

VIOLENT MEDIATIONS

Jenny Nachtigall in Conversation with Hannah Black

„Hannah Black: Aeter“, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, 2018/2019, Ausstellungsansicht / installation view



The symptoms of discrimination take many forms, violence chief among them. The history and myriad forms of violence wrought on the body have been enduring subjects in the work of the British-born, New York-based artist and writer Hannah Black. In her most recent show in Berlin, Black's visual work provided important touchstones for the way in which violence, like the inscription of race itself, is enacted on and against the body in all its material specificity.

Jenny Nachtigall sat down with Black to ask her about the nature of her aesthetic explorations of abuse and brutality in the context of discrimination. What follows is an exchange that probes the points of libidinal contact in Black's work with an eye to what they have to say about the possibilities for critical practices in the face of rampant discrimination in the art world today.

JENNY NACHTIGALL: The title of your exhibition "Aeter" seems to operate between the materiality of flesh (aeta) and a disembodied, immaterial medium (aether). The ambivalence between these two registers returns throughout the show in the way objects and images dwell on the unstable meanings and shifting functions of cannibalism as both colonial origin myth and contemporary condition that wavers between desire and death. That history and violence are inscribed into bodies unevenly – making some legible as subjects, while turning others into fungible matter (read: flesh) – is something that has been central to your practice. Both as an artist and writer you have implicated yourself within the question of whether one is on the giving and/or receiving end of violence on account of one's social positionality in terms of race, gender, ability, and class. Would you agree?

GEWALTSAME VERMITTLUNGEN

Jenny Nachtigall im Gespräch mit Hannah Black

Die Symptome der Diskriminierung sind vielgestaltig; Gewalt ist vielleicht ihre augenfälligste Form. Die Geschichte und Formenvielfalt der Gewalt gegen Körper sind seit Langem ein wichtiges Thema im Werk der in Großbritannien geborenen und in New York lebenden Künstlerin und Autorin Hannah Black. In ihrer jüngsten Ausstellung in Berlin wurde deutlich, dass Blacks Kunst den Blick dafür schärfen kann, wie Gewalt, beginnend mit der Einschreibung von „Rasse“, am und gegen den Körper in seiner ganzen materiellen Spezifität verübt wird.

Jenny Nachtigall traf Black, um sie zu ihren ästhetischen Erkundungen von Missbrauch und Brutalität im Zusammenhang mit Diskriminierung zu befragen. Im folgenden Gespräch gehen die beiden auch auf die Stellen in Blacks Werk ein, an denen Begehren artikuliert wird, und diskutieren, was sich daraus für die Möglichkeiten kritischer Praxis angesichts der ungebrochenen Verbreitung von Diskriminierung in der heutigen Kunstwelt ergibt.

JENNY NACHTIGALL: Der Titel deiner Ausstellung „Aeter“ scheint sich in der Spannung zwischen der Materialität von Fleisch (aeta) und einem körperlosen, immateriellen Medium (aether/Äther) zu bewegen. Die Ambivalenz zwischen diesen beiden Ebenen manifestiert sich in der gesamten Ausstellung nicht zuletzt in der Art und Weise, in der Objekte und Bilder die verschiedenen, zwischen Begehren und Tod schwankenden Bedeutungen und sich wandelnden Funktionen von Kannibalismus besetzen: das heißt von Kannibalismus als einem kolonialen Ursprungsmythos und als einem gegenwärtigen Phänomen. Dass Geschichte und Gewalt ungleichmäßig in Körper eingeschrieben sind – manche werden als Subjekte lesbar, andere zu austauschbarer Materie, sprich: Fleisch –, war immer schon zentral in deiner Praxis. Als Künstlerin und Autorin hast du dich auch stets selbst in die Frage miteingeschlossen, ob man Subjekt und/oder Objekt von Gewalt

ist, abhängig von der jeweiligen gesellschaftlichen Verortung in Hinblick auf „Rasse“, Geschlecht, Befähigung und Klasse. Würdest du zustimmen?

HANNAH BLACK: Der Ausstellungstitel, auf den du dich beziehst, leitet sich von einem alten englischen Wort für Kannibale her: Selbst-Esser (self-aeta). Ich habe den Begriff modernisiert und ihn auch auf Äther als ein imaginäres Medium bezogen. Äther war einmal eine wissenschaftliche Idee, der heute niemand mehr anhängt. Man nahm an, es müsste für Phänomene wie Licht ein spezifisches Medium geben, in dem sie sich bewegen. Es ist nun einmal schwer, sich das Nichts vorzustellen. Die Ausstellung versucht also in gewisser Weise, eine Theorie von Vermittlungen zwischen Geschichte und Leben zu spinnen. Der vorrangige Sinn ist Essen; ein potenziell kannibalistisches Essen.

Die Etymologie des Wortes „Kannibale“ verhalf mir zu einer Spur, das zu denken: als Schuldkomplex der europäischen herrschenden Klasse. Ich habe das bis zu den entferntesten für mich erreichbaren Schlussfolgerungen weitergetrieben. Während der Arbeit an der Ausstellung habe ich „Black Marxism“ gelesen, und Cedric Robinson zeichnet wirklich ein trauriges Bild des vormodernen Europa. Grundlegende soziale Funktionen waren damals nicht gewährleistet. Er bringt ein Beispiel für gewerblichen Kannibalismus während einer Hungersnot in Frankreich im 11. Jahrhundert: Jemand hat damals zubereitete Leichen auf einem Markt verkauft. Ich möchte dabei der Intuition folgen, dass Europa einen nicht rituellen Kannibalismus erfindet: einen ganz pragmatischen, vollkommen säkularen, reduzierten Kannibalismus. Der Körper reduziert auf Fleisch, wie Hortense Spillers es formuliert.

HANNAH BLACK: The title of the exhibition that you mention is adapted from the Old English word for cannibal: self-aeta. I then modernized the term so that it would also refer to aether as an imaginary medium. It's an obsolete scientific concept that arose from the idea that things like light required a specific medium to move through. It's hard to conceive of nothingness. So, in a way, the show tries to spin a theory of mediations between history and living. The primary sense is of eating; a potentially cannibalistic eating.

The etymology of the word "cannibal" provided one strand of how I was thinking about it: as a European ruling-class guilt complex. I followed this to the furthest conclusion I could find. I was reading "Black Marxism" while working on the show and Cedric Robinson really paints a sad picture of pre-modern Europe, struggling to maintain basic social functions. He quotes an example of commercial cannibalism during a famine in France in the eleventh century: someone selling cooked bodies in a market. The point is to believe, for the purposes of following a line of intuition, that Europe innovates a non-ritualistic cannibalism: cannibalism as pragmatic, fully secular, stripped bare. The body reduced to flesh, to invoke Hortense Spillers.

Throughout the development of the colonial period, Europeans produced propaganda depicting colonized people as cannibals. Meanwhile, wealthy Europeans would literally drink tinctures made from the corpses of the poor, and "Libyans," as medicine.¹ These facts helped me understand the vitalist relation between bourgeois culture and its others: in this case, Africans and (usually, in the case of the hanged) the poor. These social categories make the people who are forced to inhabit them available for an unreal amount

of labor. This availability for misuse by others is achieved exactly by the action of social categorization. Not only that, but by literally consuming the people marked as poor and/or racialized, the rich can become more energized, more alive.

This logic is also with us in a less physical form as the cannibalizations performed by the institutions and mechanisms of art. There's a desire for artists to supply the proof of a fantastical outside that is imagined to be wilder, freer, and available for consumption. I don't want to take this personally, but I have to. My work often turns on what I find to be the painful impasses of my own position, as someone who has been marked in my career with a certain set of political or ethical expectations despite having an actually extremely negative and ambivalent relationship to what it might mean to articulate the problem of value from inside one of its spectral expressions, which is bourgeois culture. I find that difficult and I don't want that difficulty of it to totally subsume my work. But on the other hand it feels more generative to just go with that than to resist it. I'm scared of lying to myself.

So, to acknowledge my implication in this history, as a kind of resistance to feeling myself deployed only as a vitalist infusion, I also tried to imbue this exhibition with another sense of cannibalism: as a relation of love, or of mourning. I love Donald Winnicott's observations on the role of cannibalism between parent and child; Winnicott argues that the mother subconsciously resents her child partly because she cannot eat it or have sex with it. I wanted to think about the violent mediations of love and death; race as one of the social forms that decide who can be loved and who can be killed, and how we negotiate with that.

Während der gesamten Kolonialzeit produzierten Europäer Propaganda, in der kolonisierte Menschen als Kannibalen dargestellt wurden. Zur selben Zeit tranken reiche Europäer buchstäblich Tinkturen aus den Leichen der Armen und „Libyer“ zu medizinischen Zwecken.¹ Diese Fakten halfen mir, die vitalistischen Beziehungen zwischen der bürgerlichen Kultur und ihrem Anderen zu verstehen: in diesem Fall Afrikaner und Arme, wobei unter Armen hier in erster Linie Gehängte zu verstehen sind. Es geht nicht nur darum, dass das soziale Kategorien sind, die genau durch diese soziale Kategorisierung einem uneindeutigen Arbeitswert zugeordnet werden, sondern auch darum, dass sie buchstäblich konsumiert werden. Die Reichen werden dadurch belebt. Sie führen sich Energie zu.

Diese Logik begleitet uns auch in einer weniger physischen Form. Die Institutionen und Mechanismen der Kunst vollziehen Kannibalisierung. Es besteht der Wunsch, dass Künstler*innen den Beweis für ein fantastisches Außen erbringen, das als wilder, freier und konsumierbar gilt. Ich will das nicht persönlich nehmen, aber ich muss es tun. Meine Arbeit befasst sich oft mit dem, was ich als schmerzhafteste Sackgasse meiner eigenen Position empfinde. Meine Karriere ist von einer Reihe politischer oder ethischer Erwartungen an mich geprägt, obwohl ich eigentlich eine extrem negative oder ambivalente Beziehung dazu habe, was es heißen könnte, das Problem des Werts aus dem Inneren einer seiner spektralen Ausdrucksformen zu artikulieren. Ich spreche von der bürgerlichen Kultur. Ich finde das schwierig, und ich möchte nicht, dass diese Schwierigkeit mein Werk völlig einnimmt. Andererseits fühlt es sich produktiver an, dem nachzugeben, als sich zu widersetzen. Ich habe Angst davor, mich selbst zu belügen.

Um meine Verwicklung in diese Geschichte anzuerkennen und als eine Art Widerstand gegen das Gefühl, mich nur als vitalistische Infusion sehen zu müssen, habe ich meine Ausstellung mit einem weiteren Aspekt von Kannibalismus angereichert: Kannibalismus als ein Verhältnis von Liebe oder Trauer. Ich halte viel von Donald Winnicotts Beobachtungen zu einem Kannibalismus zwischen Eltern und Kind. Winnicott hat die These aufgestellt, dass die Mutter ihr Kind heimlich teilweise ablehnt, weil sie es nicht essen und keinen Sex mit ihm haben kann. Ich wollte über die Vermittlungen von Liebe und Tod nachdenken und über den Anteil, den Gewalt dabei hat. „Rasse“ ist eine der sozialen Formen, die ausschlaggebend dafür sind, wer geliebt und wer getötet werden kann, und dafür, wie wir dies verhandeln.

NACHTIGALL: Mir scheint, dass die gezeigten Arbeiten Verschiebungen zwischen unterschiedlichen Registern intensivieren – zwischen Subjekt und Objekt, Essen und Gegessenwerden –, die dem Kannibalismus als einem kolonialen Gründungsmythos eingeschrieben sind. Die Objekte in „Aeter“ verorten dich oder zwingen dich dazu, dich zu verorten, insbesondere in Hinsicht auf Geschlecht und „Rasse“. Ich habe vor allem über die zentrale Bedeutung des Fluchs über Ham in „Aeter“ nachgedacht. Ein Kupferstich von Gustave Doré, der den biblischen Fluch von Schwarzsein/Sklavesein darstellt, dient in der Ausstellung als visuelles Epigraph (Doré ist bekannt für seine Bibelillustrationen wie auch für seinen Antisemitismus).² In „Aeter“ gibt es zwei Arbeiten mit dem Titel „Curse of Ham“. In einer davon ersetzt du Noah durch ein Bild des nackten Michael Fassbender aus dem Film „Shame“. Man schaut



Hannah Black, „Shame Mask 1“, 2018

durch zwei Gucklöcher, die in ein Werbebanner gebrannt sind, und stößt auf diesen unerwarteten Anblick – er ist komisch, aber auch schrecklich. Wobei das davon abhängt, wer schaut, würde ich sagen. Haben Fragen zur Positionalität der Betrachter*innen, Formen der Adressierung oder die soziale Grammatik des Schauens eine Rolle gespielt für die Konzeption der Ausstellung? Oder, ein wenig ortsspezifischer gefasst, war die Frage, was für ein Publikum deine Ausstellung an einem Ort wie Berlin haben wird, relevant für deine Arbeit an „Aeter“?

BLACK: Ja. Ich mochte einen Satz, den Fred Moten in einer MoMA-Diskussion über „Blackness and Non Performance“ gesagt hat: Das legale Konzept des Individuums ist ein Loch, das man in den Zusammenhang des Sozialen geschnitten hat. Die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt ist hilfreich für das Denken, aber sie entspricht nicht der wilden Realität von Beziehungsweisen.

Diese Ausstellung bezieht sich sehr spezifisch einerseits auf den Galerieraum und andererseits auf meine Hoffnungen und Befürchtungen hinsichtlich des Publikums. Das Theatralische an der Kunst garantiert in gewisser Weise, dass beim Betreten des Raumes etwas da sein wird, selbst wenn da nichts ist. Daher ist es attraktiv, weil es zumindest ein minimales Maß an Kontrolle über jemandes Aufmerksamkeit bietet, und diese Aufmerksamkeit kann man auch noch einfordern. Da steckt eine halb verborgene Sehnsucht darin, diese Aufmerksamkeit zu bestimmen, aber in einer Art Zirkel: Die Bestimmung erfolgt durch das Begehren der anderen Seite. Das ist vielleicht eine soziale Grammatik des Schauens. Die Frage nach dem Publikum ist wirklich sperrig, also muss ich sie auf einige Individuen reduzieren, über die

denke ich dann nach, über meine Gefühle für sie. Es gibt da eine Menge heimlicher Anspielungen und Witze, manches versteht außer mir niemand. Dieses Spiel mit Zeigen und Verbergen ist meine Weise, mit diesem merkwürdigen Sachverhalt umzugehen: innere Vorgänge öffentlich zu machen.

Mir liegt sehr daran, Fragen von „Rasse“, Geschlecht, Befähigung, Klasse usw. zu verallgemeinern. Ich möchte sie von der individuellen Ebene, vom exemplarischen Individuum wegbringen und darüber hinausgehend auch von der Kollektivität, solange man diese als eine Ansammlung exemplarischer Individuen versteht. Mich beschäftigt stärker die Frage: Was sind die sozialen Formen, die Erfahrung vermitteln? Welche Ideen und Kategorien drängen sich uns auf, wenn wir über uns nachdenken? Worauf beruhen sie? Das heißt nicht, dass individuelle Erfahrung für diese Fragen irrelevant ist – ich würde sogar sagen: Das Individuum ist die Bühne dieser Fragen –, aber ich ziehe es vor, das Individuum (letztendlich auch: mich selbst) auf diesem abstrahierten Feld neu in Erscheinung treten zu lassen, eher als atmosphärischen Faktor und nicht so sehr als eine definierte Einheit.

NACHTIGALL: Vor ein paar Jahren hast du über das Verhältnis von Universalität/Differenz in Auseinandersetzungen über Identitätspolitik geschrieben; dazu, wie Kritiker*innen von Identitätspolitik dazu neigen, Weißheit als universelle Norm zu setzen und Abweichungen von ihr als personalisierten Faktor. Ich denke vor allem an eine Formulierung aus deinem Text „The Identity Artist and the Identity Critic“: „Kollektivität könnte der notwendige erste Schritt sein, das Leben erträglich zu machen, aber die Herstellung dieser

NACHTIGALL: My sense was that the works on view intensify a slippage between registers – between subject and object, eater and eaten – internal to cannibalism as a colonial origin myth. The objects locate you or force you to locate yourself in terms of gender and race specifically. I was thinking in particular about the centrality of the Curse of Ham in “Aeter.” An engraving depicting the biblical curse of blackness/slavery by Gustave Doré (known for his Bible illustrations as well as his anti-Semitism) serves as the show’s visual epigraph, and there are two works titled “Curse of Ham.”² In one of them you replace Noah with a nude shot of Michael Fassbender from “Shame.” Viewed through two peepholes burned into an advertising banner, that sight is unexpected – funny but also horrible. Though arguably that depends on who is looking at it. I was wondering whether questions around positionality and modes of address – the social grammar of looking or, I guess perhaps also more site-specifically speaking, the question of what kind of audience your work would have in a city like Berlin – played a role in the making of “Aeter”?

BLACK: Yes. I liked the Fred Moten line in his MoMA talk “Blackness and Nonperformance” about how the legal concept of the individual is a hole cut in the fabric of the social. The distinction between subject and object helps organize thought, but it doesn’t correspond to the wild reality of relating.

This show is very specific both to the gallery and to my hopes and fears about audience. The theatrics of art, where you walk into a room and it’s guaranteed there’s something there, even if there’s nothing, is attractive because it’s a really minimal level of control to exert on someone’s

attention while nevertheless demanding it from them. There’s a kind of half-hidden desire in that to nevertheless command attention, but in a roundabout way, as if through the other person’s desire. That’s a social grammar of looking, maybe. The question of audience feels really unwieldy, so I have to reduce it to a few individuals and just think about them, my feelings for them. There are lots of secret references and private jokes, and some are so private that only I know them. This interplay of showing and hiding is how I deal with the strangeness of making inner processes public.

It’s important to me to generalize questions of race, gender, ability, class, and so on away from the individual, and away from the exemplary individual, and even away from collectivity insofar as it’s understood as a collection of exemplary individuals. The question that preoccupies me is more, what are the social forms that are mediating experience? What ideas and categories are we compelled to use to think about ourselves, and what do they depend on? That doesn’t mean individual experience is irrelevant to these questions – the individual is even the theater of the questions – but I prefer to let the individual (me, even) reappear on this abstracted field as an atmosphere rather than as a definite quantity.

NACHTIGALL: A few years ago you wrote about the relation between universality/difference in controversies around identity politics: on how critiques of the latter tend to assume whiteness as a universal default, while personalizing deviations from it. I was thinking in particular of a line from your text, “The Identity Artist and the Identity Critic”: “Collectivity might be the necessary first step toward making life bearable, but the

Kollektivität könnte weniger gemütlich werden, als Strategien von Inklusion, Diversität und Universalität es nahelegen.”³ Inzwischen scheinen heftige Debatten über „kulturelle Aneignung“ und die unterschiedlichen Bedeutungen von Identitätspolitik die politischen Analysen zu prägen.⁴ Wie stehst du zu diesen Debatten? Kannst du etwas dazu sagen, wie Kollektivität in deiner Sicht auf Differenz/Universalität (in der Kunst, aber auch darüber hinaus) ins Spiel kommt?

BLACK: In den Diskurs über kulturelle Aneignung mische ich mich nicht ein, denn das wäre wohl ein Missverständnis meiner Position. Ich glaube aber, dass das ein sehr hilfreiches pädagogisches Werkzeug ist. Es ist angemessen für die massenhaften Lernpraktiken, die Menschen auf Plattformen wie Twitter entwickeln. Es hilft uns, gewaltige strukturelle Fragen auf eine Ebene zu bringen, auf der sie leicht verstanden und diskutiert werden können.

Ich habe aus diesen Gesprächen eine Menge gelernt, vor allem in meinem ersten Jahr in den Vereinigten Staaten. Sie fesseln mich nicht so sehr als moralische Fragen, sondern sind hilfreich, weil sie Systeme und Strukturen erhellen. Für mich liegt der Punkt nicht darin, dass es eine absolute Alterität zwischen Kulturen gibt, die unbedingt zu respektieren ist; der Punkt ist, dass kulturelle Praktiken mit Gewalt, Ausbeutung, sexuellem Imaginären usw. verbunden sind. Das sollten wir berücksichtigen, wenn wir kulturelle Produktion interpretieren.

Die Situation des Schwarzen Amerika scheint derzeit das hauptsächlichste Metonym für den Umgang mit „Rasse“ in einem Kunstkontext zu sein. Das hat offensichtlich damit zu tun, dass die Ereignisse in Ferguson die Menschen bewegt

haben. Daraus wurde ein globales politisches Event, ein Thema für massenhaften Enthusiasmus. Auch mich bewegt das, aber der Fokus auf einen US-Kontext ist nicht unproblematisch. Viele der Probleme Amerikas sind in materieller wie in symbolischer Hinsicht global. Wenn aber nur spezifisch amerikanische Phänomene beim Thema „Rasse“ eine Rolle spielen, dann können sich Öffentlichkeiten anderswo unter Umständen zu leicht davon ausnehmen: „Na ja, es ist halt sehr rassistisch in Amerika, aber nicht hier.“

Gegenwärtig gibt es ein starkes Interesse an Blackness außerhalb Schwarzer Communities. Ich spiele da auch eine Rolle, trotzdem finde ich das seltsam und auch peinlich. Aber es ist auch verständlich in dem Grad, in dem Anti-Blackness eine psychosoziale Organisationsstruktur für die weiße Gesellschaft ist (Frank B. Wilderson hat da ganz eindeutig recht). Sie kann auch dazu genutzt werden, andere Phänomene – abgesehen von der Verelendung Schwarzer Menschen – zu erklären. Aimé Césaire oder Amiri Baraka erklären damit den Aufstieg des europäischen Faschismus in den 1930er und 1940er Jahren als eine Art Rückkehr der Bedingungen der Kolonie ins Zentrum. Das verzeichnen wir auch heute wieder. Es ist kompliziert, denn die tatsächliche Situation bestehender Schwarzer Communities muss der Ausgangspunkt aller Analysen von Anti-Blackness sein, damit diese nicht gänzlich zu einem einigermaßen inspirierendem Buzzword verkommt.

NACHTIGALL: In einem Interview im Zusammenhang mit deiner Ausstellung „Some Context“ (2017) sprachst du darüber, dass analytische Kategorien wie weiße Vorherrschaft oder Misogynie in einer Post-2008-Situation kollabieren.⁵ In dieser Situation ist der Status quo durch Gewalt

production of that collectivity may be less cozy than strategies of inclusion, diversity, and universality suggest.³ Meanwhile, hard-fought debates over “cultural appropriation” and the different meanings of identity politics seem to envelop political analyses.⁴ What’s your take on these debates, and could you speak on how collectivity comes into play in your view of difference/universality (in art and/or beyond)?

BLACK: I don’t see myself as contributing to contemporary cultural appropriation discourse, I think that would be a misunderstanding of my position, but I think it can be a really helpful educational tool. It’s appropriate for the kinds of mass-learning practices that people are developing on platforms like Twitter; it helps us scale down massive structural questions to a level where they can be easily grasped and discussed.

I learned a lot from those kinds of conversations, especially during the first year I lived in the US. I don’t feel like they’re very gripping as moral questions, but they are helpful in illuminating systems and structures. To me, the point isn’t that there’s an absolute alterity between cultures that must be respected; the point is that cultural practices are intertwined through violence, exploitation, sexual imaginaries, and so on, and it’s interesting to take that into account in how we interpret cultural production.

The main metonym for dealing with race in an art context currently seems to be the situation of Black America. This is obviously because people were excited by the uprisings in Ferguson and they became a global political event, an object of mass enthusiasm. I feel moved by this, but the focus on the US context has its issues. Many of the problems of America are materially and

symbolically global, but if you only ever hear about race in terms of its specific manifestations in the US, it potentially allows too much space for audiences elsewhere to react self-servingly, like, “Well, it’s very racist in America, but not here.”

I sometimes find the current intense interest in blackness outside of Black communities, and my implication in that, kind of weird and embarrassing. But it’s understandable to the extent that (evidently Frank B. Wilderson is right about this) anti-blackness is a psychosocial organizing structure for white society, and so it can be used to explain phenomena other than the immiseration of Black people, like how Aimé Césaire or Amiri Baraka use it to account for the rise of European fascism in the 1930s and 1940s as a kind of return of the conditions of the colony to the center, which is what we’re also seeing now. It’s complicated because the situation of actually existing Black communities has to be the ground of any analysis of anti-blackness, so it doesn’t get completely vitiated into being just another vaguely inspiring buzzword.

NACHTIGALL: In an interview in the frame of your exhibition “Some Context” (2017), you talked about how analytical categories (such as white supremacy or misogyny) collapse in a post-2008 situation in which violence defines the status quo as a state of permanent catastrophe.⁵ With the systemic erosion of liberalism – and thus of the critical or educational functions of art and culture that are founded upon it – there seems to be a general sense of disorientation and a radical questioning of the roles and responsibilities of criticism and critique. What is your perspective on this post-liberal situation and on the functions of criticism/critique within art and theory



Hannah Black, „Curse of Ham 1“, 2018

als eine permanente Katastrophe bestimmt. Infolge der systematischen Erosion des Liberalismus – und damit auch der kritischen und bildenden Funktionen von Kunst und Kultur, die darauf beruhen – scheint es derzeit eine allgemeine Desorientierung und eine radikale Hinterfragung der Rollen und Verantwortlichkeiten von Kritik zu geben. Wie siehst du diese postliberale Situation und die Funktionen von Kritik in Kunst und Theorie heute? Würdest du sagen, dass du in deiner visuellen Arbeit und deinem Schreiben in unterschiedlicher Weise mit dieser Situation umgehst?

BLACK: Die politische Ordnung fühlt sich gerade besonders unbeständig und konfliktreich an. Für diejenigen von uns, die in den 1980er und 1990er Jahren in Westeuropa aufwuchsen, ist das eine neue Erfahrung. Unweigerlich führt das zu vielen

nostalgischen Fantasien über sozialen Zusammenhalt, aber auch zu einer Erotik des Aufruhrs. Es ist anstrengend, aber auch aufregend, so direkt mit der Nullsummenatur kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse konfrontiert zu sein. Die Attraktion von Konzepten wie Liebe, Solidarität, Zusammenhalt, Einheit oder Gemeinschaft ist mir auch nicht fremd, aber ich frage mich oft, warum diese politischen Ideen nicht mit ein bisschen mehr Realismus von Liebe sprechen. Liebe ist ein in hohem Maß aufgeladener Zustand. Konflikt, Gewalt und Ambivalenz gehören genauso sehr zur Liebe wie Harmonie. Ich glaube, dass diese Themen eine extreme Spannung enthalten, der Ursprung dieser Spannung ist real, geschichtlich, und schlägt sich in der Psyche nieder. Diese Zusammenhänge möchte ich gern verstehen.

Die ideale Ethik unseres Moments besteht meiner Meinung nach darin, sich dem totalen

today? Would you say that there is a difference in how you deal with this situation in your visual work and in your writing respectively?

BLACK: The current feeling of the political order being especially volatile and conflictual, which is new to those of us who grew up in Western Europe in the 1980s and 1990s, inevitably produces a lot of nostalgic fantasies about social cohesion, as well as an erotics of upheaval. It's distressing and exciting to be so actively confronted with the zero-sum nature of capitalist social relations. I get the attraction of leaning on concepts like love, solidarity, togetherness, unity, community, but I often wonder why those political ideas aren't inflected with more realism about love, which is a highly charged condition involving conflict, violence, and ambivalence as much as harmony. I think these are issues carrying extreme tension, I think the source of that tension is real, historical, and held in the psyche. I'm interested in understanding that. That's my idea of a good time.

The ideal ethic of the moment, I think, is to lay ourselves open to the total vertigo of the loss of law of the father while remaining good-humored and chill. I'm interested in thinking about the current state of permanent catastrophe as a generalization of conditions whose historical reserve is anti-blackness: an ultraviolet condition of abjection and extraction that's beneath, beyond, and behind the wage relation. Capitalism seems to have fused itself so fatally to the infrastructure of living that life itself is now poisoned – and the amazing thing about our era is that we must understand this not only as where we are now, but where people have been since the beginning of capitalism. It's a moment of intense encounter, with the past, with the terrible contingency of

the reproduction of meaning. It's obvious why this entails a loss of faith in mythic containments such as whiteness and patriarchy, and renewed attention to art and theory as sites of their maintenance. By shifting between art and theory, I hope to express my suspicion of both. As for criticism and critique, I like Twitter a lot. People are really generous online with their thoughts and jokes. I really appreciate it.

Notes:

- 1 See Peter Linebaugh und Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston 2000, p. 61.
- 2 In Genesis Ham was cursed to eternal servitude because he sinfully looked at his naked father Noah. The curse was subsequently understood to include black skin, establishing a circular relationship between blackness and slavery that figured centrally in justifying the slave system, e.g. in antebellum America. See David M. Goldenberg, *Black and Slave. The Origins and History of the Curse of Ham*, Berlin/Boston 2017.
- 3 Hannah Black, "The Identity Artist and the Identity Critic," in *Artforum*, Sommer 2016.
- 4 See for instance the debates around Asad Haider, *Mistaken Identity: Race and Class in the Age of Trump*, London, 2018. See also Jens Kastner, Lea Susemichel, *Identitätspolitik. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*, Münster 2018.
- 5 Ellen Greig/Hannah Black, "Chisenhale Interviews: Hannah Black," <https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Hannah-Black-Chisenhale-Gallery-Interview.pdf>.

Vertigo des Verlusts des Gesetzes des Vaters hinzugeben und gleichzeitig gut gelaunt und kühl zu bleiben. Ich möchte über den derzeitigen Zustand der permanenten Katastrophe als einer Generalisierung von Bedingungen nachdenken, für die Anti-Blackness eine historische Grundlage darstellt: einen ultragewalttätigen Zustand von Erniedrigung und Ausbeutung, der unter, über und jenseits des Lohnverhältnisses steht. Der Kapitalismus scheint sich so endgültig mit der Infrastruktur des Lebens vermischt zu haben, dass das Leben selbst nun vergiftet ist – und das Wahnsinnige an unserer Zeit ist, dass wir das nicht nur auf uns selbst und unseren Ort heute beziehen müssen, sondern auch darauf, wo Menschen seit Beginn des Kapitalismus stehen. Es ist ein Moment intensiver Begegnung mit der Vergangenheit, mit der schrecklichen Kontingenz der Reproduktion von Bedeutung. Dass das einen Vertrauensverlust für mythische Absicherungen wie Whiteness/Patriarchat und Kunst und Theorie als Orte ihrer Aufrechterhaltung mit sich bringt, ist klar. Ich bewege mich zwischen Kunst und Theorie hin und her und kann damit hoffentlich mein Misstrauen gegenüber beiden zum Ausdruck bringen. Was Kritik anbelangt, mag ich Twitter sehr. Die Leute sind online wirklich großzügig mit ihren Gedanken und Witzen. Das schätze ich sehr.

Übersetzung: Bert Rebhandl

Anmerkungen

- 1 Vgl. Peter Linebaugh/Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston 2000, S. 61.
- 2 In dem ersten Buch von Moses (Genesis) wurde Ham zu ewiger Knechtschaft verflucht, weil er seinen nackten Vater Noah sündhaft anschaute. In der Folgezeit wurde schwarze Hautfarbe als Bestandteil des Fluchs verstanden,

sodass ein zirkuläres Verhältnis zwischen Schwarzsein und Sklavesein etabliert wurde, das für die Legitimation des Sklavensystems, z. B. im Vorkriegsamerika, von zentraler Bedeutung war. Vgl. David M. Goldenberg, *Black and Slave. The Origins and History of the Curse of Ham*, Berlin/Boston 2017.

- 3 Hannah Black, "The Identity Artist and the Identity Critic," in: *Artforum*, Sommer 2016.
- 4 Vgl. z. B. die Debatten um Asad Haider, *Mistaken Identity: Race and Class in the Age of Trump*, London 2018; siehe auch Jens Kastner/Lea Susemichel, *Identitätspolitik. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*, Münster 2018.
- 5 Ellen Greig/Hannah Black, "Chisenhale Interviews: Hannah Black," <https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Hannah-Black-Chisenhale-Gallery-Interview.pdf>.