art institution to accept the opportunity not to let new infrastructures run aground on old patterns. „I wish to escape from the imperative of the next logical step in the awkward mobilisation of my talent and material expectations”, Yvonne Rainer alias Josephine de Collage explains her journey on the „Orlando”. The fact that the „destination” is missing for the time being does not make the new mobility in self-image seem any less attractive. Probably because it is about being on the road together. However, mobility and ambiguity should not only be claimed, but also passed on and defended - as a quality that turns individuals into *inter-actors*.

An art association in which members volunteer to take on administrative and creative functions simultaneously, in the belly as well as on the deck of the ship, can help to rethink roles on the production as well as reception level on a project-related basis and to decentralise responsibility. Aren’t the edges of a group, which spatially and temporally selectively step inwards, decisive for its permeability? Likewise, visibility must be consciously created dynamically. Only those who are seen as a team can function as a team. And this statement must be part of a self-critical reflection on one’s own practice as well as addressing the audience. For it is above all those who are actively seen who become visible.

You know - I don’t think I’m gonna go.

In Harry Dodge’s and Stanya Kahn’s *Winner*, a cruise was given away among the listeners of a radio station, combined with a video interview with the winner. However, she uses the appointment to

constantly stall Peter behind the camera by persistently presenting self-produced art objects from her boot. One after the other, Lois brings out her “sculptures” to circle them gesturally between distance and proximity. “It’s melancholy,” is her comment on the pie-shaped upholstered object she has named “Sad Nugget”. A phallic fusion of plastic shark and clothes brush entitled “Extension of Virility”, on the other hand, is “about what you want ... extra”. The “creative forces” of pensive melancholy and (extended) masculinity turn into humorous, handy art objects, accompanied by improvised hesitation and fumbling: Lois does pull-ups, talks about soundtracks she wants to record and a possible collaboration with Peter. Peter, however, is “pretty busy” and has to move on. “All you have to do is”, he continues, “just say... that you’re looking forward to the cruise, you know”. Lois, however, does not want to go. “The cruise is inside”, she insists against all efforts to inspire her for the spontaneous world trip. In her mind she is already far away, on the wings of a huge bird whose flapping she plans to record for her next film.

Winner is also a video about public relations: Lois talks about her inspirations, confidently turns the take into her portrait as an artist, which she uses to make contacts with other creatives. The proximity of like-minded people seems more important to her than the outreach of the oceans. The possible route of the cruise ship is left to the imagination and is therefore suitable as a vehicle for visions.

The not-yet of the scorned cruise could provide a pointed image for an institution that wants to offer its artists a platform and visitors “the world”. Or at least continuity through the regular organisation of exhibitions and series of events. At the same time, pausing remains central in order not to let the flow literally “run down” in a routine manner. This means that mediation between the ephemeral moments, in which it is necessary to seize a sudden opportunity to be present in public, on the one hand, and the structures of cooperation to be built

up sustainably, on the other, is central. Creating opportunities for exchange then means both bringing artists together spontaneously at the right time in the right place and insisting that intensive content-related work requires longer preparation and discussions among the curators as well as with the exhibitors. The rhythm lies between these dynamics of close and distant views.

Sometimes one has to embark on a voyage before the appropriate ship that gives form to the destination can dock - it is not the longing that is cut to fit the ship and its programme. Art associations can be tugboats for such shape-shifting ocean liners - that is, places and formats imagined in any dimensions - that exist in our imagination and function as horizons for future routes. But above all, they do not have to be “boarded”. Not every opportunity has to be taken before an (artistic, curatorial) concern has even formed. That they are nevertheless out there somewhere is the appeal of the imaginary steamships. The quality of the towboat is its manoeuvrability in use.

[T]he amphibious perspective that emerges in diving is not about being equally comfortable on land or in the water but about experiencing alienation from one world as the price of venturing in the other.⁶

Dirk Baecker poses the crucial question for art in various (public) spaces and interstices: “Is it possible to endure the ephemeral without putting it in the all too stable and all too permanent box of an art event? Is it possible to see without knowing what one sees, to hear without knowing what one hears, to think without knowing what one thinks?”⁷ It is not merely a matter of opening oneself to the openness of art - but rather a matter of the ability to see something in an appreciative way that is not (yet) art - the sharpened perception of such phenomena whose classification is by no means certain. It is about detecting what does not fit into the pattern,

what stretches and tightens the fabric of cultural creation or: “about the adventure of the question of what we are still responsive to at all. What reaches our body, what our consciousness and what our actions and experiences?”⁸ When the surface of the water no longer lies smooth and reflective in front of us but makes us sink, we prevent drowning by changing our breathing technique, by adjusting to the new medium.

While in the two films first described the water is barely in sight, if at all, Neha Choksi’s *Iceboat* dips in and out of it. As the final part of *A Trilogy on Absenting*, the work shows the artist balancing on a raft made of ice. Gurgling and clacking sounds accompany Choksi as she strenuously rows across the ocean. As the boat gradually melts away, the course becomes more fragile, steering becomes drifting. The boat - made of the same material as its supporting medium, but in a different aggregate state - dissolves into its surroundings. While the artist is still sitting on the boat, she is surrounded by masses of water and waves, the shot shows mainly her head, little of the upper body, much space is taken up by the sea in changing colours. The perspective fluctuates between above and below, very close to and in the water to a view of the tiny boat from a distance. Swirling and rippling surfaces blur into blurred superimposed image planes. The effects of light come into play as white-yellow voids embedded in greenish-blue colour gradients that, seen from underwater, suggest a surface - not much more. The sunlight sometimes creates such strong contrasts that the forms between positive and negative threaten to disintegrate.

What is special is that the sequences in which Choksi floats in the water have been placed before the scenes on the boat, which can be dated earlier. The temporal sequence is just as upside down as the human body under water, which floats before our eyes as a fragmented silhouette in the first minutes of the video, accompanied by numbing

noise. Only then does the camera “emerge”, snatching us out of the immersion. Like a memory, we carry the images with us for the duration of the video. The footage ends with us gliding down from the raft, which almost seems like an invitation to us to put ourselves into a “subaquatic” mode of perception again by means of imagination.

The journey begins when we have disembarked. The central work begins where edges and voids reveal themselves and perspectives have to readjust and ask what kind of impressions they want to seek, recognise, allow - and whether that is always already art or should be.

While Ottinger’s *Madame X* observes social hierarchies - especially against and among women - and Dodge and Kahn’s *Winner* improvise on (self-) images of artists as adventurers (note the dig at the male imprint), Choksi’s *Iceboat* conveys an impression of how sensitively our sensory organs react to the influence of water - especially when we come into contact with the element unprotected, without a vehicle that promises to get us safely from A to B. If we understand the liquid as a metaphor for art, the aquatic vessels as an image for different ways of dealing with its exhibition and mediation, no “best practice” can be established in this triad. Rather, it is a kind of memo on how challenging or even dysfunctional “functioning structures” in the cultural sector can turn out to be.

Transparency of organisational structures means not just doing and delegating, but also distributing visibility with tasks. The permeability of curatorial work means floating away from institutional structures and goals; not only finding formats, but also losing them experimentally. In short: transferring the dynamics of the medium that carries the ship to the association on board: creating opportunities, not just perceiving them; pushing on and on, not “seizing” them.

Translated by MB. Footnotes in German version.