

Institutional Critique at the Post-Digital Turn: Museums and Databases

Institutionskritik
an Museen *und* Datenbanken in
der post-digitalen Wende

Symposium des
Forschungsprojekts
„IMAGE+ Platform
for Open Art
Education“



12. und 13. Mai 2022 Anmeldung für die Teilnahme vor Ort erbeten,
Universität für angewandte Kunst Wien für die Führung durch die
1030 Wien, Vordere Zollamtsstraße 7 basis wien verpflichtend:
Auditorium <https://imageplus.at/>

de

DAS SYMPOSIUM des Forschungsprojekts „*IMAGE+ Platform for Open Art Education*“ blickt auf zwei, ineinander verschränkte, Versäumnisse von Kunstinstitutionen. Da wären zum einen die Museen, die während der pandemiebedingten Lockdowns ihre bereits bestehenden Initiativen zur Digitalisierung der Sammlungsbestände und Ausstellungspraxis mit Nachdruck umgesetzt und diese zukunftsge wandte Virtualisierung mit der damit einhergehenden Ausweitung ihrer partizipativer Möglichkeiten als einen weiteren Zugänglich keitsschub im Sinne einer Demokratisierung von Kunst beworben haben. Hierbei nutzten sie unhinterfragt die algorithmischen Regime der Datenbanken mitsamt den dazugehörigen Ideologien. Die Kunst- institutionen übernahmen so das unternehmerische Paradigma eines profitorientierten Silicon-Valley-Techkonzerns, ohne die damit ver- bundenen Werbe- wie Verkaufsmechanismen von Information/Daten kritisch zur Disposition zu stellen. Zum anderen wurde sowohl im Rahmen einer exklusiven, elitären und weißen Kunstgeschichte, als auch in Kunstinstitutionen über Jahrzehnte hinweg verabsäumt, die Forschung bzw. Sammlungs- und Displaypolitik auf rassistische, anti- semitische, antiziganistische, anti-ableistische Altlasten hin kritisch zu prüfen, bzw. im Sinne von dekolonialen, queeren, queer-feministi- schen oder intersektionalen Kriterien aufzuarbeiten.

ANMELDUNG

Anmeldung für die Teilnahme vor Ort erbeten: <https://imageplus.at>
Livestream via www.youtube.com/user/DieAngewandteWien

en

REGISTRY

Registration requested for on-site participation: <https://imageplus.at>
Live stream via www.youtube.com/user/DieAngewandteWien

THIS SYMPOSIUM organised by the *IMAGE+ Platform for Open Art Education* focuses on two interconnected failures of present-day art institutions. On the one hand, museums have vigorously concretized their already existing initiatives for digitising their collections and exhibition practice during the various lockdowns by advertising this promising virtualization with its expansion of participatory possibil- ities museums have boosted their accessibility and strengthened de- mocratisation of their own institutions. In doing so, museums have adopted the entrepreneurial paradigm of a profit oriented Silicon Val- ley tech company without, however, making the associated advertis- ing and sales mechanisms the subject of a critical debate. On the oth- er hand, one has to mention the failings of an exclusivist, elitist and white art history and its implementation in art institutions. Neither have sufficiently reflected on their research or their collection and display policies for decades. This is true, in particular, with respect to vestiges of racism, antisemitism, antiziganism or anti-ableism and an orientation towards decolonial, queer, queer-feminist or intersection- al criteria.

PROGRAMM

12. Mai 2022 / 12th of May 2022

13:30

Guided tour through basis wien^{EN}

Fünfhausgasse 5, 1150 Wien

Beschränkte

Teilnehmer*innenzahl. *Limited number of participants.*

Themenschwerpunkt: Was bis jetzt versäumt wurde *Focus:*

What has been missed so far

15:30

Begrüßung

15:50

Helene Baur + Andrea Neidhöfer

Dokument – Objekt – Daten.

Fragen an eine Datenbank zu Veränderungen und Lücken in der Repräsentation zeitgenössischer Kunst^{DE} *Document - Object - Data. Queries on changes and gaps in the representation of contemporary art*

16:30

Hande Sever

From Stereoscope to VR: Viewing Unbounded^{EN}

17:50

Carla Bobadilla

Die unsichtbaren Fäden der Ethnografischen Museen^{DE}

The Invisible Threads of Ethnographic Museums

18:30

Thomas Trabitsch

Queering the Museum^{DE}

Arif Akkılıç + Ljubomir Bratić

Wer gehört zur und wem gehört die Allgemeinheit?^{DE} *Who belongs to the general public and whom does the general public belong to?*

13. Mai 2022 / 13th of May 2022

Themenschwerpunkt: Silicon Valley Web 2.0 Dynamics u.a.

Focus: Silicon Valley Web 2.0 Dynamics among other

10:00

Mike Pepi

The Lean Institution^{EN}

10:45

Eva-Maria Gillich

Accessible to All Algorithms^{DE}

11:30

João Enxuto & Erica Love

Before Art Project 2023^{EN}

12:30

Nicole Kreckel

Öffnung der Datenbank(en) durch verlebendigte Digitalisate — Museale Kunstwerke

Opening (the) database(s) through Digital Copies Brought to Life – Museum Artworks on TikTok

Mittagspause
lunch break

Themenschwerpunkt: Über Bilddatenbanken

Kunstgeschichte neuschreiben
Focus: Rewriting art history via image databases

14:30

Isabel Seliger

The digital Unconscious: Understanding the Embedded Phenomena, Historical Entanglements, and Cross-Connections of Non-Western eMuseums and Digital Archives^{EN}

15:15

Hidéo Snés

Die Architektur der Zukunft: Das Archiv als technologistische Disziplin^{DE} *The Architecture of the Future: The archive as a technologist discipline*

16:00

Eva Greisberger & Eva-Maria Schitter

Zwischen Ortlosigkeit und Dynamisierung: Mediendidaktische Annäherungen an digitale Bildarchive^{DE} *Between Displacement and Dynamisation: Media-didactic Approaches towards digital Image Archives*

Ende ca.
End approx. 17:30

^{DE} Vortrag in Deutsch
^{EN} Lecture in english

For lectures in German, an English simultaneous translation is available on site.

Helene Baur & Andrea Neidhöfer

Dokument – Objekt – Daten. Fragen an eine Datenbank zu Veränderungen und Lücken in der Repräsentation zeitgenössischer Kunst

Was macht man mit einem Dokument? Der Philosoph Michel Foucault nennt zwei Möglichkeiten.[1] Die erste, historische Methode fragt danach, was das Dokument bedeutet, ob es die Wahrheit sagt, ob es authentisch oder gefälscht ist. Das Dokument wird als Spur eines Ereignisses verstanden, das rekonstruiert werden soll. Die zweite, archäologische Methode verfährt anders. Sie versucht nicht länger das Dokument zu interpretieren, sondern ordnet es an, organisiert es, verteilt es auf Ebenen oder in Serien. Sie fragt nicht danach, worauf das Dokument im Negativen verweist, sondern welche materielle Positivität es selbst herstellt. Geschichte versus Archäologie: die erste Methode nimmt das Dokument als negativen Abdruck eines für immer verlorenen Ereignisses wahr, während die zweite das Dokument als Baustein positiver Wissensarchitektur begreift.

Laut Foucault verwandelt die historische Methode die Monumente der Vergangenheit in Dokumente. Ereignisse werden in Spuren verwandelt, die auf das Fehlen des Ereignisses verweisen. Die Archäologische Methode hingegen verwandelt umgekehrt Dokumente in Monumente und untersucht, welche Wissensarchitekturen durch bestimmte Anordnungen von Dokumenten entstehen – etwa Aktenberge, Register, Archive und andere Konstruktionen der Erinnerung. Sie legt – wie in einer archäologischen Ausgrabung – das Verhältnis der einzelnen Artefakte oder Dokumente zueinander fest. Während die historische Verfahrensweise uns an das Problem der Zeugenschaft erinnert, verweist die zweite Methode auf das Problem des Archivs.

Die Ordnung des Archivs ist einer bestimmten Politik der Wahrheit verpflichtet, die ihre Aussagen als wahr autorisiert. Sie entscheidet darüber, welche Dokumente ins Archiv gelangen und welche dafür unerheblich sind, welche Quellen als glaubwürdig gelten und welche als unglaubwürdig verworfen werden. Das Archiv gehört zu den wichtigsten Monumenten, in denen Dokumente in scheinbar neutralen, oft aber geradezu fantastischen Informationsarchitekturen angeordnet werden. Und um zu verstehen, wie diese Anordnungen gebaut sind, liefert eine alte Figur der Rhetorik ein treffendes Sinnbild. Die Rede ist vom Palast der Erinnerung.[2]

Das Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst in und aus Österreich, basis wien sammelt seit 25 Jahren Objekte (Dokumente), bewahrt und erschließt diese über eine Datenbank. Dabei wurde von Beginn an darauf geachtet die Architektur der Datenbank möglichst hierarchiefrei anzulegen. Alle Dokumente werden als veröffentlichte Materialien auf einer Ebene erfasst, was und wer dokumentiert wird, unterliegt einzig dem Eintreffen im Archiv und einer Form der Veröffentlichung.

Das Archiv und die Datenbank verstehen sich dabei seit Gründung 1997 als autonome Metaebene zu bestehenden Institutionen.

Die erschlossenen Dokumente bilden die Quelle für Datensätze zu Objekten, Personen/Institutionen und Ereignissen. Die Architektur der Datenbank ermöglicht durch Verknüpfungen die Sichtbarmachung von Verbindungen. Normdaten (z.B. Getty Thesauri und GND) bilden in diesem Zusammenhang keine Ausschlusskriterien, sondern dienen einzig dem Austausch mit anderen Datenbanken, die sich ebenfalls der Dokumentation zeitgenössischer Kunst widmen.

Aktuell bietet die laufende Dokumentation Zugriff auf über 105.000 Objekte, mehr als 72.000 dokumentierten Ereignisse und 98.000 Personendatensätze.

Anlässlich der Tagung sollen diese Spuren anhand diverser Fragestellungen zum Verhältnis geschlechterspezifischer Beteiligungen im zeithistorischen und österreichischen Kontext ausgewertet werden. Wie verhält sich die Beteiligung männlicher zu weiblicher Künstler*innen im österreichischen Kontext seit den 1950er Jahren? Lassen sich dabei institutionelle Abweichungen feststellen? Bestätigt sich die Annahme, Fragen nach der geschlechtlichen Identität von ausstellenden Personen zu stellen, als legitim? Können sozial- und identitätspolitische Merkmale anhand von Ausstellungsdocumentation und Publikationsverhalten nachgezeichnet werden?

Fragen wie diese, exemplarisch angerissenen, sollen praxisbeispielhaft Einblick in das österreichische Feld der Kunst ermöglichen.

[1] Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main; Suhrkamp Verlag 1994

[2] Aus: Hito Steyerl. *Die Farbe der Wahrheit: Paläste der Erinnerung*.

Dokumente und Monumente – Politik des Archivs, Verlag Turia + Kant, 2008.

HELENE BAUR, 2006 - 2011 Assistenz Lioba Reddeker, Gründerin der basis wien. Seit 2011 Leitung basis wien - Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst. Archivarbeit, Medienbeobachtung, Publikationsbetreuung. Dabei starker Fokus auf die Dokumentation im österr. Kontext. basis wien steht seit 2012 in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst, Bundesländer Niederösterreich, Oberösterreich, Steiermark, Vorarlberg, Kärnten und Salzburg; Seit 2012 Nutzbarmachung der Online Datenbank für weitere Archive; basis wien übernimmt ab 2017 den Vorsitz des european-art.net.

ANDREA NEIDHÖFER, Kunsthistorikerin (Universität Wien), 2004-2008 Shanghai, u.a. als Kuratorin im Museum of Contemporary Art Shanghai (MoCA Shanghai), seit 2008 im Archiv der basis wien tätig, Betreuung von Projekten zur Konzeption einer neuen Datenbank und Relaunch der Webseite, Vertretung der basis wien auf zahlreichen Konferenzen und in Netzwerken im In- und Ausland, seit 2015 im Vorstand der AKMB (Arbeitsgemeinschaft der Kunst und Museumsbibliotheken), seit 2017 Ansprechpartnerin für das european-art.net.

12th of May 2022 / 15:50

Helene Baur & Andrea Neidhöfer

Document – Object – Data. Queries on changes and gaps in the representation of contemporary art

What do you do with a document? The philosopher Michel Foucault cites two possibilities.[3] The first, historical method asks what the document means, whether it tells the truth, whether it is authentic or fake. The document is understood as a trace of an event that is to be reconstructed. The second, archaeological method proceeds differently: It no longer tries to interpret the document but arranges it, organises it, distributes it in layers or in series. It does not ask what the document refers to in the negative but what material positivity it itself produces. History versus archaeology: The first method perceives the document as a negative imprint of an event lost forever, while the second sees the document as a building block of positive knowledge architecture.

According to Foucault, the historical method transforms the monuments of the past into documents. Events are transformed into traces that indicate the absence of the event. The archaeological method, on the other hand, transforms documents into monuments and examines which knowledge architectures result from certain arrangements of documents – such as mountains of files, registers, archives and other constructions of memory. As in an archaeological excavation, it establishes the relationship between the individual artefacts or documents. While the historical method reminds us of the problem of testimony, the second method points to the problem of the archive. The organisation of the archive is committed to a certain policy of truth which authorises its statements as true. This also decides

which documents go into the archive and which are irrelevant, which sources are considered credible and which are rejected as implausible. The archive is one of the most important monuments in which documents are arranged in seemingly neutral, but often downright fantastical instances of information architecture. And to understand how these instruments are constructed, a figure of speech derived from ancient rhetoric provides a striking metaphor: This is the palace of remembrance.[4]

“basis wien”, an archive and documentation centre for contemporary art in/from Austria, has been collecting objects (documents) for 25 years, preserving and indexing them via a database. Right from the start, great care was taken to create the architecture of this database with as little hierarchy as possible. All documents are recorded as published materials at one and the same level, what/who is documented is subject only to the order of arrival at the archive, and all materials must have been published in some form.

Since it was founded in 1997, the archive/database has been designed to function as an autonomous meta-level for existing institutions. The documents made accessible form the source for data sets on objects, people/institutions and events. The architecture of the database allows connections to be made visible through linking. In this context, authority data (e.g. Getty Thesauri and GND) do not form exclusion criteria but only serve the exchange with other databases that are also dedicated to the documentation of contemporary art.

Currently the archive's documentation offers access to over 105,000 objects, more than 72,000 documented events and 98,000 personal data sets. On the occasion of the conference, these traces will be evaluated on the basis of various questions regarding the relationship between gender-specific participation in a contemporary-historical and Austrian context. How has the participation of male and female

artists changed in the Austrian context since the 1950s? Are there any institutional deviations to be identified? Does the assumption of asking questions about the gender identity of exhibiting persons in fact turn out to be legitimate? Can social and identity-political features be traced using exhibition documentation and publication behaviour?

Questions such as these, listed here as examples, are intended to provide practical insight into the Austrian art field.

[3] Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main; Suhrkamp Verlag 1994

[4] From: Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Paläste der Erinnerung. Dokumente und Monumente – Politik des Archivs* [The Colour of Truth: Palaces of Remembrance. Documents and Monuments – The Politics of the Archive], Verlag Turia + Kant, 2008.

HELENE BAUR, 2006–2011 assistant to Lioba Reddeker, founder of basis wien. Since 2011: head of basis wien – archive and documentation centre for contemporary art. She has done archive work, media monitoring, publication support, and has maintained a strong focus on documentation in an Austrian context. Since 2012, basis wien has been cooperating with the University of Applied Arts as well as with the Austrian federal States of Lower Austria, Upper Austria, Styria, Vorarlberg, Carinthia and Salzburg. Since 2012, its online database has been made available for use by other archives. From 2017, basis wien chaired european-art.net.

ANDREA NEIDHÖFER, art historian (University of Vienna), 2004–2008 Shanghai, including curator at the Museum of Contemporary Art Shanghai (MoCA Shanghai), has worked in the archive of basis wien since 2008, supervision of projects for the conception of a new database and relaunch of the website, representation of basis wien at numerous conferences and in networks in Germany and abroad. She has been on the board of the AKMB (Art and Museum Libraries Association) since 2015 and has acted as a contact person for european-art.net since 2017.

Hande Sever

Vom Stereoskop zur VR: Sehen ohne Grenzen

Mein Beitrag, „Vom Stereoskop zur VR: Sehen ohne Grenzen“ ist eine medienarchäologische Untersuchung der kulturellen Dialektik, die sich zwischen dem wachsenden Aufstieg von Virtual-Reality-Technologien (VR) und ihrer sofortigen Integration in Museumserfahrungen entfaltet, insbesondere durch immersive Online-Ausstellungen. Im Zentrum meiner Analyse steht ein historischer Präzedenzfall hierfür, nämlich das sogenannte Stereoskop, ein optisches Unterhaltungsgerät aus dem 19. Jahrhundert, das eine bedeutende Rolle als „Verhaltensprototyp“ bei der Suche der Menschheit nach einer Art von „visuellem Eskapismus“ gespielt hat. Als Betrachtungsgerät, das ursprünglich schräggestellte Spiegel verwendete, um eine immersive Umgebung zu vermitteln, wurde das Stereoskop bei seinem Aufkommen 1838 – im Geburtsjahr der Fotografie – dem Erfinder Sir Charles Wheatstone zugeschrieben. Frühe Werbeanzeigen für Stereoskope versprachen „drollige, interessante und exotische Szenen aus allen Ländern“ und eine „Reise um die Welt“, mit der Zusicherung, dabei „nichts Vulgäres oder Unangenehmes“ zu bieten. Indem ich auf das komplizierte Zusammenspiel zwischen künstlichen und sozial produzierten Betrachtungsprotokollen zurückblicke, das die Stereoskope definierte, werde ich die angebliche Mensch-Maschinen-Symbiose beleuchten, die derzeit von VR-Unternehmen propagiert wird. Zugleich werde ich zeigen, wie die Geschichte dieser speziellen Mensch-Maschine-Konfiguration als materielle Verkörperung des unüberbrückbaren Widerspruchs zwischen mentalem Eskapismus und seiner technologischen Kommodifizierung bzw. Kommerzialisierung verstanden werden kann.

Durch diese historische Analyse möchte ich insbesondere die Wechselwirkung zwischen VR als systematischem epistemologischem Design und der jüngsten Vereinnahmung dieser Technologie durch Museen untersuchen; diese setzen VR nämlich zur Optimierung des Ausstellungserlebnisses ein – ein Prozess, der sich als Reaktion auf die Pandemie Bedingungen der letzten Lockdowns stark beschleunigt hat. Zu den Ausstellungen, die ich im Rahmen meiner Ausführungen analysieren werde, gehören „Modigliani VR“ (2018) der Tate Modern; „Mona Lisa: Beyond the Glass“ (2019) des Louvre sowie „Van Eyck: An Optical Revolution“ (2020) des Museum of Fine Arts Gent, aber auch die virtuellen Rundgänge von Google Arts & Culture durch die Ausstellungen von Museen wie dem British Museum in London, des Van-Gogh-Museums in Amsterdam und des Guggenheim in New York.

HANDE SEVER ist eine transdisziplinäre Künstlerin und Wissenschaftlerin aus Istanbul, die derzeit in Los Angeles lebt. Ihre wissenschaftliche und künstlerische Forschung schöpft aus den Bereichen Critical Technology Studies, Museumswissenschaft und Archivwissenschaft, insofern diese Disziplinen sich alle mit der Politik der Metadatenenerstellung, Dekolonialität, Gedächtnisstudien und neuen Historiografien befassen.

Hande Sever

From Stereoscope to VR: Viewing Unbounded

My contribution, *From Stereoscope to VR: Viewing Unbounded*, is a media-archaeological inquiry into the cultural-dialectic unfolding between the growing rise of virtual reality (VR) technologies and their rapid integration into museum experiences, notably through immersive online exhibitions. I will organise my analysis around the historical precedent that is the nineteenth-century viewing device known as the stereoscope, which played a significant role as a behavioural prototype in humanity's quest for visual escapism. A viewing device that initially used angled mirrors to convey an immersive environment, the stereoscope was credited to Sir Charles Wheatstone in 1838 - the year photography was invented. Early advertisements for stereoscopes promised "laughable, interesting, and exotic scenes from every land" and "a tour of the world," with an assurance of "nothing vulgar or displeasing." By looking back at the intricate interplay between artifice and socially produced viewing protocols that defined the stereoscopes to illuminate the claims of human-machine symbiosis currently being put forward by VR companies, I will show how the history of this particular human-machine configuration can be understood as the material embodiment of the irreconcilable contradiction between mental escapism and its technological commodification. Through this historical analysis, I particularly aim to investigate the interaction between VR as a systematic epistemological design and museums' recent co-option of the technology to optimise exhibition-viewing, a process which greatly accelerated in response to the conditions introduced by recent lockdowns. The exhibitions I

will analyse as part of this, include the Tate Modern's "Modigliani VR" (2018), Louvre's "Mona Lisa: Beyond the Glass" (2019) and Museum of Fine Arts Ghent's "Van Eyck: An Optical Revolution" (2020) alongside Google Arts & Culture's virtual tours of museums exhibitions such as the British Museum in London, the Van Gogh Museum in Amsterdam and the Guggenheim in New York City.

HANDE SEVER is a transdisciplinary artist and scholar from Istanbul, Turkey; currently residing in Los Angeles, CA. Her scholarship and artistic research draws from the fields of critical technology studies, museology and archival studies as these converge on the politics of metadata creation, decoloniality, memory studies, and new historiographies. Her scholarship focusing on decolonial debates regarding heritage conservation led to many independent research articles published with leading museums' peer-reviewed journals, such as the Stedelijk Museum's *Stedelijk Studies*, The Art Institute of Chicago's *Art Institute Review*, and the Getty Museum's *Getty Research Journal*, among others. She is currently a PhD candidate in the Art History, Theory, and Criticism program at the University of California San Diego (UCSD), and prior to joining UCSD she was a visiting faculty member of the California Institute of the Arts' (CalArts) Photography and Media program.

Carla Bobadilla

Die unsichtbaren Fäden der Ethnografischen Museen

Seit einigen Jahren beschäftigen sich ethnografische Museen in Europa mit der Frage der Restitution. Die adäquate Behandlung dieser Frage und die allenfalls daraus resultierende Strategie für eine solche Restitution ist für die Reputation dieser Museen ein nicht zu vernachlässigendes Kriterium. Mit Hilfe neuer Finanzierungsmöglichkeiten, durch neue Vermarktungsstrategien, Renovierungsarbeiten, Vermittlungsprogramme, Einbindung von Gastkurator*innen und temporäre Ausstellungen versuchen viele Museen in dieser Fragestellung überzeugend aufzutreten. Säle werden umgestaltet und zum Teil anders benannt, wie im Fall des Naturhistorisches Museums in Wien: Hier wurde ein sogenannter „Rassen Saal“, der bis 1996 im Betrieb war, auf Grund u.a. eine Anfrage der Partei der Grünen in „Evolutions-Saal“ umbenannt.[1] Andere Museen ändern sogar ihren Namen und damit ihre Identität: das frühere Wiener „Völkerkunde-Museum“ trägt seit 2017 den Namen „Welt-Museum“ und referiert damit auf eine offene und globalisierte Sicht dieser Welt.

Warum werden also Museen trotz all dieser Bemühungen von vielen Menschen weiterhin kritisiert? Warum gelingt es nicht überzeugend, Museen zu führen, die einen anderen Narrativ ermöglichen als die Sicht europäischer Wissenschaftler*innen des 18. und 19. Jahrhunderts? Wie könnte das Sammeln, das Archivieren und das Bewahren von Objekten aus anderen Kulturen anders als derzeit gelingen? Welche Rolle spielt Performativität? Inwieweit sind die Strukturen in Museen durchlässig für die Durchdringung mit anderen Ideen, Herangehensweisen und anderen Umgangsformen mit Objekten, die für

ihre ursprüngliche Besitzer eine Spiritualität besitzen? Welche unsichtbaren Fäden verstecken sich dahinter? Was konnte noch nicht dekonstruiert werden?

In meiner Lecture-Performance werde ich versuchen, diese unsichtbaren Fäden aufzuzeigen, diese zu untersuchen und mögliche Antworten zur Verfügung zu stellen.

[1] Sauer, Walter (2014): Expeditionen ins afrikanische Österreich. Ein Kaleidoskop, Wien: Mandelbaum, Seite 94.

CARLA BOBADILLA ist eine in Wien lebende forschende Künstlerin. Sie studierte Kunst an der Universität von Playa Ancha, Valparaíso, Chile und besucht derzeit das PhD Programm an der Akademie der bildenden Künste, Wien. 2008 erhielt sie den Theodor-Körner-Preis für ihre Arbeit über Arbeiter*innen in der österreichischen Industrieproduktion. Seit 2009 arbeitet sie an pädagogischen Interventionen in Museen und Kunstinstitutionen. 2011 erhielt sie mit anderen Personen zusammen den Frauenpreis des österr. Kulturministeriums für das Buch *Migrationsskizzen* (Löcker). Sie lehrte (2015-2017) am Institut für Kunst und Kommunikation an der Universität für angewandte Kunst Wien. Seit 2018 ist sie Teil des Vorstands der IG Bildende Kunst und seit 2020 gemeinsam mit Almut Rink deren Co-Vorsitzende. Ihre Arbeit konzentriert sich auf die Entwicklung von Kommunikations- und Vermittlungspraktiken, insbesondere in den Bereichen der postkolonialen Kritik und der Critical Race Theory. Als Senior Lecturer seit 2018 an der Akademie der bildenden Künste in Wien lehrt sie, wie Formate entwickelt werden können, die eine Verhandlung von Fragen zum kulturellen Erbe innerhalb eines postkolonialen Kontextes unter Verwendung dekolonisierender Methodologien ermöglichen.

www.carlabobadilla.at / www.decolonizingvienna.at

Carla Bobadilla

The Invisible Threads of Ethnographic Museums

Ethnographic museums in Europe have been dealing with the issue of restitution for several years. The adequate handling of this issue and the possibly resulting strategy of restitution are criteria not to be neglected for the reputation of these museums. With the aid of new financing opportunities, novel marketing strategies, renovation works, education programs, the involvement of guest curators and temporary exhibitions, many museums seek to take a convincing stand regarding this issue. Halls are redesigned and partially renamed, as in the case of the Natural History Museum Vienna, where a so-called “Rassen Saal” (“Race Hall”) operated until 1996 and was, following an interpellation by the Green Party,[2] renamed to “Evolutions-Saal” (“Evolution Hall”). Other museums even change their name and thus their identity: The former Viennese “Völkerkunde-Museum” (“Ethnology Museum”) was renamed to “Welt-Museum” (“World Museum”) in 2017 and thus refers to an open and globalised view of the world.

So why are museums still being criticised by many people despite all these efforts? Why is it not possible to convincingly run museums in a way enabling a narrative that is different from the view of European scientists of the 18th and 19th century? How can the collection, archiving and preservation of objects from other cultures succeed differently than at the moment? What role does performativity play? To what extent are the museum structures permeable for other ideas, approaches and ways of treating objects possessing a spirituality for their original owners? What invisible threads are hidden behind them? What has not yet been deconstructed?

In my lecture performance, I seek to reveal and examine these invisible threads and provide possible answers.

[2] Sauer, Walter (2014): *Expeditionen ins afrikanische Österreich. Ein Kaleidoskop*, Vienna: Mandelbaum, p 94.

CARLA BOBADILLA is a Vienna-based researching artist. She studied art at the University of Playa Ancha, Valparaíso, Chile and is currently attending the PhD program of the Academy of Fine Arts Vienna.

In 2008 she was awarded the Theodor-Körner Prize for her documentary work on labourers in Austrian industrial production. Since 2009 she has been conducting pedagogical interventions in museums and art institutions. In 2011 she and others received the Women’s Prize of the Austrian Ministry of Culture for the book *Migrations-skizzen* (Löcker). She taught (2015-2017) at the Institute of Art and Communication of the University of Applied Arts Vienna. In 2017, as part of her *kültür gemma!* Fellowship at the University of Applied Arts Vienna, she worked on the art-based research project “Österreichs kulturelles Erbe” (“Austria’s Cultural heritage”) in which she sought to expose traces of hidden entanglements in the history of colonialism. Since 2018 she has been a member of the board of the IG Bildende Kunst and since 2020 its co-chairperson along with Almut Rink. Her work focuses on the development of communication and mediation practices, particularly in the area of postcolonial critique and Critical Race Theory. As a Senior Lecturer since 2018 at the Academy of Fine Arts Vienna, she has been teaching the way in which formats can be developed to enable debating issues of cultural heritage within a postcolonial context employing decolonizing methodologies.

www.carlabobadilla.at / www.decolonizinginvienna.at

12. Mai 2022 / 18:30

Thomas Trabitsch

Queering the Museum

Zu Beginn steht eine Behauptung: Wien bekommt ein Queeres Museum. Seit dieser Sprechakt getan wurde, bearbeiten wir unterschiedliche Fragestellungen, z.B. was bedeuten diese Begriffe „Queer“ und „Museum“, welche Potenziale, aber auch Tücken birgt die Zusammenführung dieser beiden Konzepte?

Queer, das durch eine Aneignungsgeste vom Schimpfwort zur stolzen Selbstbezeichnung und politischen Ansage wurde und sich weiter wandelt. Museum, das sammeln, bewahren, forschen, zeigen und vermitteln soll, dabei allerdings meist affirmativ einem strengen Kanon folgt und starre Hierarchien einzementiert.

Jedes Objekt, das in eine Sammlung, Ausstellung oder in ein Archiv Eingang findet, stellt eine Entscheidung dar. Wer trifft diese? Nach kleineren Kooperationen mit dem Volkskundemuseum Wien signalisierte dieses große Offenheit gegenüber progressiven Gedanken zum Museum Machen. Einer vertrauensvollen Einladung folgend, ist das QMV derzeit dort zu Gast - ein starkes Statement. QMV kooperiert mit QWIEN - Zentrum für queere Geschichte.

THOMAS TRABITSCH lebt und arbeitet in und an Wien. Aktuell engagiert er sich bei der Initiative Queer Museum Vienna und dem kollektiv organisierten Kulturverein Lazy Life. Er schreibt, denkt über Sprache und ihre Eigenschaft, Denkmuster zu illustrieren nach, publiziert Künstlerbücher und fotografiert spontan entstandene Architekturen. Studium an der Akademie der bildenden Künste, portugiesische Linguistik, Artist in Residence im besetzten *Gängeviertel* Hamburg.

12th of May 2022 / 18:30

Thomas Trabitsch

Queering the Museum

The start is marked by an assertion: Vienna will receive a queer museum. Since this statement was made, we have been working on various questions, e.g. what is the meaning of these terms "queer" and "museum", what potentials but also pitfalls harbours the combination of these two concepts.

Queer, which became a political announcement through the gesture of appropriating an invective and turning it into a proud self-designation, and is still undergoing change. Museum, which is meant to collect, preserve, research, display and communicate, but mostly follows a strict canon and cements rigid hierarchies.

Each object included in a collection, exhibition or archive is the result of a decision. Who makes this decision? After smaller cooperation projects with the Austrian Museum of Folk Life and Folk Art, it signalled great openness toward progressive thoughts on museum-making. Accepting a trustful invitation, the QMV is currently a guest there - a powerful statement. QMV cooperates with QWIEN - Zentrum für queere Geschichte.

THOMAS TRABITSCH lives and works in and on Vienna. He is currently engaged with the Initiative Queer Museum Vienna and the collectively organized culture association Lazy Life. He is a writer, reflects on language and its capability of illustrating patterns of thought, publishes artist's books, and photographs spontaneously emerging architectures. He studied at the Academy of Fine Arts Vienna, Portuguese language, artist in residence at the occupied *Gängeviertel* in Hamburg.

Arif Akkılıç & Ljubomir Bratić

Wer gehört zur und wem gehört die Allgemeinheit?

Sammeln bedeutet, etwas zum Träger der Geschichte zu küren. Es bedeutet, Brücken in die Zeit zu bauen. Brücken, die heute gesetzt werden, um im noch zukünftigen "morgen", der Öffentlichkeit ein deutliches Bild des vergangenen "gestern" zu präsentieren. Es bedeutet aber auch eine unmittelbare Zeugenschaft zu ermöglichen, die in Zukunft von allen, zumeist aber von Befugten, aktualisiert werden kann. Es bedeutet aus der Unübersichtlichkeit der Abfälle eines Zeitalters, diejenigen auszuwählen, die bereits diese Zeit mit der Zukunft korrespondieren lassen. Deponien und Datenbanken die diese Funktion erfüllen, sind sowohl Archive und Museen, als auch Bibliotheken und Universitäten. Sammeln per se ist nicht naiv, sondern eine politische Tätigkeit. Es wird jemand dafür entlohnt, ein bestimmtes, der Allgemeinheit gehörendes, Gut zu konservieren. Die Frage, der wir aufgrund der praktischen Erfahrungen die wir mit Institutionen und Berufsgruppen gemacht haben, nachgehen wollen, ist: Wer gehört zur Allgemeinheit? Wer entscheidet darüber was gesammelt wird? Warum sind dieser Strukturen intransparent und, wenn sie transparent werden, unveränderlich? Können wir in dieser Hinsicht aktiv werden oder sind wir, als integraler Teil des Bestehenden dazu verurteilt diese Strukturen ständig zu reproduzieren?

ARIF AKKILIÇ Langjährige Tätigkeit in der Föderation der Arbeiter und Jugendlichen aus der Türkei in Österreich. 1987-1993 Berater in der Migrant*innenberatungsstelle Niederösterreich; Mitarbeiter bei den Jugendeinrichtungen „Back on Stage“ und „Back Bone“ mobile Jugendarbeit; Bildungsberater – Integrationshaus; Mitorganisator der Ausstellung „Gastarbeiteri“ im Wien Museum 2004, Mitglied im Vermittlungs- und Führungsteam; Mitwirkung bei den Projekten „Cafe Melange“, Fotoprojekt „Stadt im Bild“ Vernetzungsarbeiten zwischen Vereinen und städtischen Büchereien 10.11. Bezirk; Idee und Durchführung der Kampagne „50 Jahre Arbeitsmigration – Archiv jetzt!“, Wien Woche; Mitarbeit bei MUSMIG - Museum der Migration; Ausstellung in der Galerie „die Schöne“; Workshop Inventur/ Objekt der Migration.

LJUBOMIR BRATIĆ, Philosoph, Ausstellungskurator und Sozialarbeiter, war Redakteur der Zeitschrift MOSAIK, Initiator der Zeitung „Die Bunte Zeitung“ und in der Redaktion von „Kulturrisse“. Er war Mitautor der Ausstellung „Gastarbeiteri“ (2004) im Wien Museum, einer der Kurator*innen des Projekts „Remapping Mozart - Verborgene Geschichte/n“ im Rahmen des Mozartjahrs 2006, Mitarbeiter des Projektes „Migration sammeln“ (2015) für Wien Museum und Mitglied des Kurator*innenteams der Ausstellung „Yugo, my Yugo“ (2016) über die Gastarbeiter Migration aus Jugoslawien im Museum Jugoslawiens, Belgrad. Er ist gemeinsam mit Arif Akkılıç Initiator des Projektes „Archiv der Migration“ (2012 - laufend) und des Arbeitskreises „Archiv der Migration“ (2012 - 2016). Zuletzt als Teil des Kollektives MUSMIG - Museum der Migration, einer der KuratorInnen der Ausstellung „Die Geburt des Museums der Migration“ (2020) in Wien.

Arif Akkılıç & Ljubomir Bratić

Who belongs to the general public and whom does the general public belong to?

Collecting means choosing something as the carrier of history. It also implies building bridges in time. Bridges which are built today, so that in the future, the “tomorrow”, they provide the public with a strong and clear representation of the past “yesterday”. But collecting also means retaining the direct testimony of something, so that in the future it can be updated by everyone, or at least by those who are authorised to do so. It means selecting things from the confusing waste of an era that lets its time correspond already with the future. Disposal sites and databases that fulfil this function are not only archives and museums, but furthermore libraries and universities. Collecting per se is not naive but a political activity. Someone is being paid for preserving certain goods, belonging to the general public. The questions we seek to pursue, based on the practical experiences, we have made with institutions and professional groups is: Who belongs to the general public? Who decides upon what is to be collected? Why are these structures not transparent, and if they become transparent, why are they unalterable? Can we become active in this regard, or are we, as part of what exists, condemned to constantly reproduce the existing structures?

ARIF AKKILIÇ: Years of activity in the Federation of workers and youths from Turkey in Austria. From 1987-1993 adviser at the Migrant*innenberatungsstelle Niederösterreich; mobile youth work at the youth facilities “Back on Stage” and “Back Bone”; education consultant at the Integrationshaus; co-organizer of the exhibition “Gastarbeiteri” at the Wien Museum 2004, member of the mediation and direction team; participation in the projects “Cafe Melange”, photo project “Stadt im Bild,” networking between associations and municipal libraries in the 10th and the 11th district; concept and implementation of the campaign “50 Jahre Arbeitsmigration – Archiv jetzt, Wien-Woche”; work for the MUSMIG - Museum der Migration; exhibition at the gallery “die Schöne”; workshop inventory/ object of migration.

LJUBOMIR BRATIĆ, philosopher, exhibition curator and social worker, was editor of the magazine MOSAIK, initiator of the paper “Die Bunte Zeitung”, member of the editorial staff of “Kulturrisse.” He was one of the authors of the exhibition “Gastarbeiteri” (2004) at the Wien Museum, one of the curators of the project “Remapping Mozart - Verborgenen Geschichte/n” as a part of the Mozart Year 2006, collaborator in the project “Migration sammeln” (2015) for the Wien Museum and one of the curators of the exhibition “Yugo, my Yugo” (2016) on the migration of guest workers from Yugoslavia at the Museum of Yugoslavia, Belgrade. He and Arif Akkılıç initiated the project “Archiv der Migration” (2012 - ongoing) and the study group “Archiv der Migration” (2012 - 2016). Recently, as a member of the collective MUSMIG - Museum der Migration, he was one of the curators of the exhibition “Die Geburt des Museums der Migration” (2020) in Vienna.

Mike Pepi

Die schlanke Institution

Wie sollten Museen mit der Präsenz digitaler Plattformen umgehen, die sie umgeben? Jede kulturelle Institution steht heute gleichsam im Schatten privater, global agierender Plattformen. Das Museum bleibt heute eine gemeinnützige Organisation (Nonprofit), deren Strukturen im Wesentlichen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammen. Im Gegensatz dazu basieren digitale Bilder, deren Produktion und der breitere Diskurs über die menschliche Kreativität zum größten Teil auf neuen, computergestützten Übertragungswegen. Jedoch hat die Zeit seit dem Aufstieg des Social Web einen historischen Moment voller unglaublicher Brüche geschaffen. Die Kulturinstitution, wie wir sie kennen, steht vor einem Massensterben, droht auszusterben.

Noch vor einigen Jahren haben Museen auf diese Krise reagiert, indem sie sich wie digitale Plattformen verhalten haben. Allerdings waren die Reaktionen auf „die digitale Bedrohung“ überstürzt, waren von einem andauernden Hype-Zyklus getrieben, der aus dem Silicon Valley exportiert wurde. Die ersten Versuche, das Museumserlebnis zu digitalisieren, wurden in jüngerer Zeit von Anpassungen in den Schatten gestellt, mit denen die strukturelle Basis der Institutionen selbst verändert werden. Meine These ist die folgende: Die beschriebene Situation hat eine neue Form von Kulturinstitutionen hervorgebracht. Wir sind in die Epoche der „schlanken Institutionen“ (Lean Institutions) eingetreten, wie ich sie nenne, in der das Museum nicht einfach für ein digitales Netzwerk neu konfiguriert, sondern durch die fieberhafte Übernahme des organisatorischen Rahmens von Softwareproduktion und -einsatz tiefgreifend umgestaltet wird.

Die „schlanke Institution“ nutzt Taktiken aus der (digitalen) Softwareproduktion und versucht so, die kulturelle Institution nach dem Bild der digitalen Plattform neu zu gestalten. Die Führungskräfte, die diese Taktiken einsetzen, streben eine grundlegende Neugestaltung der Finanzierung, des Managements und der Verteilung von Kulturinstitutionen nach den Organisationsmodellen der großen Technologieunternehmen an. In meinem Beitrag werde ich die Genealogie, aktuellen Anwendungen und mögliche künftige Entwicklung der „schlanken Institution“ weiter untersuchen. Dabei möchte ich zeigen, wie das Museum – ganz im Gegenteil – zu einem neuen „Machtort“ werden kann, wenn es sich in einer vernetzten Gesellschaft für die kritische Wissensproduktion einsetzt.

MIKE PEPI schreibt über Kunst, Kultur und Technologie. Seine Arbeiten sind in frieze, e-flux, Flash Art, Art in America, DIS Magazine, Artforum, The Art Newspaper, Spike Art, Rhizome und The New Criterion erschienen. Er hat die Gruppe Cloud-Based Institutional Critique (CBIC) organisiert, eine Lesegruppe, die sich auf neue digitale Technologien und ihre Beziehung zu kulturellen Institutionen konzentriert. 2015 war er zusammen mit Marvin Jordan Gastherausgeber der Data Issue des DIS Magazine. 2018 war er Gastherausgeber einer Sonderausgabe von Heavy Machinery im Open Space des SFMoMA.

13th of May 2022 / 10:00

Mike Pepi

The Lean Institution

How should museums handle the presence of digital platforms that surround them? Private, planetary-scale platforms loom over the cultural institution. Today the museum remains a non-profit whose major organisational architecture dates to the middle 19th century. In contrast, digital images, their production, and the larger discourse about the human creative endeavour itself largely flows on new computational modes of transmission. But the period since the rise of the social web created a moment of incredible fracture. The cultural institution as we know it faces an extinction level event.

Several years ago museums responded to this crisis by behaving like digital platforms. The reactions to “the digital” threat were rushed; driven by an incessant hype cycle that was exported from Silicon Valley. Early attempts to digitize the museum experience have more recently been eclipsed by adaptations that alter the very structural basis of an institution. I propose that this situation has led to a new form of cultural institution. We have entered what I call the era of the “Lean Institution”, in which the museum is not just reconfigured for a digital network, but more deeply transformed by the feverish adoption of the organisational frameworks of software production and deployment.

The Lean Institution embraces tactics from digital software production in their attempt to remake the cultural institution in the image of the digital platform. The leaders who deploy them seek a fundamental reconfiguration of the funding, management, and distribution of cultural institutions according to the models put forth

by technology companies. In this talk I will further explore the genealogy, present applications, and the implications for the future of the “lean institution.” I hope to demonstrate how, by contrast, the museum can become a renewed site of power as it engages in critical knowledge production in a networked society.

MIKE PEPI writes about art, culture, and technology. His work has appeared in frieze, e-flux, Flash Art, Art in America, DIS Magazine, Artforum, The Art Newspaper, Spike Art, Rhizome, and The New Criterion. He organised Cloud-Based Institutional Critique (CBIC), a reading group focused on emerging digital technologies and their relationship to cultural institutions. In 2015 he was the guest-editor the Data Issue of DIS Magazine with Marvin Jordan. In 2018, he guest-edited a special issue of Heavy Machinery at SFMoMA's Open Space.

Eva-Maria Gillich

Accessible to All Algorithms

„Bringing the world's art and culture online for everyone“, so das Versprechen der Onlineplattform Google Arts & Culture, die digitalisierte Kunstwerke und Artefakte von mehr als 2.000 Kulturinstitutionen umfasst. Bei genauer Betrachtung der Plattform zeigt sich, dass weniger die bloße Ansicht und Nebeneinanderstellung der Digitalisate im Fokus stehen als die Anwendungen, die mit diesen operieren. Die Kunstwerke und Artefakte werden zu Daten, die mittels Machine Learning durchsucht, adressiert und prozessiert werden.

Ausgehend von einem Vergleich zwischen Google Arts & Culture und dem musée imaginaire von André Malraux, beleuchtet der Vortrag die Datenbanklogik und ihren spezifischen Blick auf die Kunstwerke. Denn nicht länger werden die Kunstwerke und Artefakte nur von Menschen, sondern auch von Algorithmen „gesehen“. Daher stellt sich z.B. die Frage, was es bedeutet, wenn zerstörte Klimt-Gemälde mittels Machine Learning (re)koloriert werden (The Klimt Color Enigma, 2021), oder Googles Art-Selfie-App (2018) Kunstwerken Selfies zuordnet.

Der Vortrag stellt zunächst Anwendungen von Google Arts & Culture exemplarisch vor und befragt dann anhand der Arbeit ImageNet Roulette (2019) von Kate Crawford und Trevor Paglen das algorithmische „Sehen“. Es soll im Rahmen der Institutionskritik nicht nur die Kooperation mit Google kritisch betrachtet werden, sondern auch nach dem spezifischen Wissen der Datenbanken gefragt sowie das algorithmische Prozessieren der Kunstwerke und ihre Vernetzung im Überwachungs- und Plattformkapitalismus untersucht werden. Da-

bei soll diskutiert werden, inwiefern Institutionskritik am „Museum als Datenbank“ auf der Ebene der Anwendungen erfolgen muss, welche die Werke zu computisierbaren, algorithmisierten Daten werden lassen.

EVA-MARIA GILLICH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Historischen Bildwissenschaft und Kunstgeschichte der Universität Bielefeld und promoviert im Sonderforschungsbereich »Praktiken des Vergleichens« (SFB 1288) im Teilprojekt »Mediale Dispositive des Vergleichens. Das operative Bild nach Harun Farocki«. Zuvor war sie Projektleiterin des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) sowie Projektleiterin der Harun-Farocki-Retrospektive (Berlin, 2017). Eva-Maria Gillich studierte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, der Università degli Studi di Firenze und der Freien Universität Berlin. Ferner kuratierte sie die Gruppenausstellung There Is Fiction in the Space Between (zusammen mit Misal Adnan Yıldız, Neuer Berliner Kunstverein, 2019) und die Einzelausstellung Bouchra Khalili. In Girum (Neuer Berliner Kunstverein, 2019).

Eva-Maria Gillich

Accessible to All Algorithms

"Bringing the world's art and culture online for everyone" is the promise of the Google Arts & Culture online platform, which includes digitized artworks and artifacts from more than 2,000 cultural institutions. A closer look at the platform reveals that the focus is less on the mere viewing and juxtaposition of the digitized items, than on the applications that operate with them. The artworks and artifacts become data, that is searched, addressed and processed using machine learning.

Based on a comparison between Google Arts & Culture and André Malraux's *musée imaginaire*, the talk will shed light on the database logic and its specific view on artworks. Artworks and artifacts are not merely "seen" by humans, by now, but also by algorithms. What does it mean when destroyed Klimt paintings are (re)colored using machine learning (The Klimt Color Enigma, 2021), or when Google's Art Selfie app (2018) assigns selfies to artworks, are questions arising in this context.

The talk will first exemplify applications of Google Arts & Culture, and then interrogate algorithmic "seeing" through the work *ImageNet Roulette* (2019) by Kate Crawford and Trevor Paglen. Not only will the cooperation with Google be critically examined in the context of institutional critique, but we will also inquire and investigate the specific knowledge of the databases, the algorithmic processing of artworks, their networking in surveillance and platform capitalism. In doing so, it will be discussed to what extent institutional critique of the "museum as database" must take place on the level of the applica-

tions that turn the works into computable, algorithmic data.

EVA-MARIA GILLICH is a research associate in Art History/Historical Image Studies at Bielefeld University and is pursuing her doctorate in the Collaborative Research Centre "Practices of Comparing" (SFB 1288) (sub-project "Medial Dispositives of Comparing. The Operative Image according to Harun Farocki". Previously, she was a project manager of the Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) and project manager of the Harun Farocki retrospective (Berlin, 2017). Eva-Maria Gillich studied at the University of Heidelberg, the Università degli Studi di Firenze and the Free University of Berlin. She also curated the group exhibition *There Is Fiction in the Space Between* (with Misal Adnan Yildiz, Neuer Berliner Kunstverein, 2019) and the solo show *Bouchra Khalili*. In *Girum* (Neuer Berliner Kunstverein, 2019).

João Enxuto & Erica Love

Before Art Project 2023

Unsere gemeinsame Arbeit begann 2009 als Adaption von institutionenkritischen Praktiken, um der aufkommenden Silicon Valley/Web 2.0-Dynamik zu begegnen, die die institutionellen Strukturen der Kunstwelt umgestaltet. Jetzt „scheinen“ als Folge der globalen Pandemie „institutionenkritische Auseinandersetzungen um die Hegemonie der Museen plötzlich ausgesetzt“ [1]. Diese Stasis hat jedoch möglicherweise weniger mit der totalen Eingliederung des euroamerikanischen Kulturraums unter die Herrschaft von Technologieplattform-Monopolen zu tun als mit übereilten Bemühungen, bildschirmbasierte Inhalte bereitzustellen und so in einem überfüllten medialen Ökosystem Relevanz zu bewahren. Unsere Forschung und Arbeit über ein Jahrzehnt hinweg zeigt, dass die isolierten innerinstitutionellen Aufspaltungen in Museen – zwischen Marketing, Bildungsarbeit und dem Kuratorium nämlich – dissonante Positionen bei der Einführung populärer vernetzter Technologien hervorgebracht haben. Diese Fragmentierung hat zu einer ungleichmäßigen Umsetzung in großen Sammlungsinstitutionen geführt: Kuratoren und Historikerinnen, die mit der historischen Interpretation und Archivarbeit beschäftigt waren, gaben sich im Allgemeinen technophob, während von Metriken besessene Marketing- und Öffentlichkeitsabteilungen digitale Interventionen schnell begrüßten. In den jüngsten Lockdowns waren Museen gezwungen, sich auf digitales Terrain zu begeben.

Beinahe zehn Jahre sind vergangen, seit wir Art Project 2023 fertiggestellt haben, eine Multimedia-Präsentation, die eine Zukunft vorstellt, in der Google das von Marcel Breuer entworfene Whitney

Museum in New York City nachrüstet, um das persönliche Engagement durch Mixed-Reality-Kunsterlebnisse zu optimieren. Die virtuelle Google Sammlung basiert auf digitalisierten Kunstobjekten von über 1000 Kulturinstitutionen, die jetzt in Google Arts & Culture enthalten sind. Da wir uns nun dem zehnjährigen Jubiläum unseres Projekts und dem eigentlichen Jahr unseres Zukunftsszenarios – 2023 – nähern, möchten wir diese Konferenz als Gelegenheit nutzen, unsere spekulative Erzählung an der tatsächlichen Entwicklung zu messen: indem wir hervorheben, welche unserer Spekulationen sich im Verlauf des digitalen Wandels als zutreffend erwiesen haben.

In Art Project 2023 beschleunigen wir die Vektoren der technischen Disruption, die darauf abzielen, das seit dem Ende der Aufklärungs-Epoche etablierte Museum zu demontieren, indem wir eine Ablösung eines etablierten institutionellen Hegemons (Metropolitan Museum) durch eine neue Macht (Google) planen. Dieser Schritt erfordert die Umwandlung des Museumspublikums in Nutzer, und von Kunstobjekten in Assets. Bei der Wiederholung dieser zukunftsorientierten Arbeit werden wir berücksichtigen, was die gegenwärtigen Umstände mit Blick auf das kulturelle Interface „Museum“ mit sich gebracht haben. Zunächst werden wir diskutieren, wie die Datenbanklogik von Google Arts & Culture das Konzept des Museums auf ein Archiv von Bildern reduziert hat, die aus ihrem Kontext herausgeschnitten wurden, nur um sie in einem „White Cube“-Container wieder zusammzusetzen. Wie bemerkt worden ist, leiden kunsthistorische Datenbanken, die als Metadaten organisiert sind, unter bereits bestehenden und technischen Tendenzen und Verzerrungen. Diese Infrastrukturen erfordern die Gestaltung neuer Protokolle, die den globalen Norden nicht privilegieren. Unser Schwerpunkt dehnt diese Kritik auf Ausstellungsarchitekturen aus – sowohl auf Bildschirme als auch auf physische Schnittstellen. Zweitens betrachten wir die Li-

quidität von digital-native Kunstwerken und den Primat ihrer „Asse-tisierung“ im gamifizierten Raum des Web 3, und zeigen zudem, wie qualitative Kriterien im Prozess der totalen Kapitalisierung deutlich zusammenbrechen bzw. Verschmelzen.

[1] Call for Papers „Institutionskritik an Museen und Datenbanken in der postdigitalen Wende.“

JOÃO ENXUTO & ERICA LOVE Wir sind ein Künstlerduo, dessen ge-meinsam erarbeitete Projekte und Texte die Auswirkungen techno-logischer Disruptionen auf das Feld der zeitgenössischen Kunst und ihre Verflechtung mit Märkten und Institutionen ermessen haben. Als künstlerisch, pädagogisch und schriftstellerisch tätige Personen mit wirtschaftswissenschaftlichem, kritischem und medientheoreti-schem Hintergrund haben wir an zahlreichen Institutionen öffent-liche Vorträge gehalten und Ausstellungen (mit-)gestaltet, darunter am Whitney Museum of Art, New Museum, Anthology Film Archi-ves, Carriage Trade, Walter Art Center, Centre Pompidou, Edith-Russ-Haus, Louisiana Museum (Dänemark), Museo Tamayo und anderen Einrichtungen weltweit. In unserem künstlerischen Arbeitsleben haben wir ein Paradoxon erkannt: Neue digitale Technologien haben die Marktmacht von Spekulations- und Reputationsnetzwerken im Kunstfeld intensiviert, ohne dass zugleich eine Infrastruktur entwi-ckelt wurde, um der wachsenden Ungleichheit zwischen verschiede-nen Kulturproduzenten entgegenzuwirken. Es besteht ein politisches Risiko für technologische Disruption, wenn sie genutzt wird, um von aufstrebenden Kunstindustrien und -institutionen zu profitieren, die zuvor öffentlich waren. Daher haben wir uns mit den Strategien von Unternehmensakteuren wie Artsy, Google und anderen und mit der Wirkung prädikativer Algorithmen in Aufsätzen wie „When Zero Equals Affinity“, In the Mind, But Not From There: Real Abstraction and Contemporary Art, Verso Books, 2019, „Viewer Positioning System“,

Art in America, Oktober 2016, und „Genetic Drift: Artsy and the Future of Art“, X-TRA, Winter 2014, auseinandergesetzt.

Enxuto erhielt einen MFA in Fotografie von der Rhode Island School of Design; Love hält Bachelor-Abschlüsse von der Brown Uni-versity (Wirtschaftswissenschaften/Bildende Kunst) und einen MFA von der University of California (UCLA). Gemeinsam waren wir Sti-pendiaten des Whitney Museum Independent Study Program und wurden mit einem New York Foundation for the Arts Artist Fellow-ship und einem Creative Capital Andy Warhol Foundation Arts Wri-ters Grant ausgezeichnet. Unsere Texte wurden von Verso Books, Sternberg PRes, Mousse Magazine, Art in America, Walker Artist Op-Eds, Wired Magazine, X-TRA Contemporary Art Quarterly und ande-ren veröffentlicht.

May 13th 2022 / 11:30

João Enxuto & Erica Love

Before Art Project 2023

Our collaborative work began in 2009 as an adaptation of institutional critique practices to confront the emerging Silicon Valley Web 2.0 dynamics reshaping art institutional structures.

Now, as a result of the global pandemic (as your statement points out) “institutional-critical disputes over the hegemony of museums suddenly appear suspended.”^[2] However, this stasis may have less to do with the total subsumption of the Euro-American cultural sphere by technology platform monopolies than hasty efforts to deliver screen-based content to maintain relevance in an over-crowded media ecosystem. Our research and work over a decade reveals that the siloed intra-institutional divisions in museums – between, marketing, education, and curatorial – produced dissonant positions in the adoption of popular networked technologies. This fragmentation has resulted in an uneven implementation in major collecting institutions: Curators and historians, tasked to historical interpretation and archival work were generally techno-phobic, while metrics-obsessed marketing and public engagement factions were quick to welcome digital interventions. In a lockdown, museums were forced to play their digital hand.

It has been nearly 10 years since we completed Art Project 2023, a multimedia presentation which imagines a future when Google retrofits the Marcel Breuer-designed Whitney Museum in New York City to optimise in-person engagement through mixed-reality art experiences. The virtual Google collection is derived from digitised art objects from the 1000+ cultural institutions now included in Google

Arts & Culture. As we approach the 10-year anniversary and actual year of our future scenario 2023, we'd like to use this conference as an opportunity to measure our speculative narrative, highlighting what we got right against the reality of what the digital-turn has wrought.

In Art Project 2023 we accelerate the vectors of tech disruption directed at disassembling the Post- Enlightenment Museum by plotting a supersession of an established institutional hegemon (Met Museum) with a new power (Google). This step requires the transformation of the museum public into users and art objects into assets. In revisiting that future-oriented work, we will consider what present circumstances have brought to bear on the museum interface. Firstly, we will discuss how the database logic of Google Arts & Culture has reduced the concept of the museum to a repository of images excised from their contexts only to reassemble them in a ‘white cube’ container. As was noted, art historical databases organised as metadata suffer from preexisting and technical bias. These infrastructures will require the design of new protocols that do not privilege the Global North. Our emphasis extends this critique to exhibitionary architectures – both screen and physical interfaces. Secondly, we will consider the liquidity of digital-native artworks and the primacy of their asseztization in the gamified space of Web 3 and how qualitative criteria are decisively collapsed in the process of total capitalization.

^[2] Call for Papers „Institutionskritik an Museen und Datenbanken in der postdigitalen Wende.“

JOÃO ENXUTO & ERICA LOVE We are an artist duo who collaborate on projects and texts that have measured the impact of technological disruption on the contemporary art field and its entanglement with markets and institutions. As artists, educators, and writers with backgrounds in economics, critical and media theory, we have given public talks and exhibited at the Whitney Museum of Art, New Museum,

en

Anthology Film Archives, Carriage Trade, Walter Art Center, Centre Pompidou, Edith-Russ-Haus, Louisiana Museum in Denmark, Museo Tamayo, and other venues worldwide. In our working lives as artists, we have come to recognize a paradox in which new digital technologies have intensified the market power of speculation and reputation networks in the art field without developing an infrastructure to counteract the growing inequality among cultural producers. There are political stakes for technological disruption when it is leveraged to capitalise on emerging art industries and institutions once deemed public. Therefore we have addressed the strategies of corporate actors like Artsy, Google, and others and the effect of predictive algorithms in essays like "When Zero Equals Affinity" In the Mind, But Not From There: Real Abstraction and Contemporary Art, Verso Books, 2019, "Viewer Positioning System" Art in America, October 2016, and "Genetic Drift: Artsy and the Future of Art," X-TRA, Winter 2014. Enxuto received an MFA in Photography from RISD and Love holds BAs from Brown University in Economics and Visual Arts and an MFA from UCLA. Together we were fellows at the Whitney Museum Independent Study Program and were awarded a New York Foundation for the Arts Artist Fellowship and a Creative Capital Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant. Our writing has been published by Verso Books, Sternberg Press, Mousse Magazine, Art in America, Walker Artist Op-Eds, Wired Magazine, X-TRA Contemporary Art Quarterly, and elsewhere.

Nicole Kreckel

Öffnung der Datenbank(en) durch verlebendigte Digitalisate — Museale Kunstwerke auf TikTok

Der geplante Kurzvortrag zeigt, wie digitale Reproduktionen in TikTok-Videos eingesetzt werden und wie TikTok z.B. durch die Ausschreibung #creatorsfordiversity digitale Bildungsarbeit in, an und mit Kulturinstitutionen leisten kann. Beispielhafte Analysen von TikTok-Posts werden die Weiterverarbeitung von musealen Digitalisaten und die damit einhergehende Öffnung musealer Datenbanken kritisch einordnen.

Eine der ersten erfolgreichen Kulturinstitutionen auf TikTok waren die Uffizien (Florenz, Italien). Im Juni 2020 veröffentlichten sie das ausschnitthaft abgefilmte und dynamisch geschnittene Video des Gemäldes Primavera (1482) von Sandro Botticelli, unterlegt mit dem Song Nails, Hair, Hips, Heels (2019) von Todrick Hall[1]. Durch die schnellen Schnitte, Spiegelungen und Überblendungen entsteht der Eindruck von tanzenden, sich bewegenden Figuren.

Dieser Post rekurriert auf die Art kurzer Tanz- und Lipsync-Videos die das Social-Media-Video-Portal so erfolgreich machten und zeigt, dass die Uffizien die Plattform TikTok samt ihrer Dynamiken und Gesetze zu verstehen scheinen. Gleichzeitig werden dieser und ähnliche Posts in einigen Kritiken aufgegriffen um zu verdeutlichen: „[a]uf TikTok gewinnt der Klassenclown.“[2] Dies schreibt Anika Maier 2020 in der Monopol. Sie sieht, wie viele andere Kulturkritiker*innen die museale Nutzung der Plattform kritisch.

Interessant ist, dass die Uffizien, aber auch andere Museen wie das Rijksmuseum oder das Metropolitan Museum of Art immer wie-

der Reproduktionen aufgreifen um sich und ihre Inhalte auf TikTok vorzustellen. Sie greifen also auf Digitalisate zurück, animieren diese teilweise, verlebendigen sie und aktualisieren die Inhalte indem durch entsprechende Ton- oder Musikspuren die Werke kontextualisiert und TikTok-Trends aufgegriffen werden. Wichtig ist hier, den Slogan der Plattform im Hinterkopf zu haben: „Hier beginnen Trends.“ Die große Herausforderung im Umgang mit TikTok ist also die Schnellebigkeit zu verstehen und „den richtigen Ton“ zu treffen, wie Ilde Forgione der New York Times verriet — die damals 35-jährige war 2020 für den TikTok-Account der Uffizien zuständig.[3] Durch die Verwendung von TikTok wird die museale Kunst u.a. durch digitale Reproduktionen vermarktet und den „ästhetischen Erfordernissen [und Regeln] einer Software“[4] angepasst. Die 60-sekündigen Videos dienen in best-practice-Beispielen als Tools der Kunstvermittlung, die Kunstwerke darin laufen aber oft Gefahr zu reinen „Darstellungsoberflächen reduziert“[5] zu werden.

[1] vgl.: TikTok Kanal uffizigalleries, Post vom 5.6.20 (https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6834861750823701766?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7051910367282284037 - abgerufen am 2.2.22)

[2] Anika Maier: Kunsthäuser auf TikTok. Das Museum als Klassenclown, Monopol-Magazin, 3.7.2020 (<https://www.monopol-magazin.de/museen-auf-tiktok-institution-als-klassenclown> - abgerufen am 25.1.22). Maier beruft sich in ihrem Titel auf den kurz zuvor erschienen Artikel in der New York Times (s. Fußnote 3).

[3] vgl.: Alex Marshall: As Museums Get on TikTok, the Uffizi Is an Unlikely Class Clown (<https://www.nytimes.com/2020/06/24/arts/design/uffizi-museums-tiktok.html?searchResultPosition=1> - abgerufen am 25.1.22)

[4] Call: Institutionskritik an Museen und Datenbanken in der post-digitalen Wende.

[5] ebd.

NICOLE KRECKEL ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schwerpunkt Visuelle Kultur (Institut für Kunstpädagogik) der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Seit Dezember 2019 promoviert Sie zu dem Thema Das (Kunst-)Museum als Modell für Gesellschaft? Die gesellschaftliche Relevanz von Kunstmuseen anhand von „best practice“-Beispielen. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt sind politische Bildwelten. Ausgangspunkt hierzu bildete ihr Lehr- und Forschungsprojekt Politische Bilder lesen - Ein Werkzeugkasten zur Bildanalyse, mit der Soziologin und Politikwissenschaftlerin Melanie Dietz. Gemeinsam geben sie 2022 einen Essayband heraus der zur Hälfte aus Beiträgen von Studierenden besteht, die z.T. über zwei Semester das gleichnamige Seminar besuchten. Sie schrieb zu diesem Themenspektrum den Beitrag z.Zt. - Vom Umgang mit politischen Bildwelten, in: Doing Research - Wissenschaftspraktiken zwischen Positionierung und Suchanfrage, hg. v. Sandra Hofhues und Konstanze Schütze; die Publikation wird 2022 bei transcript erscheinen. Als Kunstvermittlerin entwickelte sie 2021 das Kunstvermittlungsprogramm für die Ausstellung tinyBE, und veröffentlichte in diesem Rahmen die Podcastreihe tinyTALKS.

13th of May 2022 / 12:30

Nicole Kreckel

Opening (the) database(s) through Digital Copies Brought to Life – Museum Artworks on TikTok

This short presentation will show how digital reproductions are utilized in TikTok videos and how TikTok may do digital educational work at and/or with cultural institutions, e. g. through the call for entries #creatorsfordiversity. I will present exemplary analyses of TikTok posts, critically assessing the further processing of digital copies prepared from museum artworks, as well as the opening of museum databases going along with this.

One of the first cultural institutions to employ TikTok successfully was the Uffizi Gallery (Florence, Italy). In June 2020, the Uffizi account released a video of dynamically edited close-ups of Sandro Botticelli's painting, *Primavera* (1482), accompanied by the song "Nails, Hair, Hips, Heels" (2019) by Todrick Hall.[6] By means of fast cuts, mirror effects and fades, this video created an impression of dancing, moving figures.

The Uffizi post clearly alludes to the kind of short dance-and-lip-sync videos that have made the social media video portal so successful, which demonstrates that those responsible for the Uffizi gallery's outreach strategy appear to 'get' TikTok, its specific rules and dynamics. At the same time, this and similar posts have been referred to in a number of (critical) reviews with the intention to illustrate that "on TikTok, class clowns rule" (as Anika Maier put it in a 2020 piece for *Metropol*).[7] Like many other cultural critics, Maier is critical of the use of TikTok by museums.

What is interesting, however, is that the Uffizi – and other museums as well, such as the Rijksmuseum or the Metropolitan Museum of Art –, have repeatedly used reproductions in order to present themselves and their ‘content’ on TikTok. They also use digital copies, partially animate them, bring them to life and update their content by contextualising individual works through suitable soundtracks and music, in that way making use of current TikTok trends. Here it is important to bear in mind the platform’s slogan: “Trends start here.” The single biggest challenge in dealing with TikTok, then, is to understand how its fast-paced rhythms work and to strike “the right tone”, as Ilde Forgiore revealed to the New York Times – the then 35-year-old was responsible for the Uffizi’s TikTok account in 2020.[8] By using TikTok, museum artworks are marketed, among other things, through digital reproductions and adapted to the “aesthetic requirements [and rules] of a software”. [9] In best-practice examples, the sixty-second videos serve as tools for conveying art, but the works of art represented in them often run the risk of being reduced to pure “display surfaces”. [10]

[6] See: TikTok channel uffizigalleries, post of 06/05/20 (https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6834861750823701766?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7051910367282284037 - accessed on 02/02/22)

[7] Anika Maier: Kunsthäuser auf TikTok. Das Museum als Klassenclown, Monopol-Magazin, 3.7.2020 (<https://www.monopol-magazin.de/museen-auf-tiktok-institution-als-klassenclown> - abgerufen am 25.1.22). The title of Maier’s article alludes to the one previously published in the New York Times (see footnote 3).

[8] Cf.: Alex Marshall: As Museums Get on TikTok, the Uffizi Is an Unlikely Class Clown (<https://www.nytimes.com/2020/06/24/arts/design/uffizi-museums-tiktok.html?searchResultPosition=1> - retrieved on 01/25/22)

[9] Call for Papers „Institutionskritik an Museen und Datenbanken in der postdigitalen Wende.“

[10] Ibid.

NICOLE KRECKEL is a research associate at the Visual Culture department (Institute for Art Education) at the Goethe University in Frankfurt am Main. Since December 2019 she has been working towards her doctorate on the topic “The (art) museum as a model for society? The social relevance of art museums based on “best practice” examples’. Another research focus of hers is political imagery. The starting point for this is her teaching and research project “Reading Political Images - A Toolbox for Image Analysis”, in cooperation with the sociologist and political scientist Melanie Dietz. Together they will publish a volume of essays in 2022, half of which consists of contributions from students, some of whom have been attending an eponymous seminar for two semesters. Nicole Kreckel wrote the article “z.Zt. - Vom Umgang mit politischen Bildwelten [z.Zt. - On dealing with political imagery]”, in: *Doing Research – Wissenschaftspraktiken zwischen Positionierung und Suchanfrage* [Scientific practices between positioning and search queries], eds Sandra Hofhues and Konstanze Schütze; to be published by Transcript in 2022. As an art educator, Nicole Kreckel developed the art education program for the tinyBE exhibition in 2021, and as a part of this released the tinyTALKS podcast series.

Isabel Seliger

Das digitale Unbewusste: Eingebettete Phänomene, historische Verflechtungen und Querverbindungen von nichtwestlichen E-Museen und digitalen Archiven verstehen

Seit ihren Anfängen hat sich die Forschung zur digitalen Kunstgeschichte auf quantitative, datenbasierte Analysen und digitale Visualisierungen, etwa Netzwerkanalysen, Kartierungen oder die Veräumlichung von Umgebungen, sowie kombinierte Methoden der Datenmodellierung konzentriert. Dies lässt ihre Ausrichtung an dem Ansatz der Digital Humanities erkennen, insbesondere deren „Engagement für Offenheit, Zugang zu Wissen und die Demokratisierung von Wissen“. Allerdings sind westliche Diskurse über (digitale) Kunstgeschichte und Bildgestaltung immer noch durch kulturspezifische Prämissen begrenzt, deren sich die Teilnehmer dieser Diskurse oft nicht bewusst sind, da ihnen sowohl regionales als auch strukturelles Wissen über die jeweiligen Disziplinen fehlt, um sie in einem Umfeld aus interdisziplinärer Digitalkunst bzw. der Digital Humanities zu exponieren.

Beispielsweise wurde das Modell der ‚Kunstgeschichte‘ erst in jüngerer Zeit auf seine Implikationen unter postmodernen und postkolonialen Bedingungen hin untersucht, d. h. auf europäische Dominanz, die Unterdrückung und Homogenisierung seiner vermeintlichen kulturellen Vorläufer sowie die Vokabulare und Fluchtlinien, die dieses Modell auferlegt hat. In ähnlicher Weise ist die Geschichte der modernen Geisteswissenschaften überwiegend in Bezug auf den modernen Nationalstaat konzeptualisiert worden, d. h. in einem singulären gesellschaftlichen Kontext, sowie in jüngster Zeit mit einem

global angelegten Maßstab im Sinne einer Weltgeschichte der Geisteswissenschaften, wodurch in der Tendenz eine universalistische Sicht auf eine grenzüberschreitende gemeinsame Erfahrung humanistischen und künstlerischen Denkens impliziert wird, die auf der verborgenen Norm einer europäischen Geistes- und Kunstgeschichte basiert.

Jedoch sind der Begriff ‚Kunst‘ und die Disziplin ‚Kunstgeschichte‘, wie sie beispielsweise in Japan und China übernommen wurden, dort nicht wie ihre europäischen Entsprechungen aus den im antiken Griechenland und Rom entwickelten Wissenszweigen hervorgegangen, die in Westeuropa Bildungskonzepte das gesamte Mittelalter hindurch (und weit darüber hinaus) prägten. Vielmehr stellen sie einen Import aus Europa im späten 19. Jahrhundert dar, zu welchem Zeitpunkt sie ins Japanische, Chinesische (und Koreanische) übersetzt wurden und somit die konstruierte Verfasstheit vermeintlich universeller Konzepte offenbaren.

Indem sie diese historische Bedingtheit und ihre methodischen Probleme wie etwa die kulturell divergierenden Bedeutungen von ‚Kunst‘ und ‚Kunstgeschichte‘ reflektieren, vermeiden Studien mit regionalem Fokus auf (Ost-)Asien daher, westliche kunsthistorische Modelle oder Weltkunst binär zu interpretieren (anhand einer *opposition à la* „der Westen gegen den Nicht-Westen“) und verstehen stattdessen ‚Kunst‘ und ‚Kunstgeschichte‘ als ein heterogenes, widersprüchliches Ergebnis einer jahrhundertealten Geschichte wechselseitiger Beziehungen, die in die größeren Strukturen von Expansionismus und Imperialismus eingebettet sind.

Die vorgeschlagene Problematisierung von „Museen und Datenbanken nach der postdigitalen Wende“ stellt sich daher aus der Sicht eines (Ost-)Asienwissenschaftlers nicht primär als das Aufzeigen der Verflechtung von ‚Kunst‘ und ‚Kunstgeschichte‘ mit der kolonialen

Moderne — und somit im weitesten Sinne der kolonialen Verfasstheit des westlichen (kunstgeschichtlichen) Archivs — durch die Logik der Entmaterialisierung und Digitalisierung dar. Vielmehr geht um die Frage der historischen Bedingtheit des E-Museums und des digitalen Archivs außerhalb des euro-amerikanischen geografischen und intellektuellen Einflussbereichs, um die dortigen Strategien der Wissensproduktion sowie um die eigene Fähigkeit, ihren Kommunikationscode in einen anderen zu übersetzen, d. h. ihre jeweiligen Kodierungs- und Interpretationssysteme, ihre Standards für Metadaten und die Notwendigkeit der Integration zu verstehen, die von entscheidender kritischer Bedeutung ist.

ISABEL SELIGER studierte Ostasiatische Sprachen und Literatur (Japanisch) mit den interdisziplinären Schwerpunkten Ostasiatische Kunstgeschichte, frühe buddhistische Bildhauerei, klassische chinesische Sprache und Studiokunst an der Freien Universität Berlin, der Keiō-Universität Tokio und der University of Hawai'i at Mānoa, Honolulu. Von 2002 bis 2004 war sie Andrew W. Mellon Postdoctoral Fellow an der Brandeis University in Waltham, MA. Ihre Ausbildung in digitaler Kunst setzte sie an der School of the Museum of Fine Arts in Boston, der Universität der Künste (UdK) Berlin sowie in jüngerer Zeit an der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), ebenfalls in Berlin, fort. Ihre Forschungsinteressen umfassen Transkulturalität in der Geschichte der Wissenschaften, vergleichende Ideengeschichte, vergleichende Ästhetik, postkoloniale Theorie, Methoden der künstlerischen Forschung und der Digital Humanities.

May 13th 2022 / 14:30

Isabel Seliger

The Digital Unconscious: Understanding the Embedded Phenomena, Historical Entanglements, and Cross-Connections of Non-Western eMuseums and Digital Archives

Since its inception digital art history research has focused on quantitative, data-driven analytics and digital visualisations, such as network analysis, mapping or the spatialization of environments, as well as combined methods of data modelling, expressing its alignment with the digital humanities' "commitment to openness, access, and the democratising of knowledge." However, Western discourses on (digital) art history and image making are still limited by culturally specific premises of which participants in these discourses are often not aware as they lack regional as well as structural knowledge of the disciplines to expose them in an interdisciplinary digital arts and humanities environment.

For example, the 'art history' model has only recently been interrogated for its implications under post-modern and post-colonial conditions, i.e., European dominance, the repression and homogenization of its supposed cultural antecedents, and the vocabularies and trajectories it has imposed. Similarly, the history of the modern humanities has been predominantly conceptualized in relation to the modern nation-state, i.e., in a single-society context, as well as, more recently, on a global scale of a world history of the humanities, tending to imply a universalist view of a shared experience of humanistic and artistic

thought across borders that is based on the hidden norm of a European history of the humanities and arts.

However, the concept of 'art' and the discipline of 'art history', as adopted in Japan and China, for example, did not grow, like their European counterparts, out of the branches of knowledge taught in ancient Greece and Rome which were to inform education in Western Europe throughout medieval times. Rather, they were an import from Europe in the late nineteenth century, when they became transliterated into Japanese, Chinese (and Korean), revealing the artificial nature of seemingly universal concepts.

Reflecting on this historical condition and its methodological problems such as the culturally divergent meanings of 'art' and 'art history', studies with a regional focus on (East) Asia therefore avoid interpreting Western art historical models or world art in terms of the binary opposition of the West versus the non-West, and instead understand 'art' and 'art history' as a heterogeneous, conflicted result of a century-old history of interconnectedness embedded within the larger structures of expansionism and imperialism.

Thus, the proposed problematization of "museums and data bases after the post-digital turn" presents itself to an Asianist not so much as one concerning, among others, the logics of dematerialization and digitization that reveal 'art' and 'art history's' entanglement with colonial modernity, and, by extension, coloniality as a contingent condition of the Western (art historical) archive. Rather, it is the question of the historical condition of the eMuseum and digital archive outside the Euro-American geographical and intellectual sphere of influence, their strategies of knowledge production, as well as one's own facility to make translations from their code of communication to another, i.e., to understand their respective systems of encoding

and interpretation, their standards for metadata, and the need for integration, that is of overriding, critical concern.

ISABEL SELIGER studied East Asian languages and literature (Japanese) with an interdisciplinary focus on East Asian art history, early Buddhist sculpture, classical Chinese language, and studio art at Free University, Berlin, Keiō University, Tokyo, and the University of Hawai'i at Mānoa, Honolulu. From 2002 to 2004 she was Andrew W. Mellon Postdoctoral Fellow at Brandeis University in Waltham, MA. She continued her education in digital arts at the School of the Museum of Fine Arts, Boston, University of Fine Arts (UdK), Berlin, and, more recently, University of Applied Sciences (HTW), Berlin. Research interests include transculturality in the history of the humanities and sciences, comparative intellectual history, comparative aesthetics, post-colonial theory, methods in artistic research, and digital humanities.

Hidéo Snes

Die Architektur der Zukunft: Das Archiv als technologistische Disziplin

Vom Archiv als Zukunftsressource, zum Portal in die Zukunft und dem Archiv als Knotenpunkt zwischen den Zeiten: Die Idee des Archivierens und des Sammelns wird nicht nur anhand zeitgenössischer Theorie entstaubt, sondern auch durch Technologie. Neben potenter und zukunftsweisender, digitaler High-Level-Architektur erfährt auch die klassische Datenbank des Archivs besondere Aufmerksamkeit durch Archivar*innen, Technologist*innen und Künstler*innen. Dabei ist die zentrale Frage, inwiefern kolonialistische, patriarchale und klassistische Machtstrukturen aufgelöst werden können, wenn diese, im wahrsten Sinne des Wortes, durch die basalsten Elemente einer Archivsoftware – dem Programmiercode – 'einbetoniert' wurden.

Man sagt, **HIDÉO SNES** sei jenseitig, anders. Eine Kreatur, die so verstörend, seltsam und verdreht ist, dass ihre Präsenz in ständigem Wandel begriffen ist. Ein Alter Gott mit Tentakeln, eine vielbrüstige Weltraum-Fixe, ein vielgesichtiges, teuflisches Biest. Hidéo Snes ist nicht eines, sondern viele. Nicht ein einziger Gedanke, der durch die Leere hallt, sondern ein Refrain. Eine erschreckende Sinfonie von Ideen. Hidéo Snes stellt die Idee künstlerischer Produktionsprozesse grundlegend in Frage und etabliert ein neomodernes Kontinuum, in dem sich das gebrochene Selbst in ebenso verzerrten Selbsten widerspiegelt. Die künstlerischen Praktiken von SNES' umfassen die Arbeit mit interaktiven digitalen Medien, Installationen, Performances und die Nutzung künstlicher Intelligenz für künstlerische Zwecke. Weiters entwickelt Hidéo SNES KI gestützte Datenbankanwendungen für die Produktion von digitalen dezentralisierten Meta-Archivstrukturen.

Hidéo Snes

The Architecture of the Future: The archive as a technologist discipline

From the archive as a resource for the future, to the portal into the future and the archive as a junction between times: The idea of archiving and collecting is dusted off not only by contemporary theory, but also by technology. In addition to potent and forward-looking digital high-level architecture, the classic database of the archive also receives special attention from archivists, technologists and artists. The central question is to what extent colonialist, patriarchal and classist power structures can be dissolved when they are literally 'embedded' in the most basic elements of archival software: the programming code.

It is said **HIDÉO SNES** is otherworldly, different. A creature, so deranged, strange, and twisted, its presence remains in constant flux. A tentacled elder-god, a multi-breasted space-vixen, a many-faced, utterly fiendish beast. Hidéo Snes is not one, but many. Not one thought that echoes through the void, but a chorus. A frightful symphony of ideas. Fundamentally questioning the idea of artistic production processes, Hidéo Snes establishes a neomodern continuum, wherein the fractured self is being mirrored in equally distorted selves. The artistic practices of SNES' involve working with interactive digital media, installation, performance, and usage of artificial intelligence for artistic purposes. Furthermore, Hidéo SNES develops AI-supported database applications for the production of digital decentralised meta-archive structures.

Eva Greisberger & Eva-Maria Schitter

Zwischen Ortlosigkeit und Dynamisierung: Mediendidaktische Annäherungen an digitale Bildarchive

Sowohl der Typus „Bild“ (Mersch 2011, 1) als auch das Archiv (Bexter, Bühner und Lauke 2016, 10) haben längst ihrer Zuschreibung als konstante materielle Größe entsagt. Sie sind zu unscharfen, hybriden Referenzrahmen avanciert, deren Gestaltlichkeiten heterogen sind und in jedem Verwendungszusammenhang neuen Aushandlungen bedürfen. Vor dem Hintergrund der „post-digital condition“ (Stiegler 2014) und den Digitalisierungsbewegungen auch in den bildenden Künsten, nimmt die Komplexität des Bilderplurals in digitalen Bildarchiven Dimensionen an, die laufend Aktualisierungen der an die Verhältnisse der Gegenwart angepassten Annäherungsmodi obligatorisch werden lassen. Archive fungieren zwar weiterhin als externe Speicherorte kultureller Gedächtnisse (Assmann 1999, 344), allerdings haben sich mit den fluiden Formen, in denen sie sich heute zu zeigen vermögen, die Art der Fragestellungen an die Beziehungsgefüge der (Bild-) Inhalte untereinander (Schütze 2021, 17) sowie die Möglichkeiten zur Partizipation (z.B. Sternfeld 2018, 23) und Transformation (Spieker 2016, 151) wesentlich gewandelt. Ortlosigkeit und Dynamisierung als Charakteristika überführen die vormals statischen, reproduktiven Räume in prozesshafte Verfahrensweisen, demokratische Aushandlungsplattformen von Machtverhältnissen und Spielarten der Informationsvermittlung, die durch aktive Erkundungen offensiver denn je in Angriff genommen werden müssen. In diesem Kontext eignet sich das Bild der Kuratorin/des Kurators, das Torsten Meyer von Kunstvermittler*innen im Transfer des Konzeptes Heinz Budes in den Rahmen der

Kunstpädagogik zeichnet (Meyer 2017, 52). Durch die Zugänglichkeit digitaler Archive für breitere Öffentlichkeiten werden nicht mehr nur den Vermittelnden, sondern insbesondere auch den Nutzenden kuratorische Instrumente der Informationserschließung zu eigen, die sich loslösen von der „Pfleger“ gesammelten Materials hin zur multidimensionalen Neukontextualisierung und Wissenskonstituierung. Dem Einbezug des Users als operative*r Akteur*in ist ein transversales Aktivierungspotential inhärent, das nach den Ansprüchen und Anforderungen interdisziplinärer Denk- und Handlungspraktiken weit über das akademische Bezugsfeld hinaus (Mateus-Berr 2020, 76, 141) erschlossen werden will.

Der Beitrag transferiert den Diskurs hinter den sich verändernden Bedingungen für die Befragung und Erforschung von Archivmaterial in ein kunstdidaktisches Milieu und skizziert sohin die Rahmenbedingungen aus einer kunstpädagogischen Perspektive, um digitale Bildarchive der Bildenden Kunst als zeitgemäße hybride Wissensnetzwerke produktiv zu machen. Zentral ist dabei ihre Situierung als Lernorte, die Denk- und Handlungspraktiken jenseits der Grenzen kunsthistorischer Bezugsrahmen öffnen. Digitale Bildarchivdaten werden als explorative Laboratorien kontextualisiert, in denen Erkenntnisformen vor dem Hintergrund post-digitaler Wissensarchitekturen ausgelotet werden. Entlang Schnittstellen mit bildungstheoretischen, kunstwissenschaftlichen und mediendidaktischen Relationen werden dafür Grundlagen für Navigationen und Operationen in und mit dem dynamischen Material vorgeschlagen.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. 1999. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.
- Bexter, Peter, Valeska Bühner, Stephanie Lauke (Hrsg.). 2016. An den Grenzen der Archive. München: kopaed.
- Eschment, Jane, Hannah Neumann, Aurora Rodono, Torsten Mayer (Hrsg.). 2020. Art Education in Transmission. München: kopaed.

- Kleesattel, Ines, Pablo Müller (Hrsg.). 2018. *The Future Is Unwritten: Position und Politik kunstkritischer Praxis*. Zürich: Diaphanes.
- Krebber, Gesa. 2020. *Kollaboration in der Kunstpädagogik. Studien zu neuen Formen der gemeinschaftlichen Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen*. München: kopaed.
- Mateus-Berr, Ruth. 2020. *Applied Design Thinking Lab and Creative Empowering of Interdisciplinary Teams*. In: Carayannis, Elias (Hrsg.): *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship*. Washington: Springer, S. 74–169. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-15347-6>
- Mersch, Dieter. 2011. *Materialität und Bildlichkeit*. Abgerufen am 02.02.2022 unter <http://www.dietermersch.de/Texte/PDF-s/>
- Meyer, Torsten. 2017. *Für einen curatorial turn in der Kunstpädagogik*. In: Aßmann, Sandra, Peter Moormann, Karina Nimmerfall, Mirjam Thomann (Hrsg.): *Interdisziplinäre Perspektiven auf das Phänomen turn*. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-14805-8_4
- Schütze, Konstanze. 2021. *Bildlichkeit nach dem Internet. Aktualisierungen für eine Kunstvermittlung am Bild*. München: kopaed.
- Stiegler, Bernhard. 2014. *Symbolic Misery Volume 1: The Hyperindustrial Epoch*. Cambridge: Polity Press.

EVA GREISBERGER ist Universitätsassistentin am Zentrum Didaktik für Kunst und interdisziplinären Unterricht, Universität für angewandte Kunst Wien. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in der Weiterbildung von Mentor*innen für die künstlerisch, gestalterischen Unterrichtsfächer sowie der Erschließung außerschulischer Lernorte. Zudem unterrichtet sie Bildnerische Erziehung an einer Mittelschule und einem Oberstufenrealgymnasium in Wien.

EVA-MARIA SCHITTER arbeitet als Senior Scientist am Department Bildende Künste und Gestaltung, Universität Mozarteum Salzburg. Sie beschäftigt sich aktuell im Zuge ihrer Dissertation im Fachbereich Kunstpädagogik mit vermittelnden Aspekten digitaler Bildarchiven in den bildenden Künsten.

13th of May 2022 / 16:00

Eva Greisberger & Eva-Maria Schitter

Between Displacement and Dynamisation: Media-didactic Approaches to Digital Image Archive

Both the typical “image” (Mersch 2001, 1) and the archive (Bexter, Bühner and Lauke 2016, 10) have long lost their characteristics as being constant and material. They have advanced to become fuzzy, hybrid frames of reference whose shapes are heterogeneous and require re-negotiation in every new context of use. Against the background of the “post-digital condition” (Stiegler 2014) and the digitisation movements in the fine arts, too, the complexity of the plurality of images in digital image archives is increasingly reaching dimensions that render it obligatory to constantly update the modes of approach in order to adapt them to the conditions of our present. Archives continue to function as external storage locations for cultural memories (Assmann 1999, 344); however, along with the fluid forms in which they are able to present themselves today, the nature of the questioning of the relationship between the individual elements of (image) content has changed (Schütze 2021, 17), and the possibilities for participation (e. g. Sternfeld 2018, 23) and transformation (Spieker 2016, 151) have changed significantly.

Displacement – or “placelessness” – and dynamisation as new characteristics convert formerly static, reproductive spaces into process-oriented procedures, democratic platforms for negotiating power relations and varieties of information transfer, which must be tackled more offensively than ever through active exploration. This is why the image of curator-art mediators as outlined by Torsten Meyer, transferring Heinz Bude’s celebrated concept into the new framework

of art education, is eminently suitable in the present context (Meyer 2017, 52). Due to the accessibility of digital archives for a broader public, curatorial instruments of information development are made available no longer just to the mediators, but also – and in particular – to users, which detach themselves from the ‘maintenance’ of collected materials, moving towards multidimensional recontextualisation and knowledge constitution. Inherent to the inclusion of users as operative actors is a transversal potential for activation, which, according to the demands and requirements of interdisciplinary practices of thought and action, asks to be ‘tapped’ far beyond the academic field of reference (Mateus-Berr 2020, 76, 141).

This contribution transfers the discourse behind the changing conditions for the questioning and research of archive material into an art-didactic milieu, thus outlining the framework conditions from an art-pedagogical perspective in order to make digital image archives in the field of visual arts productive as contemporary hybrid networks of knowledge. What is central to this is their positioning as places of learning that open up ways of thinking and acting beyond the boundaries of art-historical frames of reference.

We contextualise digital image data archives as laboratories of exploration, in which forms of knowledge are explored against the background of post-digital knowledge architectures. Along interfaces with educational theory, the ‘science of art’ and media-didactic relations, we propose some basics for navigation and operations in (and with) the dynamic material at hand.

Bibliography

- Assmann, Aleida. 1999. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.
- Bexter, Peter, Valeska Bühner, Stephanie Lauke (Hrsg.). 2016. An den Grenzen der Archive. München: kopaed.
- Eschment, Jane, Hannah Neumann, Aurora Rodono, Torsten Mayer (Hrsg.). 2020. Art Education in Transmission. München: kopaed.

- Kleesattel, Ines, Pablo Müller (Hrsg.). 2018. The Future Is Unwritten: Position und Politik kunstkritischer Praxis. Zürich: Diaphanes.
- Krebber, Gesa. 2020. Kollaboration in der Kunstpädagogik. Studien zu neuen Formen der gemeinschaftlichen Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen. München: kopaed.
- Mateus-Berr, Ruth. 2020. Applied Design Thinking Lab and Creative Empowering of Interdisciplinary Teams. In: Carayannis, Elias (Hrsg.): Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship. Washington: Springer, S. 74–169. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-15347-6>
- Mersch, Dieter. 2011. Materialität und Bildlichkeit. Abgerufen am 02.02.2022 unter <http://www.dietermersch.de/Texte/PDF-s/>
- Meyer, Torsten. 2017. Für einen curatorial turn in der Kunstpädagogik. In: Aßmann, Sandra, Peter Moormann, Karina Nimmerfall, Mirjam Thomann (Hrsg.): Interdisziplinäre Perspektiven auf das Phänomen turn. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-14805-8_4
- Schütze, Konstanze. 2021. Bildlichkeit nach dem Internet. Aktualisierungen für eine Kunstvermittlung am Bild. München: kopaed.
- Stiegler, Bernhard. 2014. Symbolic Misery Volume 1: The Hyperindustrial Epoch. Cambridge: Polity Press.

EVA GREISBERGER is a university assistant at the Center for Art Didactics and Interdisciplinary Education, University of Applied Arts Vienna. Her work and research focuses on the further training of mentors for artistic and creative subjects as well as the development of extracurricular learning locations. She also teaches art education at a middle school and a high school in Vienna.

EVA-MARIA SCHITTER is a Senior Scientist at the Department of Fine Arts and Design, Mozarteum University, Salzburg. In the course of her dissertation work in the Department of Art Education, she has been working on mediating aspects of digital image archives in the fine arts.

Verhaltenskodex

Teil der Thematik dieses Symposiums ist, dass Rassismen und andere Diskriminierungsformen sich nicht nur in expliziten Äußerungen manifestieren, sondern auch in Strukturen der Organisation und des Verhaltens – beispielsweise der Beteiligung bzw. Nichtbeteiligung, des Hinnehmens oder Nichthinnehmens von Herabwürdigungen, des Gehört- oder Nichtgehörtwerdens. Diese Strukturen von Privilegierung bzw. Benachteiligung, so wollen wir an alle Teilnehmenden appellieren, werden sich nicht ad hoc ändern durch eine Willensbekundung oder einen „Code of Conduct“ – aber es können alle Teilnehmenden sich vornehmen und einander versichern, nicht nur respektvoll miteinander umzugehen, sondern diese genannten Strukturen mitzudenken in einem achtsamen, sensiblen Umgehen miteinander, insbesondere dann, wenn Sprecher*innen teilnehmen, die selbst traumatische Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen gemacht haben.

Vor diesem Hintergrund wollen wir eine diskriminierungsfreie Durchführung der Konferenz für alle Mitwirkenden und das Publikum gewährleisten, unabhängig von deren Geschlecht, Geschlechtsidentität und -ausdruck, sexueller Orientierung, Behinderung, ethnischer Zugehörigkeit oder Zuschreibung von „Rasse“, körperlichen Erscheinung oder Körpergröße, Alter, Religion, sozioökonomischem Status und Klasse, Geburtsort oder anderen Merkmalen. Respekt ist das oberste Gebot im Umgang miteinander.

Deshalb behält sich die Konferenzleitung auch vor, in Fällen, in denen Respektgrenzen verletzt werden, herabwürdigend oder aggressiv diskriminierend gesprochen oder gehandelt wird, insbesondere wenn dies fortgesetzt und in herabwürdigender Absicht geschieht, ggf. das Rederecht zu entziehen und zum Verlassen der Veranstaltung aufzufordern.

Code of Conduct

It is an underlying assumption of this symposium that racism and other forms of discrimination become manifest not only in explicit statements but also in organizational and behavioral structures. This includes patterns of participation or non-participation, of being heard and not being heard as well as the acceptance or non-acceptance of degrading remarks. We would like to appeal to all participants to help improve the status quo: the said structures of privilege or disadvantage will not change instantaneously on account of a declaration of intent or even a Code of Conduct. However, all participants can make a commitment and assure one another that they will not only treat each other with respect but will keep in mind the existence of these structures while treating each other in a mindful, sensitive way. This is of particular importance in the case of speakers/participants who have themselves had traumatic experiences of discrimination and violence.

In light of this, we want to ensure a discrimination-free realisation of our symposium for all participants and audience members alike, regardless of their sex or gender, gender identity and expression, sexual orientation, disability, ethnicity or attributions of “race”, physical appearance or build, age, religion, socioeconomic status and class, place of birth or other characteristics. Our prime directive in dealing with one another is respect.

This is why the conference management reserve the right, in cases in which the boundaries of respect have been broken or in which degrading or aggressively discriminatory speech or action has taken place, to withdraw the right to speak and to ask participants or audience members to leave the event, especially if such speech or action has occurred repeatedly and has been motivated by the intention to degrade others.

de


ORGANISIERT VON „IMAGE+ Platform for Open Art Education“, eine österreichische Bild- und Bildforschungsplattform zur Verbesserung der Qualität der Lehre. Das Projekt ist an der Universität für angewandte Kunst Wien verankert. In Kooperation mit der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz, der Universität Mozarteum Salzburg sowie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und der Dokumentationsplattform österreichischer Kunst basis wien.

en

ORGANIZED BY „IMAGE+ Platform for Open Art Education“, an Austrian image and image research platform dedicated to the enhancement of teaching. The project is anchored at the University of Applied Arts Vienna and is realized in cooperation with the University of Art and Design Linz, University Mozarteum Salzburg, Austrian Academy of Sciences (ÖAW) and the documentation platform of Austrian art basis wien.


Alisa Beck, Gürsoy Doğtaş, Marc-Paul Ibitz, Veronika Kocher, Astrid Poyer und Charlotte Reuß / Grafik: Dominik Hruza (www.hruza.co.at)


di: 'angewandte

 **basis wien**

Kunstuniversität zu Linz
University of Arts Linz

UNI
MOZ
ART
EUM

 austrian centre for
digital humanities
& cultural heritage

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung