

GIANNI MANHATTAN

curated by Bianca Stoppani

The Invisible Hand

Bianca Hlywa, Morag Keil, Margherita Raso

ENGLISH

Out of what little I do remember from my high-school years, there is the memory of that morning when my then philosophy professor—who was wont to lecture while cleaving the air around him with his big hands—talked about Adam Smith’s view of economics, whereby the choices made by individuals in the competitive environment of the so-called free market would unintentionally but surely benefit the wider community. Smith likened that unconscious intentionality to an “invisible hand.”

This powerful image has haunted me ever since; and yet, it was not until years later that I came to know how, after its first appearance in the 18th century, that figure had been deployed on numerous other occasions to describe and justify the metaphorical and material forms of the Western European supremacist agenda. I came to understand how, rather than a natural occurrence or some automated dynamic, that imaginary agency was an “adaptive truth-for,” as Sylvia Wynter would call it: a cultural and class-based construct which legitimises the commodification (if not also the capture) of that which is deemed “Other” within the context of our decaying white, male, colonial, capitalist realism.[1]

Perhaps what I was drawn to in the artistic practices of Bianca Hlywa, Morag Keil and Margherita Raso is actually a part of that haunting: their engagement with forms of that first “invisible hand”. This is to say that, among other concerns, these works ponder matters related to ways of seeing and their effects on bodies, senses, and beings.

In Keil’s *Passive Aggressive* (2016), a series of motorcycles parked in the streets of Berlin are individually and laboriously scrutinised by a hand-held camera against a backdrop of loud road and railway noises. The gaze is ambivalent, sometimes scientific and disembodied, other times erotic and personified. In this fantasy, motorbikes stand for commodities to be purchased and ridden in order to confirm the buyer’s desired identity. Even if the portrait of such macho fetishisation is not lacking a dose of parodic banality—indeed, the camera repeatedly tries and fails to obtain full, pornographic visibility of the motorbikes’ innards—it also cruelly taps into traditional Western representations of women: always naked, always horizontal, forever available to be looked at and lusted after. Synced across six channels, the video—together with the installation that keeps the tech apparatus which allows its to function all too visible—frustrates the expectations of a smooth cinematic experience while, more generally, suggesting the inauthenticity of art and of libidinal capitalist economies. Accordingly, the motorbike portraits are briefly interrupted by stock GIFs of sexy winking eyes and excerpts from cartoonish TV commercials, serving as proxies designed to cover up the normative messages they carry.

Hlywa’s *The Image of the Tide* (2017) is a motor fan spinning with a translucent bag playing host to a half-dead piece of SCOBY (Symbiotic Culture Of Bacterial Yeast). This messy biomass, which Hlywa usually grows over several months, is life in its basic form: that which is unpredictable and out of control. Usually immersed in a murky brew of tea and sugar, its flesh is in constant metamorphosis. But not this time. The bagged portion is lacking its liquid, its removal being the only condition to allow for the displaying of this SCOBY in its full visibility; as such, it cannot live. The transformation of a life into quasi-dead matter, into an image-commodity for contemplation purposes, comes with a few downsides: it smells pungent;

disquietingly, it looks like wan bodily tissue; and it needs to be maintained half-alive by the free labour of the gallery director, who immerses the SCOBY in fermenting liquid every day in order to delay its rotting and final desiccation. The work enacts a reflection on the violence embedded in the economies of exposure, on the extraction of labour and matter upon which capitalism is built, and on the political distinctions between grievable and fungible lives.

Studio (2024) is a 1:1 replica of the only window in Raso's former studio in Basel. The pair of 1950s Wilson shoulder pads that the artist added there may catch for the eye, an unusual focal point positioned above the classic eye-level on the grid of panes, a visible resistance in the supposed transparency of the absent glass. Made of animal by-products discarded by slaughterhouses, it may as well be an eerie signal to a missing (as much as ever-changing) body, just as the window is in relation to the landscape it frames. The work focuses our attention on the intimate, highly charged (in both bodily and psychological terms) experience of looking, and on the material nature of its medium, despite the wet dreams of oculo-centrism. Raso's intervention, vis-à-vis the long tradition of Western artists meditating on windows as being more or less metaphorical tools with which to picture reality, is rooted instead in her work on the immanent exchange of bodies and skins, objects and images, casts and moulds, originals and copies, with each category providing only temporary ontological solidification. Studio is the degree zero of those exchanges: a conterminous structure of vision and surface of representation, where spectral projections enter and exit through fragmentation and splicing.

Throughout THE INVISIBLE HAND, the corpsing of visual technologies, and by extension cultures, alongside the instances of humorous non sense with which these works are infused, challenge their institutional framework and aesthetic experience. Nonetheless, their concerns wade through a more slippery and expansive terrain, informed by drastically different yet adjacent contexts and industries, from governance to advertising, entertainment to the military; because the ways of seeing and being seen, representing and being recognised, showing and being looked at are inseparable from politics, whether they are visible or not. In fact, as Hannah Arendt stated succinctly, we walk through a history of ideas led by people in power rather than a history of actions led by an "invisible hand."^[2] And, for that same reason, we are all implicated in the (in)visibility of the stories around us.

To imagine a different reality is the politics of art, to make reality look contingent is the art of politics. Have we ever needed them both more urgently, in the too often hypervisible, unspeakable, genocidal times in which we are living?

Bianca Stoppani

[1] Sylvia Wynter, "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument," CR: The New Centennial Review, Vol. 3, No. 3 (Fall 2003): 317.

[2] Hannah Arendt, The Human Condition (The University of Chicago Press, 1958), 185.

DEUTSCH

Von dem Wenigen, woran ich mich aus meinen Schuljahren erinnere, gibt es die Erinnerung an jenen Morgen, als mein damaliger Philosophielehrer — der dazu neigte, beim Dozieren mit seinen großen Händen die Luft um sich herum zu zerteilen — über Adam Smiths Auffassung von Ökonomie sprach. Diese besagt, dass die Entscheidungen, die Individuen in der Konkurrenzsituation des sogenannten freien Marktes treffen, unbeabsichtigt, aber sicher der gesamten Gemeinschaft zugutekommen würden. Smith verglich diese unbewusste Intentionalität mit einer „unsichtbaren Hand“.

Dieses kraftvolle Bild verfolgt mich seither; und doch erfuhr ich erst Jahre später, wie jene Figur nach ihrem ersten Auftreten im 18. Jahrhundert vielfach herangezogen wurde, um

metaphorische wie materielle Formen der westeuropäischen suprematistischen Agenda zu beschreiben und zu rechtfertigen. Ich begriff, dass es sich dabei nicht um ein Naturereignis oder eine automatisierte Dynamik handelt, sondern um eine „adaptive Wahrheit-für“, wie Sylvia Wynter es nennen würde: ein kulturelles und klassenbasiertes Konstrukt, das die Kommodifizierung (wenn nicht gar die Vereinnahmung) dessen legitimiert, was innerhalb unseres verfallenden weißen, männlichen, kolonialen, kapitalistischen Realismus als „Anderes“ gilt.[1]

Vielleicht liegt das, was mich an den künstlerischen Praktiken von Bianca Hlywa, Morag Keil und Margherita Raso anzieht, tatsächlich in diesem Verfolgtsein: ihrem Umgang mit Formen jener ersten „unsichtbaren Hand“. Das heißt, dass diese Werke – neben anderem – Fragen nach den Weisen des Sehens und deren Auswirkungen auf Körper, Sinne und Wesen aufwerfen.

In Keils *Passive Aggressive* (2016) werden eine Reihe von Motorrädern, die auf den Straßen Berlins geparkt sind, einzeln und mühsam von einer Handkamera ins Visier genommen – begleitet vom lauten Hintergrund von Straßen- und Bahnverkehr. Der Blick ist ambivalent, mal wissenschaftlich und entkörperlicht, mal erotisch und personifiziert. In dieser Fantasie stehen Motorräder für Waren, die gekauft und gefahren werden, um die gewünschte Identität des Käufers zu bestätigen. Auch wenn diesem Porträt einer machohaften Fetischisierung eine Portion parodischer Banalität nicht fehlt – tatsächlich versucht die Kamera wiederholt und vergeblich, eine vollständige, pornografische Sichtbarkeit der Innereien der Motorräder zu erlangen – greift es zugleich grausam auf traditionelle westliche Darstellungen von Frauen zurück: immer nackt, immer horizontal, stets verfügbar, um betrachtet und begehrt zu werden. Über sechs Kanäle synchronisiert, frustriert das Video – zusammen mit der Installation, die das technische Apparat sichtbar ausstellt, das seine Funktion überhaupt erst ermöglicht – die Erwartungen an ein reibungsloses Kinoerlebnis und deutet im Allgemeinen auf die Unauthentizität von Kunst und libidinalen kapitalistischen Ökonomien. Entsprechend werden die Motorradporträts kurz unterbrochen von Stock-GIFs sexy zwinkernder Augen und Auszügen aus cartoonhaften Werbespots, die als Stellvertreter dienen, um die normativen Botschaften, die sie transportieren, zu kaschieren.

Hlywas *The Image of the Tide* (2017) ist ein Motorventilator, an dem eine transparente Plastiktüte hängt, die ein halbtotes Stück SCOBY (Symbiotic Culture Of Bacterial Yeast) birgt. Diese chaotische Biomasse, die Hlywa normalerweise über mehrere Monate hinweg wachsen lässt, ist Leben in seiner elementarsten Form: unvorhersehbar und unkontrollierbar. Für gewöhnlich in eine trübe Brühe aus Tee und Zucker eingetaucht, befindet sich ihr Fleisch in ständiger Metamorphose. Doch diesmal nicht. Das abgepackte Stück ist seiner Flüssigkeit beraubt, deren Entzug die einzige Bedingung ist, um diesen SCOBY in voller Sichtbarkeit ausstellen zu können; so kann er nicht leben. Die Verwandlung von Leben in quasi-totes Material, in ein Bild-Warenobjekt zur kontemplativen Betrachtung, bringt einige Schattenseiten mit sich: Es riecht stechend; es sieht beunruhigend nach blassem Körpergewebe aus; und es muss durch die unbezahlte Arbeit der Galeriedirektorin halblebend gehalten werden, die den SCOBY täglich in fermentierende Flüssigkeit taucht, um sein Verrotten und endgültiges Austrocknen hinauszuzögern. Das Werk reflektiert die in den Ökonomien der Sichtbarmachung eingebettete Gewalt, die Extraktion von Arbeit und Materie, auf denen der Kapitalismus beruht, sowie die politischen Unterscheidungen zwischen betrauerbarem und austauschbarem Leben.

Studio (2024) ist eine 1:1-Replik des einzigen Fensters in Rasos ehemaligem Atelier in Basel. Das Paar Schulterpolster der Marke Wilson aus den 1950er-Jahren, das die Künstlerin dort hinzugefügt hat, sticht ins Auge: ein ungewöhnlicher Brennpunkt oberhalb der klassischen Augenhöhe im Raster der Scheiben, ein sichtbarer Widerstand gegen die vermeintliche Transparenz des abwesenden Glases. Hergestellt aus tierischen Nebenprodukten, die in Schlachthöfen entsorgt wurden, kann es ebenso gut als gespenstisches Signal auf einen fehlenden (ebenso wie sich stets wandelnden) Körper verstanden werden, wie das Fenster in Bezug auf die Landschaft, die es rahmt. Das Werk lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die intime,

hochgradig aufgeladene (sowohl körperlich als auch psychologisch) Erfahrung des Sehens und auf die materielle Natur seines Mediums – ungeachtet der feuchten Träume des Okulozentrismus. Rasos Intervention, im Gegensatz zur langen Tradition westlicher Künstler*innen, die Fenster mehr oder weniger als metaphorische Werkzeuge zur Abbildung von Realität betrachten, wurzelt vielmehr in ihrer Arbeit am immanenten Austausch von Körpern und Häuten, Objekten und Bildern, Abgüssen und Formen, Originalen und Kopien, wobei jede Kategorie nur eine temporäre ontologische Verfestigung bietet. Studio ist das Nullniveau dieser Austauschprozesse: eine gleichzeitige Struktur von Vision und Oberfläche der Repräsentation, in der spektrale Projektionen durch Fragmentierung und Spaltung ein- und austreten.

Im gesamten THE INVISIBLE HAND fordern das Verfallenlassen visueller Technologien – und in der Folge von Kulturen – sowie die Momente humorvollen Unsinn, mit denen diese Werke durchdrungen sind, den institutionellen Rahmen und die ästhetische Erfahrung heraus. Dennoch bewegen sich ihre Fragestellungen in einem weitaus glitschigeren und expansiveren Terrain, geprägt von drastisch unterschiedlichen, aber angrenzenden Kontexten und Industrien – von Regierung bis Werbung, von Unterhaltung bis Militär. Denn die Weisen des Sehens und Gesehenwerdens, des Repräsentierens und Anerkanntwerdens, des Zeigens und Betrachtetwerdens sind untrennbar von Politik, ob sichtbar oder nicht. Tatsächlich, wie Hannah Arendt prägnant formulierte, durchschreiten wir eine Ideengeschichte, die von Menschen in Machtpositionen gelenkt wird, und nicht eine Geschichte von Handlungen, die von einer „unsichtbaren Hand“ gesteuert wäre.[2] Und genau aus diesem Grund sind wir alle in die (Un-)Sichtbarkeit der Geschichten um uns herum verstrickt.

Eine andere Realität zu imaginieren, ist die Politik der Kunst; die Realität als kontingent erscheinen zu lassen, ist die Kunst der Politik. Haben wir beide jemals dringender gebraucht als in diesen allzu oft hyper-sichtbaren, unsagbaren, genozidalen Zeiten, in denen wir leben?

Bianca Stoppani

[1] Sylvia Wynter, „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument,“ CR: The New Centennial Review, Vol. 3, No. 3 (Fall 2003): 317.

[2] Hannah Arendt, *The Human Condition* (The University of Chicago Press, 1958), 185. (maschinell übersetzt aus dem Englischen)