

Patricia Piccininis plastisches Werk im Kontext der Biowissenschaften

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft,
Fach Kunst & Musik
Universität Bielefeld

vorgelegt von Heike Thienenkamp

Erstgutachter: Prof. Dr. Klaus-Ove Kahrmann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Martin Deppner

Bielefeld im Dezember 2010

Online-Veröffentlichung im Dezember 2013

**Meinen Eltern,
Josef und Renate Thienenkamp**

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Version der im Dezember 2010 eingereichten Dissertation. Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich bei Herrn Professor em. Dr. Klaus-Ove Kahrmann bedanken, der die Arbeit in fachlichen Gesprächen begleitete und mich immer unterstützte, sowie dem Zweitkorrektor der Arbeit, Prof. Dr. Martin Roman Deppner.

Insbesondere möchte ich mich bei Martina Schmidt und Heike Pehler für die intensiven fachlichen Gespräche und den lebendigen Austausch bedanken.

Herzliche danke ich allen Künstlern, Institutionen und Fotografen, die mir die gebührenfreie Verwendung ihrer Aufnahmen ermöglicht haben und an die Institutionen, die mir die Verwendung selbst fotografierter Abbildungen erlaubten.

Dem Artium, Centro Museo Vasquo de Arte Contemporáneo danke ich für die freundliche Unterstützung während der Ausstellung *Tiernas Criaturas*.

Mein ganz besonderer Dank gilt Patricia Piccinini und ihrem Team, die mich immer sehr freundlich und sehr unkompliziert bei meinen Anfragen unterstützt haben.

Von ganzem Herzen danke ich meiner Familie und meinen Freunden für die Unterstützung und den Rückhalt über all die Jahre.

Bielefeld, im Dezember 2013

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	1
1.1	Literaturlage	3
1.2	Einführung in die Fragestellung	6
1.3	Forschungsdesign	9
1.3.1	Phänomenologie	10
1.3.2	Hermeneutik	13
1.3.3	Interview	15
2	Evolution, Genetik und Biotechnologie als Themen der Kunst	18
2.1	Grundlegende Entwicklungen in der Biologie seit Charles Darwins Veröffentlichung <i>On the origin of species</i>	20
2.2	Evolutionslehre und Kunst	24
2.2.1	Biologische Formen in der Kunst	25
2.2.2	Die Bedeutung Gregor Mendels	28
2.2.2.1	Pflanzenzucht als Kunst	30
2.3	Systeme in der Kunst	35
2.3.1	Ökologische Kunst	40
2.4	Die DNA	42
2.4.1	Die Doppelhelix als Motiv	43
2.4.2	DNA und Individualität	45
2.5	Manipulation von Lebewesen	51
2.5.1	Mutationen	53
2.5.2	Chimären	56
2.5.3	Transgenic Art	58
2.5.4	Klonen	61
2.5.5	Jenseits der Body Art	64
2.6	Artificial Life	67
2.7	Zusammenfassung	70
3	Patricia Piccinini – Das plastische Werk	73
3.1	Technisierung der Natur – Naturalisierung der Technik	75
3.2	Technisierung der Natur	75

3.2.1	Lump (1994)	76
3.2.2	Siren Mole (Exallocephalla Parthenopa) (2001)	79
3.2.2.1	Siren Mole – Plastische Umsetzung	82
3.2.3	Werkgruppe We are Family (2002-2003)	88
3.2.3.1	The Young Family (2002/2003)	89
3.2.3.2	Game Boys Advanced (2002)	97
3.2.3.3	Still Life with Stem Cells (2002)	103
3.2.3.4	Leather Landscape (2003)	110
3.2.4	Werkgruppe Nature's Little Helpers (2004-2005)	117
3.2.4.1	Bodyguard (for the Golden Helmeted Honeyeater) (2004)	118
3.2.4.2	The Embrace, Offspring (for the Leadbeater's Possum) und Progenitor (for the Leadbeater's Possum) (alle 2005)	125
3.2.4.2.1	The Embrace (2005)	125
3.2.4.2.2	Offspring (for the Leadbeater's Possum) (2005) und Progenitor (for the Leadbeater's Possum) (2005)	126
3.2.4.3	The Surrogate (for the Northern Hairy Nosed Wombat) (2005)	133
3.2.4.4	Undivided (2004)	139
3.2.4.5	Big Mother (2005)	145
3.2.5	Plastiken und Installationen aus dem Jahr 2008	151
3.2.5.1	The Long Awaited (2008)	151
3.2.5.2	Foundling (2008)	156
3.2.5.3	Not Quite Animal (Transgenic skull for The Young Family) und Not Quite Animal II (Transgenic skull for The Bodyguard) (beide 2008)	159
3.3	Naturalisierung der Technik	165
3.3.1	Truck Babies (1999)	165
3.3.1.1	Big Sisters	167
3.3.2	Team WAF (Precautions): Serpent und Hornet (2007)	172
3.3.3	Car nuggets GL, Sunshifter, Blaze und Deathmatch (2004)	177
3.3.4	Cycle Pups (2004)	183
3.3.5	Radial (2005)	189
3.3.6	Nest (2006), Thicker Than Water (2007) und The Stags (2008)	192
3.3.6.1	Nest (2006)	192
3.3.6.2	Thicker Than Water (2007) ed. 2	197

3.3.6.3	The Stags (2008)	199
4	Synthese	204
4.1	Hyperrealistische Plastiken – Technisierung der Natur	204
4.2	Naturalisierung der Technik	209
4.3	Konzeption und Form	210
4.4	Das Motiv des Kindes	213
4.5	Das Monströse in Piccininis Werk	216
4.6	Piccininis Werk im Kontext zeitgenössischer Kunst	219
5	Schlussbetrachtung	221
6	Quellen- und Literatúrauswahl	226
6.1	Bücher	226
6.2	Ausstellungskataloge	232
6.3	Zeitschriften und Periodika	233
6.3.1	Elektronische Zeitschriften und Periodika	236
6.4	Internetquellen	237
7	Anhang	244
	Abbildungen zu Kapitel 2	
	Interview	

1 EINLEITUNG

Die Kombination von Naturwissenschaft und Kunst prägte die Autorin bereits in Studienzeiten und setzt sich in der eigenen universitären Lehre fort. Die thematische Ausrichtung dieser Forschungsarbeit in einem disziplinenübergreifenden Gebiet ist die logische Konsequenz aus der eigenen Biografie.

Ausgangspunkt vorliegender Arbeit war somit das besondere Interesse der Autorin an dem Phänomen, dass sich gegen Ende des 20. und mit Übergang zum 21. Jahrhundert der Fokus einer zunehmenden Anzahl von Künstlern¹ auf biowissenschaftliche Entwicklungen lenkt. Bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts erreichte die Verlagerung der künstlerischen Inhalte von religiösen zu naturwissenschaftlichen Themen einen Höhepunkt. Dominierte zunächst die Affinität zu Mathematik und Physik, so lässt sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Wende hin zu den Biowissenschaften feststellen.² In der Beschäftigung mit Kunstwerken aus diesem Kontext erfolgte die Begegnung mit dem Werk der australischen Künstlerin Patricia Piccinini über ihren Beitrag zur Biennale 2003 in Venedig, der die Aufmerksamkeit der Autorin auf sich zog. Der unmittelbare Bezug des Hauptwerkes in diesem Beitrag, *The Young Family*, zu Inhalten aus Evolutionsbiologie, Genetik und Biotechnologie stach unmittelbar ins Auge. So entstand die Idee, das Werk der Australierin vor dem Hintergrund der gesamten, in der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Entdeckungen der Evolutionsbiologie und der Genetik entstandenen Kunst seit Charles Darwin zu erforschen.

Entsprechend richtet sich im zweiten, *Evolution, Genetik und Biotechnologie als Themen der Kunst* betitelten Kapitel das Augenmerk zunächst exemplarisch auf Künstler und ihre Vorgehensweise in der Auseinandersetzung mit den Biowissenschaften, insbesondere mit den Bereichen Evolution und Genetik. Dabei wird dem Phänomen Rechnung getragen, dass die Anzahl der Künstler, die sich mit Entwicklungen der Biotechnologie, besonders der Gentechnologie³,

1 Im Folgenden wird im Text zugunsten besserer Lesbarkeit die männliche Schreibweise verwendet. Gemeint sind männliche wie weibliche Kunstschaffende.

2 Wilson, 2002, S. 55.

3 Die Begriffe Gentechnologie und Biotechnologie sind nicht synonym zu gebrauchen. Während unter den Bezeichnungen Gentechnik oder Gentechnologie Technologien verstanden werden, die direkt in die DNA eingreifen und sie verändern, bezeichnet der Begriff Biotechnologie allgemeiner die „Veränderung lebender Organismen oder deren Bestandteile mit dem Ziel,

auseinandersetzen, in den letzten zwei Jahrzehnten rasant angestiegen ist und diese Technologien und die damit verbundenen Hoffnungen, Ängste und Fragen zu einem bedeutenden Thema der zeitgenössischen Kunst geworden sind. Die Bedeutung der jeweils künstlerisch thematisierten und reflektierten naturwissenschaftlichen Forschungsgebiete und Erkenntnisse soll beleuchtet werden. Zu diesem Zweck werden biologische Hintergründe und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen so ausführlich dargestellt, dass mittels der ausgewählten Kunstwerke die inhaltlichen und formalen Bezüge zur Naturwissenschaft anschaulich rekonstruiert werden können. Schwerpunktmäßig wird dargelegt in welcher Weise und mit welcher Intention Künstler naturwissenschaftliche Erkenntnisse über die Vererbung von Eigenschaften bei Lebewesen aufgreifen.

Es wird in dieser Arbeit kein Anspruch auf die vollständige Darstellung künstlerischen Wirkens im Kontext der Biotechnologie erhoben, sondern versucht anhand von Beispielen einen Überblick über die unterschiedlichen Arbeitsweisen und theoretischen Ansätze der Kunstschaffenden zu geben. Ein chronologisches Vorgehen ist in diesem Zusammenhang nicht sinnvoll, da zur gleichen Zeit der künstlerische Blick auf sehr differente Bereiche der biologischen Forschung fällt. Daher werden die betrachteten Kunstwerke in thematisch differenzierten Gruppen zusammengefasst.

Zunächst geht es um Werke, in denen sich aus der Biologie entlehnte Formen identifizieren lassen. Eine Sonderstellung nimmt in diesem Fall die Darstellung der DNA in ihren verschiedenen Erscheinungsformen ein. Da die Entschlüsselung der DNA-Struktur weit reichende Folgen für die naturwissenschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung seit der Mitte der 1950er Jahre hat, wird der DNA und ihrer Visualisierung ein umfangreiches Kapitel gewidmet. Dies begründet sich auch aus der Tatsache, dass die Doppelhelix, aus dem naturwissenschaftlichen Kontext herausgelöst, zu einem Superzeichen geworden ist, das sich in allen möglichen Lebensbereichen wieder findet und gesondert betrachtet werden sollte. Der nächste Topos betrifft die Manipulation von Leben. Die vielfältigen Möglichkeiten der Manipulation reichen von der

bestimmte Verfahren durchzuführen beziehungsweise besondere Produkte herzustellen.“ (Campbell/Reece, 2003, S. 439). Die Gentechnologie kann somit als ein Zweig der Biotechnologie verstanden werden. Biotechnologische Verfahren werden schon lange von Menschen genutzt, wenn sie auch bei weitem noch nicht so lange bis ins Detail verstanden werden. Als Beispiel sei die Herstellung von Wein, Bier, Käse und Brot genannt.

indirekten Beeinflussung anderer Lebewesen, wie beispielsweise über eine von Menschen verursachte Veränderung von Umweltfaktoren, bis zur direkten Beeinflussung durch Zucht, künstliche Befruchtung, biotechnologische Verfahren, plastische Chirurgie etc. Abschließend werden Arbeiten von Medienkünstlern aufgeführt, die Methoden der *Artificial Life*-Forschung in den künstlerischen Kontext transportieren. Dieser Forschungszweig simuliert unter Anderem evolutionäre Vorgänge, um Modelle von der Entwicklung lebendiger Systeme zu entwickeln. Vor dem Hintergrund des in diesem Kapitel gewonnenen Überblicks erfolgt im nächsten Schritt und damit im dritten Kapitel die Fokussierung auf das Werk Piccininis, die in genau diesem Themenfeld arbeitet und deren plastisches Werk in dieser Arbeit im Detail untersucht werden soll. Diese Vorgehensweise erfolgt mit dem Ziel, die Werke und Konzeptionen der Australierin in einen größeren kunstgeschichtlichen Kontext einzuordnen.

1.2 LITERATURLAGE

Bisher existiert noch keine ausführliche wissenschaftliche Veröffentlichung zu dem Werk Piccininis. Eine ergiebige Quelle mit Texten zu ihrem Werk bildet die Website der Künstlerin, auf der sich ihre Kurzbiographie, eigene Statements zu diversen Arbeiten, zwei kurze Interviews mit der Künstlerin und Texte anderer Autoren zu ihren Ausstellungen finden.⁴ Weiterhin beschränkt sich die auffindbare Literatur auf viele, aber wenig umfangreiche Texte in Ausstellungskatalogen und Kunstmagazinen.⁵

Die magere Literaturlage ist der Bedeutung der Künstlerin nicht angemessen, denn Patricia Piccinini kann durchaus als bedeutende zeitgenössische Künstlerin bezeichnet werden. Diese Behauptung begründet sich aus ihrer Präsenz bei hochkarätigen Ausstellungen wie der 50. Biennale 2003 in Venedig, bei der sie im australischen Pavillon die Werkgruppe *We are Family* zeigte (vgl. Kap. 3.2.3). In der Öffentlichkeit ist die Künstlerin vor allem in ihrem Heimatland Australien, in den USA und in Asien präsent, wo sie 2006 in Taipeh, Taiwan zur Künstlerin des Jahres ernannt wurde.⁶

4 Piccinini, Homepage der Künstlerin. Essays. URL:<http://www.patriciapiccinini.net/> (Download vom 22.04.06).

5 Vgl. Piccinini, 2001/Kent, 2002/Michael, 2003/Kent, 2005/Brennan, 2006 und Piccinini. Homepage der Künstlerin. CV. Bibliographie. URL:<http://www.patriciapiccinini.net/> (Download vom 22.04.06).

6 Hsu, 2006.

Die gesamte Literaturlage bezüglich der Beziehung zwischen der Kunst und den Naturwissenschaften ist ebenfalls eher dürftig, verbessert sich aber langsam. Viele Veröffentlichungen beschränken sich auf eine Aufreihung von künstlerischen Projekten zu naturwissenschaftlichen Topoi, ohne auf die inhaltliche Auseinandersetzung der Künstler mit der Naturwissenschaft genauer einzugehen. So ist eine der ausführlichsten Quellen zur aktuellen Auseinandersetzung der Kunst mit den Naturwissenschaften, das Buch *Information Arts* von Stephen Wilson aus dem Jahr 2002, eher enzyklopädisch aufgebaut, indem es die Künstler nach naturwissenschaftlichem Themengebiet unterteilt in dem sie sich bewegen: von der Biologie über Mathematik, Astronomie, Kinetik zu Digitalen Informationssystemen und Robotik.⁷ Eine eingehende inhaltliche Analyse der Werke bleibt aus.

Verschiedene inhaltliche Aspekte der wechselseitigen Beeinflussung von Naturwissenschaften und zeitgenössischer Kunst behandeln Sian Ede und andere Autoren in der von Ede herausgegebenen Schrift *Strange and Charmed: Science and the Contemporary Visual Arts* aus dem Jahr 2000.⁸ Während in dieser Veröffentlichung der Blick eher schlaglichtartig auf unterschiedliche Schnittmengen zwischen Kunst und Naturwissenschaft gelenkt wird, widmet sich Siân Ede in ihrem 2005 veröffentlichten Buch *art & science* intensiv der Darlegung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten bezüglich der Intentionen, Denkweisen und Methoden von Wissenschaftlern und Künstlern bei der Konstruktion von Weltbildern.⁹

In ihrer Dissertationsschrift *Kunst nach der Wissenschaft* schließt Susanne Witzgall einen Teil der Lücke, indem sie den Diskurs der zeitgenössischen Kunst mit den Naturwissenschaften intensiv beleuchtet, wobei sie sich auf die 1990er Jahre beschränkt.¹⁰ Dieselbe Autorin beklagt, dass ein Teil der veröffentlichten Literatur zu dem Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften sich auf die Gegenüberstellung der jeweiligen Werke und Entwicklungen beschränkt, ohne sie aus wissenschaftlicher Sicht zu beleuchten. Die „tatsächliche Beschäftigung der

7 Wilson, 2002.

8 Ede, 2000.

9 Ede, 2005.

10 Witzgall, 2003.

besprochenen Künstler mit den angeführten naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Theorien [wird nicht] belegt.“¹¹

Einen sehr guten, mit hervorragenden Abbildungen versehenen Überblick über Kunst, die gentechnologische Entwicklungen thematisiert, bildet das 2004 von Suzanne Anker und Dorothy Nelkin veröffentlichte Buch *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*.¹² Die Autorinnen gliedern das Themenfeld in fünf Schwerpunkte und ordnen diesen die künstlerischen Arbeiten zu. Ingeborg Reichle beleuchtet in ihrer Dissertation *Kunst aus dem Labor* aus dem Jahr 2005 das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften mit besonderem Fokus auf die aktuelle Medienkunst. Sie konzentriert sich dabei vor allem auf die Kunstrichtungen der *Transgenetic Art* und der *Artificial Life Art*, die sich durch eine besondere Nähe zu den Naturwissenschaften auszeichnen, indem sie sich biotechnologischer Methoden unmittelbar bedienen anstatt sie nur zu imitieren. Auf diese Weise werden sie nach Reichle befähigt in direkten Dialog mit den Naturwissenschaften zu treten.¹³

Eine Reihe von Fachjournalen¹⁴ beschäftigt sich seit den 1980er-Jahren des 20. Jahrhunderts wiederholt mit dem Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften. Damit spiegelt sich ein Trend in der zeitgenössischen Kunst wider, der sich auch in der Häufigkeit von Ausstellungen bestätigt, die sich in den letzten 20 Jahren diesem Verhältnis widmeten und widmen.¹⁵ Als bedeutendes interdisziplinäres,

11 Ebd. S. 22.

12 Anker/Nelkin, 2004.

13 Reichle, 2005, S. 192.

14 Kunstforum International: *Dialog und Infiltration. Wissenschaftliche Strategien in der Kunst* (1999); *Transgene Kunst I* (2001); *Transgene Kunst II* (2002); *Im Zoo der Kunst I und II* (2005).

Art Journal: *Art and Science: Part I, Life Science* (1984); *Part II, Physical Sciences* (1984);

15 Das Interesse der Bildenden Kunst an der Biotechnologie gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts lässt sich durch eine rege Ausstellungstätigkeit belegen. Hier eine Auswahl, die sich in vielfältiger Weise des Themas annimmt (vgl. auch Anker/Nelkin, 2004, S. 203ff.):

Musee d'Art Contemporain, Lausanne et. al. (Kurator: Jeffrey Deitch): *Post Human*, 1992. Ars Electronica, Linz (Organisation: Peter Weibel): *Genetic Art*, 1993. Plaza Gallery, Fordham College at Lincoln Center, New York (Kuratorin: Suzanne Anker): *Gene Culture: Molecular Metaphor in Visual Art*, 1994. Central Michigan University (Kurator: David Stairs): *Art + Bio*, 1998. Bundeskunsthalle, Bonn (Kuratorin: Edith Decker): *Gene Worlds*, 1998. Santa Barbara Museum of Art (Kuratorin Karen Sinsheimer): *Out of Sight: Imaging/Imagining Science*, 1998. Ars Electronica Linz: *Life Science*, 1999. Swiss Institute, New York (Kuratorin: Yvonne Volkart): *Tenacity: Cultural Practices in the Age of Information and Biotechnology*, 2000. Exit Art, New York et. al. (Kuratorenteam: Marvin Heifermann, Carole Kismaric): *Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution*, 2000. MASS MoCA, North Adams, Massachusetts (Kuratorin: Laura Steward Heon): *Unnatural Science: An Exhibition*. Hayward Gallery, London (Kuratorenteam: Martin Kemp/Marina Wallace): *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, 2000. Two Ten Gallery of the Wellcome Trust, London (Kuratorin: Denna Jones): *Working Drafts*, 2000. Lehmbruck Museum, Duisburg: *Unter der Haut – Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst*, 2001. International Center of Photography, New York (Kuratorin: Carol Squiers): *Perfecting Mankind: Eugenics and Photography*, 2001. Henry Art Gallery,

jährliches, internationales Festival ist die *Ars Electronica* in Linz zu nennen, die seit 1979 Künstler und Wissenschaftler dazu einlädt, sich mit gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen auseinander zu setzen, „die aus dem technologischen Wandel hervorgehen“¹⁶. Obwohl der Schwerpunkt des Festivals auf der Medienkunst liegt, bieten die veröffentlichten Kataloge in manchen Gebieten ausführliches Material zur Interaktion von zeitgenössischer Kunst und Naturwissenschaft.¹⁷

Weiterhin stellen zahlreiche zeitgenössische Kunstschaffende auf eigenen Websites umfangreiches Bild- und Textmaterial zu ihren künstlerischen Arbeiten zur Verfügung.¹⁸ Ob Bild und Wort hier in Konkurrenz treten und die Aussagekraft des Bildes durch die textliche Ergänzung geschwächt wird, soll an dieser Stelle nicht untersucht werden, auf die Gefahr sei jedoch hingewiesen. Indem die Künstler Hintergründe und Intentionen ihrer Arbeit formulieren, nehmen sie dem Betrachter Interpretationsspielraum und lenken dessen Rezeption des Werkes. Es muss daher betont werden, dass die textlichen

University of Washington et al. (Kurator: Robin Held): *Gene(sis) Contemporary Art Explores Human Genomics*, 2001. International Center of Photography, New York: *Foreign Body: Photography and the Prelude to Genetic Modification*, 2002. Adelaide Biennial, Art Gallery of South Australia: *Converge: Where Art and Science Meet*, 2002. Santa Barbara Museum of Art (Kuratorin: Karen Sinsheimer): *PhotoGENEsis Artists' Response to the Genetic Information Age*, 2002. Kloster St. Thomas, Brno, Tschechische Republik (Kuratorensteam: Caterina Albano/Marina Wallace): *The Genius of Genetics: A Celebration of Gregor Mendel through Science and Art*, 2002. Biennale Kunst Meran, Italien (Kurator: Valerio Dehò): *DNArt*, 2002. Heckscher Museum of Art, New York (Kuratorensteam: Lynn Gamwell/Elisabeth Merryman): *Genetic Expressions: Art after DNA*, 2003. Clifford Art Gallery, Colgate University (Kuratorin: Linn Underhill): *Codes and Identities*, 2003. Organization of Independent Artists, New York (Kuratorin: Amy Wilson): *Brave New World*, 2003. Universal Concepts Unlimited, New York: *Women in Science (Genomically Yours)*, 2003. New York Academy of Science Art Gallery (Kuratorensteam: Suzanne Anker/Dorothy Nelkin): *From Code to Commodity: Genetics and Visual Art*, 2003. Art Gallery of the Graduate Center, City University of New York (Kurator: Marvin Hieffman): *Genomic Issue(s): Art and Science*, 2003. International Center of Photography, New York (Kuratorin: Carol Squiers): *How Human: Life in the Post-Genome Era*, 2003. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin: *Put on Your Blue Genes*, 2003. Nationales Kunst- und Kulturzentrum "Le Lieu Unique", Nantes (Kuratorin: Denna Jones): *L'Art Biotech*, 2003. *BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*, 2005. Kunstmuseum Ahlen et al.: *Diagnose Kunst. Die Medizin im Spiegel der zeitgenössischen Kunst*, 2006. Weserburg Museum für Moderne Kunst Bremen: *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*, 2007. Fact – (Foundation for Art and Creative Technology), Liverpool (Kurator: Jens Hauser): *sk-interfaces*, 2008. Zentrum Paul Klee, Bern: *Genesis – Die Kunst der Schöpfung*, 2008.

16 Ars Electronica Linz. Homepage der Ars Electronica. Festival. About.
URL:http://www.aec.at/festival_about_de.php (Download vom 10.03.09).

17 Zu nennen sind hier beispielsweise: Gerbel/Weibel (Hrsg.): *Ars Electronica 93. Genetische Kunst – Künstliches Leben. Genetic Art – Artificial Life*; Stocker/Schöpf (Hrsg.), 1999: *Ars Electronica 99. Life Science*; Stocker/Schöpf (Hrsg.): *Ars Electronica 2005. Hybrid. Living in Paradox*.

18 Umfangreiche Dokumentationen und Hintergründe zu ihren Werken liefern beispielsweise Eduardo Kac (www.ekac.org), Marta de Menezes (<http://www.martademenezes.com/>), Alexis Rockman (<http://www.alexisrockman.net>), Christa Sommerer und Laurent Mignonneau (<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/>), Stelarc (<http://www.stelarc.va.com.au/>), TC&A (<http://www.tca.uwa.edu.au/>).

Aussagen der Künstler in der intensiveren Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit zu prüfen und kritisch zu hinterfragen sind.

1.2 EINFÜHRUNG IN DIE FRAGESTELLUNG

Die Lücke in der Literatur zu Piccinini als beachtenswerte zeitgenössische Künstlerin soll mit der vorliegenden Arbeit insofern geschlossen werden, als hier ein Überblick über ihr künstlerisch-plastisches Wirken gegeben wird, das sich inhaltlich mit der Biotechnologie und ihren denkbaren Auswirkungen auf die Natur und die menschliche Gesellschaft der Zukunft beschäftigt. Diese inhaltliche Prägung weist der Großteil des Gesamtwerkes der Australierin seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit auf. Piccinini arbeitet dabei multimedial und verwendet plastische Ausdrucksformen ebenso wie Zeichnungen, Videoinstallationen und Fotografie.

Die Autorin stellt die These auf, dass Patricia Piccinini sich als eine bedeutende Künstlerin des 20. und 21. Jahrhunderts erweisen wird, die mit ihrer künstlerischen Herangehensweise an biotechnologische Themen inhaltlich wie stilistisch eine ganz eigene Stellung in der Szene von Künstlern einnimmt, die in diesem Themenfeld arbeiten.

Vor diesem Hintergrund sind leitende Forschungsfragen dieser Arbeit:

Was charakterisiert Piccininis Werk im Themenfeld Biotechnologie und setzt ihre Arbeiten gegen die Werke anderer Künstler mit ähnlicher inhaltlicher Fokussierung ab?

Zur Beantwortung dieser Frage wird untersucht, was die Künstlerin zu der langjährigen Beschäftigung mit biotechnologischen Themen bewegt, in welcher Weise sie ihre Ideen formal und inhaltlich umsetzt, welche Wirkung ihre Werke auf den Betrachter ausüben und welche Intentionen sie bei der künstlerischen Arbeit im Themenfeld Biotechnologie verfolgt. Zu diesem Zwecke erfolgt die Untersuchung der einzelnen Motive im Detail sowie die Darstellung und Interpretation des Wandels von Motivik und Formgebung innerhalb ihres plastischen Werks seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn Mitte der 1990er Jahre bis heute.

Es wird herausgearbeitet, wie die Künstlerin und ihr Werk in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen sind, insbesondere im Vergleich mit anderen Künstlern, die sich seit der Veröffentlichung von Darwins

Evolutionstheorie der Auseinandersetzung mit biowissenschaftlichen Entwicklungen widmeten und widmen. Inwieweit sich Piccinini dabei mit ihrer Arbeitsweise absetzt, bzw. welche Parallelen sich aufzeigen lassen, wird herausgestellt. Um zu einer kritischen Stellungnahme und zu eindeutigen, belegbaren kunsthistorischen Aussagen zu gelangen, wird Piccininis plastisches Werk unter Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel und der einschlägigen Fachliteratur in Detail untersucht.

Ziele der Untersuchung von Piccininis plastischen Arbeiten sind es also, in der Synthese in Kapitel 4 sowohl einen Überblick über die plastische Kunst der Australierin zu geben, als auch auf der Basis der differenzierten Analyse und Interpretation des gesamten plastischen Werks ein aussagekräftiges Bild ihrer künstlerischen Entwicklung, ihres charakteristischen künstlerischen Ansatzes und der Hintergründe ihrer andauernden Beschäftigung mit biotechnologischen Inhalten zu zeichnen.

Das dreidimensionale Werk Piccininis setzt sich aus Plastiken und Installationen zusammen. Der Begriff der Plastik wird hier synonym mit dem Begriff ‚Skulptur‘ verwendet. Im Hinblick auf die ursprünglich scharfe Trennung der beiden Bezeichnungen kann Margit Rowell zweifellos zugestimmt werden wenn sie bemerkt:

Mit der Entstehung neuer dreidimensionaler Techniken, die sich der klassischen Verfahren des Formens, Gießens oder Hauens nicht mehr bedienen müssen, ist es zweifelhaft geworden, ob eine prinzipielle Unterscheidung zwischen hinzugebenden und wegnehmenden Verfahren noch zum Verständnis eines Werkes wesentlich beiträgt.¹⁹

Darüber hinaus besteht diese Differenzierung im Englischen oder Französischen erst gar nicht. Hier werden unter ‚sculpture‘ beide Verfahren gefasst. Im Unterschied zur Installation bildet die Plastik ein dem Betrachter gegenüber abgeschlossenes dreidimensionales Objekt. Installationen dagegen werden mit deutlichem Bezug zum Umraum konzipiert. Sie können aus mehreren Objekten, aber auch aus einem oder gar keinem Objekt bestehen. Der Begriff der Installation ist kunstgeschichtlich noch nicht eindeutig definiert. Als Merkmale des komplexen Phänomens Installation gelten Raum- und Situationspezifität, Medienhybridität und das Einbeziehen des Betrachters.²⁰ Huber betont in diesem Zusammenhang, dass der Betrachter von Installationen zu einem entscheidenden

¹⁹ Rowell, 1986, S. 7.

²⁰ Bahtsetzis, 2006, S. 8.

Bestandteil des Systems werden kann. Er steht nicht außerhalb wie bei der Betrachtung einer Plastik, sondern nimmt einen internen Standpunkt ein.²¹

Eine entscheidende These dieser Arbeit besagt, dass der Plastik- und Skulptur bzw. Installationsbegriff in der Anwendung auf Piccininis Werk noch erweitert werden muss. Es wird behauptet, ihre plastischen Einzelarbeiten seien im Grunde Teil eines umfangreichen Gesamtkunstwerkes, das sich aus allen dreidimensionalen Werken zusammensetzt, die sie seit Beginn ihrer künstlerischen Karriere 1994 konzipiert hat. Ein Großteil der Grafiken, der fotografischen Arbeiten und Videoinstallationen gehört vermutlich ebenfalls zu diesem Gesamtkomplex.

1.3 FORSCHUNGSDESIGN

Um der Gefahr methodischer Unschärfen innerhalb des Forschungsvorhabens vorzubeugen, ist eine Beschränkung auf Artefakte der bildenden Kunst mit der Gattung Skulptur und ihrer jüngeren Form der Installation ratsam. Da die Werke, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, dieser Gattung zuzuordnen sind, und die neuen Medien keine oder allenfalls eine randläufige Rolle spielen, kann und soll darauf verzichtet werden in vergleichenden Untersuchungen Referenzwerke aus dem weitläufigen Bereich der neuen Medien heranzuziehen. Dabei fallen inhaltliche wie formalästhetische Parallelen zwischen Piccininis Skulpturen und Filmwerken wie *Alien* oder *Avatar – Aufbruch nach Pandora* direkt ins Auge. Da die Medienwissenschaft über ein anderes methodisches Werkzeug verfügt, wäre eine vergleichende Betrachtung in diesem Falle jedoch unverhältnismäßig aufwändig oder würde zwangsläufig eine methodische Ungenauigkeit nach sich ziehen. Gleiches gilt für methodische Verfahren, die zwar in den letzten Jahrzehnten verstärkt Eingang in kunsthistorische Betrachtungen gefunden haben, die jedoch ursprünglich anderen Fächern wie der Neurologie, der Sozialgeschichte oder der Medienwissenschaft entlehnt sind und in diesem Fall nicht als methodische Grundlage dienen sollen.²² Folglich beruht die Untersuchung auf der überlieferten, gewissermaßen „klassischen“ kunsthistorischen Methodik und stützt sich im Wesentlichen auf die Phänomenologie und die Hermeneutik. Die Grundstruktur der vorgenommenen, mehrschrittigen Annäherung an die Werke der australischen Künstlerin orientiert sich an dem klassischen dreistufigen

21 Huber, 1995, S. 105.

22 Vgl. hierzu Belting, Hans/Kemp, Wolfgang, 2003, S. 155f.

theoretischen Modell von Erwin Panofsky: die „vor-ikonografische Beschreibung“, die „ikonografische Analyse“ und schließlich die „ikonologische Interpretation“.²³ Panofskys Interpretationsschema wurde im 20. Jahrhundert von Kunstwissenschaftlern vor allem deshalb kritisiert und modifiziert weil es vorrangig zur Analyse gegenständlicher Kunst verwendbar ist. Gegenstandslose Kunst dagegen erschließt sich mittels des Panofskyschen Modells nicht, da bei ihm dem Inhalt des Werks eine Schlüsselfunktion für die Interpretation zukommt.²⁴ Obwohl Piccininis plastische Werke zum Teil aufgrund der hyperrealistischen Darstellungsweise mit dem ikonographisch-ikonologischen Interpretationsansatz nach Panofsky zumindest teilweise erschlossen werden könnten, entschied sich die Autorin für die Instrumentarien der Phänomenologie und der kunstgeschichtlichen Hermeneutik nach Oskar Bätschmann. Diese Methoden sind zielführender bei der Interpretation des Gesamtwerks, das auch stark abstrahierte Formgebungen wie *Car Nuggets* (s. Kap. 3.3.3) und *Cycle Pups* (s. Kap. 3.3.4) umfasst.

Bätschmann modifizierte das ikonografisch-ikonologische Modell von Panofsky, als er die kunstgeschichtliche Hermeneutik begründete. Er selbst nennt als „formelhaften“ Unterschied zwischen den beiden methodischen Ansätzen, dass die Hermeneutik „zum Gegenstand der Interpretation nicht den Sinn sondern das Bild selbst“ habe.²⁵

Der erste Schritt bei der Auseinandersetzung mit den plastischen Arbeiten der Künstlerin basiert auf umfangreich erhobenen Daten und einer eingehenden phänomenologischen Befundsicherung. Das Zusammentragen dieser Fakten – gleichsam in der Form eines Werkkatalogs – ist ein wichtiger Teil der Arbeit, da eine entsprechende Übersicht in dieser Vollständigkeit bislang noch nicht vorlag. Die auf diesen Daten basierende hermeneutische Interpretation bettet das Werk in einen umfassenden kunstgeschichtlichen Kontext ein und verknüpft es mit wichtigen historischen und zeitgenössischen Referenzwerken aus der Bildenden Kunst. Sie führt schließlich zu zentralen Thesen, wie das untersuchte Werk zu deuten ist. Die Monografie wird durch biografische Informationen zur Künstlerin und Aussagen zu ihrer künstlerischen Intention vervollständigt. Durch die Einbeziehung und Würdigung der eigenen Aussagen der Künstlerin und der

23 Panofsky, 1932/1964, S. 193f.

24 siehe hierzu: Brassat/Kohle, 2003, S. 62f. und Bätschmann, 1992, S. 57ff.

25 Bätschmann, 1978, S. 471. In: Kaemmerling, 1991.

wichtigsten rezeptionsästhetischen Aspekte wird die Analyse nochmals kritisch überprüft und gefestigt.

1.3.1 PHÄNOMENOLOGIE

Das griechische Wort *phainómenon* bedeutet das, was erscheint, was klar vor uns liegt. Phänomenologie nannte Edmund Husserl (1859-1939) die von ihm begründete Forschungsrichtung, „die zu den Hauptströmungen der deutschen Philosophie des 20. Jahrhunderts gehört.“²⁶ Bis heute werden phänomenologische Ansätze in der Kunstwissenschaft weiterentwickelt.²⁷ Husserls Grundgedanken zur Phänomenologie wurden von seinem Schüler Martin Heidegger, von Max Scheler, Maurice Merleau-Ponty und Jean Paul Sartre weiterentwickelt und abgewandelt.²⁸ Die Grundmaxime der Phänomenologie „Zu den Sachen selbst“ geht auf Husserl zurück, der forderte:

Wir wollen uns schlechterdings nicht mit „bloßen Worten“, das ist mit einem bloß symbolischen Wortverständnis zufrieden geben. Bedeutungen, die nur von entfernten, verschwommenen, uneigentlichen Anschauungen — wenn überhaupt von irgendwelchen — belebt sind, können uns nicht genug thun [sic]. Wir wollen auf die „Sachen selbst“ zurückgehen.²⁹

Dieser Maxime folgend werden in der vorliegenden Arbeit alle Werke zunächst ausführlich beschrieben. Die detaillierte Beschreibung erfordert eine aufmerksame Wahrnehmung und eine intensivierete Rezeptionstätigkeit von Seiten des Betrachters und ist somit ein unabdingbarer erster Schritt im Verstehensprozess. Diese Auffassung bildet gleichzeitig eine Grundaussage der Phänomenologie, die besagt, „dass nur die Anschauung wahre Erkenntnis rechtfertigen kann.“³⁰ In einem Prozess, den Husserl „eidetische Reduktion“ nennt, wird zunächst allein das Wesentliche eines Objekts erfasst.³¹ Das Objekt wird „ohne Vorwissen, Hypothesen oder symbolische Assoziationen beschrieben.“³² Durch diesen Reduktionsprozess wird die Basis zu einer tiefer gehenden Erkenntnis gelegt. Als wichtiger methodischer Baustein verbleiben die Deskriptionen der Werke in der

26 Fellmann, 2006, S. 11.

27 Vgl. hierzu Wyss, 2006, S. 89ff.

28 Held, 1985, S. 5.

29 Husserl, 1901, S. 7.

30 Fellmann, 2009, S. 13. Vgl. hierzu auch Bättschmann, der die Bedeutung des genauen Sehens und der Schulung visueller Erfahrung als Voraussetzung für die sachkundige Interpretation von Kunstwerken betont (Bättschmann, 2003, S. 204).

31 Held, 1985, S. 26.

32 Schlüter, 2009, S. 12.

vorliegenden Untersuchung daher im Text, auch wenn ihre Lektüre für den Leser ermüdend ist. Dieser findet in den Beschreibungen wenig neue Information, da dem deskriptiven Teil jeweils eine Reproduktion des Werkes vorangestellt ist.

Die Notwendigkeit direkter Anschauung zur Beurteilung der Wirkung von Kunstwerken kann als selbstverständlich betrachtet werden und trifft auf die Betrachtung dreidimensionaler Arbeiten im Besonderen zu. Erst die unterschiedlichen Ansichten erlauben eine so umfassende Wahrnehmung des Gegenstandes, dass der Betrachter hoffen kann, sich das Wesen des Werkes zu erschließen. Vervollständigt wird die sinnliche Wahrnehmung bei der Konfrontation mit dem Original durch haptische und akustische Sinneseindrücke. So bildet die Kunsterfahrung am Originalwerk einen wichtigen Bezugspunkt bei der Auseinandersetzung mit Piccininis plastischem Werk. Zur Bedeutung der Begegnung mit dem Original stellte Huber treffend fest:

Die Komplexität großer Teile der Gegenwartskunst zwingt dazu, den Vorgang des subjektiven Beobachtens als absolut notwendig für jede weitere Interpretationstätigkeit, gerade auch sprachlich-verbaler Art, zu beschreiben. Das Betrachtetwerden durch einen Beobachter ist die unabdingbare Voraussetzung für die verschiedenartigsten Interpretationen, und ein Vorgang, welcher den einzelnen interpretatorischen Zugriffen stets weit vorausliegt. Die Beziehung zwischen dem Werk und dem Beobachter ist eine notwendige Voraussetzung für jegliche Erfahrung von Kunst. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis, sei sie ästhetischer, naturwissenschaftlicher oder welcher Art auch immer.³³

Die physische Qualität eines Werks, seine Farbigkeit und Oberflächenbeschaffenheit lassen sich ausschließlich am Original beurteilen. Die Beziehung zwischen Umgebung und Werk erschließt sich ebenfalls nur, wenn der Betrachter diesem direkt gegenüber steht. Die Bedeutung dieser Konfrontation des Betrachters mit dem Original betont auch Susan Sontag, wenn sie schreibt: „Die Interpretation setzt ein sinnliches Erlebnis des Kunstwerks als selbstverständlich voraus und basiert darauf.“³⁴ Entsprechend erfolgten die Betrachtungen in vorliegender Arbeit in guter kunsthistorischer Manier so weit wie möglich unmittelbar vor den jeweiligen Originalen, um diesen auch tatsächlich gerecht zu werden und Fehlurteile, die durch die Beurteilung von Reproduktionen zustande kommen können, zu vermeiden. Da Patricia Piccinini als australische Künstlerin, die vor allem in ihrem eigenen Land und in den USA ausstellt, bisher

33 Huber, 1991, S. 120.

34 Sontag, 1982, S. 22.

selten mit Ausstellungen in Europa vertreten ist, gestaltete sich die Begegnung mit dem Original nicht einfach. Hierzu trägt bei, dass ihr Bekanntheitsgrad erst seit der Biennale 2003 in Venedig international zunimmt. Es erfolgten Reisen zu Kunstmessen wie ArtForum Berlin 2006, auf denen einzelne Werke Piccininis von ihren Galeristen vorgestellt wurden. Als Teilnehmerin von Gruppenausstellungen wie *Diagnose Kunst: Contemporary Art reflecting medicine* im Museum im Kulturspeicher in Würzburg, 2007, und *Tier-Werden, Mensch-Werden* in Berlin, 2007, ist sie bisher noch selten in Deutschland vertreten. 2007 ergab sich allerdings die Gelegenheit zur direkten Rezeption einer großen Auswahl von Arbeiten und zur Begegnung mit der Künstlerin. Vom 4. Oktober 2007 bis zum 27. Januar 2008 wurde im Museo de Arte Contemporáneo in der baskischen Stadt Vitoria Gasteiz Piccininis erste Soloausstellung in Europa präsentiert. Die Kuratorin Laura Fernández Orgaz wählte für die Ausstellung den Titel *(tiernas) criaturas* ((Zärtliche) Kreaturen; Übers. d.A.).

1.3.2 HERMENEUTIK

Die direkte Begegnung und sinnliche Erfahrung eines Kunstwerkes ist nicht Endpunkt, sondern Ausgangspunkt, um über die Rezeption des Werkes zu einer höheren Erkenntnisstufe zu gelangen.³⁵ Die eingehende Werkbetrachtung und in der Folge dessen Deskription können demnach als methodische Basis der kunstgeschichtlichen Hermeneutik gelten. Das Verb *hermeneúein* kommt aus dem Griechischen und bedeutet: auslegen, übersetzen und ausdrücken.³⁶ Als Hermeneutik ist somit der Vorgang des Auslegens, Übersetzens und Deutens von Sachverhalten, im engeren Sinne von Texten zu verstehen. Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte ist insbesondere Oskar Bätschmann als Begründer einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik zu nennen. Bätschmanns Einstieg in den Interpretationsprozess eines Kunstwerks weist Parallelen zur phänomenologischen Herangehensweise auf, denn sie hat die bewusste Wahrnehmung des Bildes an sich zum Ziel, um über die konzentrierte visuelle Erfahrung die Voraussetzung für die Tätigkeit des Verstehens zu schaffen.³⁷ Der weitere Erkenntnisprozess erfolgt in Form eines hermeneutischen Zirkels. Damit ist eine fortschreitende Erweiterung und Vertiefung des Verständnisses eines Werks gemeint. Dieses vertiefte Verständnis erhält durch die zunehmend

³⁵ Vgl hierzu auch Bensch, 1994, S. 173 ff.

³⁶ Danner, 2006, S. 34f.

³⁷ vgl. Bätschmann, 2003, S. 202f.

herangezogene Hintergrundinformation zum Werk (z.B. in Form einer zusätzlichen Auswertung literarischer Quellen, der Aussage der Künstler zum Werk und zur Bedeutung desselben, des Vergleiches mit anderen Werken etc.) eine fortlaufende Erweiterung und Korrektur.³⁸ Bättschmann definiert vier Phasen der Interpretation: den Einstieg, die Analytik, die kreative Abduktion und die Validierung.³⁹ Der Einstieg erfolgt in dieser Arbeit über ein phänomenologisches Deskriptionsverfahren. In der Phase der Analytik steht, angelehnt an Bättschmann, zunächst die Untersuchung der formensprachlichen Mittel im Vordergrund. Bättschmanns Verfahren der Analytik wird im Weiteren insofern variiert als in der vorliegenden Untersuchung die ikonografische Analyse und die Gattungsanalyse eine wesentlich untergeordnetere Rolle spielen. Wichtig sind dagegen die Auswertung der Äußerungen der Künstlerin, der visuellen und literarischen Referenzen, der Werkgenese etc. Darüber hinaus werden Verbindungen zu gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen geknüpft. In der dritten Phase, der kreativen Abduktion, erfolgt die Hypothesenbildung zur Bedeutung des betrachteten Werkes. Die vierte, abschließende Phase besteht in der argumentativen Sicherung der Interpretationsansätze. Die einzelnen Phasen der Interpretation werden in dieser Arbeit nicht voneinander separiert, sondern gehen ineinander über. Bättschmann benennt das Vorgehen der ständigen, gleichzeitigen Verknüpfung aller drei Phasen als Füllen einer „unbestimmten“ Fläche.⁴⁰ Die unbestimmte Fläche, der Interpretationsansatz zum Werk, füllt sich sukzessive mit konkreten Deutungsansätzen.

Anders als bei Bättschmanns Ansatz werden innerhalb dieser Arbeit nicht alle vier Phasen miteinander vermischt, sondern die Deskription wird immer den folgenden drei Phasen vorangestellt. Für jedes Werk wird eine vergleichbare Reihenfolge des Interpretationsprozesses eingehalten. Um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten, werden die einzelnen Phasen und Unterphasen der Analyse und Interpretation der Werke nicht mit Einzelüberschriften versehen. Vergleichbarkeit wird trotzdem gewährleistet, da die Abfolge der einzelnen Schritte immer dieselbe bleibt:

Die hermeneutische Interpretation beginnt mit der Phase der Analytik und hier mit der Analyse der spezifischen formensprachlichen Mittel dreidimensionaler

38 vgl. Danner, 2006, S. 60ff.

39 Bättschmann, 2003, S. 202 ff.

40 Bättschmann, 2003, S. 205f.

künstlerischer Arbeiten. Dazu gehören in der dargestellten Reihenfolge die Materialbeschaffenheit und Größe der Plastik, ihre Beziehung zum Raum, die Verteilung von Volumina und Masse, die Ansichtigkeit und Präsentation des Werkes, sowie die Oberflächengestaltung und das Verhältnis von Dynamik und Statik. Auf dieser Basis und unter Einbeziehung der soziokulturellen Bedingungen erfolgt eine erste Deutung des Werkes. Sie geht über in die Metainterpretation, in die Äußerungen Piccininis, außerästhetische Bedingungen des künstlerischen Werkes und weiterführende Literatur zum Verständnis herangezogen werden. Im letzten werktranszendenten introspektiven Teil der Interpretation werden die Untersuchungen ausgewertet und übergeordnete Aussagen des gesamten Werkkomplexes sowie der kunstgeschichtliche Zusammenhang herausgestellt. Dieser Teil findet sich überwiegend in der Synthese in Kapitel 3.4.

1.3.3 INTERVIEW

Zeitgenössische Künstler können selbst zu ihren Werken Aussagen treffen, Fragen beantworten und gegebenenfalls Materialien zur Verfügung stellen. Dies ermöglicht eine hohe Authentizität in Hinblick auf die Intention des jeweiligen Künstlers. Zudem sind unverfälschte Einblicke in die genaue künstlerische Technik bei zeitgenössischen Werken oftmals leichter möglich, denn natürlich gilt hier auch, was Willy Saublerländer formulierte: „Ein Kunstwerk kenne ich erst, seinen Stil, seine anschauliche Gestalt verstehe ich nur, nachdem ich zuvor ergründet habe, mit welchen Werkzeugen und in welchem technischen Arbeitsgang es geschaffen wurde.“⁴¹ Gleichzeitig müssen die persönlichen Äußerungen der Künstler vor dem Hintergrund ihrer Werke immer kritisch reflektiert und bestätigt oder widerlegt werden.

Seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit belegen zahlreiche ‚Artist Statements‘ und Interviews nicht nur eine Bereitschaft, sondern ein Anliegen Piccininis sich zu den eigenen Arbeiten zu äußern. Teilweise sind diese Texte über die Internetseite der Künstlerin zugänglich.⁴² Eine wertvolle Datenquelle innerhalb dieser Arbeit bildet das eigens durchgeführte Interview mit der australischen Künstlerin, das in Vitoria Gasteiz möglich wurde.⁴³ Patricia Piccinini direkt zu ihrem Werk befragen zu können bot eine besondere Möglichkeit zu beleuchten wie diese

41 Sauerländer, 2008, S. 55.

42 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Essays. URL://<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 15.08.08).

43 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007.

zeitgenössische Künstlerin ihr eigenes Werk präsentiert. Ihre Äußerungen werden als eine Datengrundlage neben den entscheidenden Erkenntnissen aus der Werkbetrachtung und der Auswertung von Fachliteratur genutzt. Das leitfadengestützte Interview erschien zur Datenerhebung in dieser Arbeit besonders geeignet. Dabei kann Uwe Flick zugestimmt werden, wenn er schreibt, die Relevanz, welche Leitfaden-Interviews insbesondere in der qualitativen Sozialforschung in Deutschland erhalten, rühre „von der Erwartung [...]her], daß [sic] in der relativ offenen Gestaltung der Interviewsituation die Sichtweisen des befragten Subjekts eher zur Geltung kommen als in standardisierten Interviews oder Fragebögen.“⁴⁴ Dem Zweck des vorliegenden Interviews mit Patricia Piccinini entsprach diese Interviewform genau. Die Befragung der Künstlerin hatte konkrete Aussagen zu ihrer Biografie, ihrer Arbeitsweise und ihren Bezug zur Biotechnologie zum Ziel. Als Methodik der Befragung wurde daher weder die Form des stark vorstrukturierten, standardisierten Interviews gewählt, noch die des offenen, unstrukturierten Interviews, wie es z.B. das narrative Interview darstellt, bei dem der Interviewer nur die Themenstellung vorgibt und zum Erzählen ermuntert.⁴⁵ Da das Interview nicht qualitativ ausgewertet werden sollte, sondern lediglich als eine Datenquelle neben anderen Äußerungen der Künstlerin in der Literatur oder auf ihrer Homepage steht, wurde auf eine Auswertung des Interviews mit qualitativen Methoden in diesem Zusammenhang verzichtet. Bei der Vorbereitung und weiteren Behandlung des Interviews war die Beschäftigung mit den unterschiedlichen Instrumentarien der qualitativen Befragung trotzdem hilfreich und sinnvoll, um eine zusätzliche, wissenschaftlich solide Datenquelle zur Erschließung des künstlerischen Werks der Australierin zu erlangen. So wurden in dem Bereich der interpretativen Sozialforschung entwickelte Methoden zur Planung und Weiterbearbeitung eines Interviews in Zusammenhang mit dieser Arbeit entlehnt.

Die Konzeption und Aufbereitung des Interviews sowie die Gestaltung des Leitfadens entsprechen einem offenen, leitfadenorientierten Experteninterview im Sinne von Meuser und Nagel.⁴⁶ Entsprechend der systematischen Unterteilung der Experteninterviews nach Meuser und Nagel in solche mit zentraler und solche mit Randstellung innerhalb des Forschungsvorhabens, nimmt das vorliegende

44 Flick, 1995, S. 94.

45 Vgl. Diekmann, 2002, S. 449.

46 Meuser, Nagel, 2005, S. 81.

Interview eine Randstellung ein. Per definitionem bildet es dementsprechend nur eine Datenquelle neben weiteren und liefert „zusätzliche Informationen wie Hintergrundwissen und (...) [dient] zur Illustrierung und Kommentierung der Aussagen der Forscherin zum Untersuchungsgegenstand (...).“⁴⁷ Die Transkription des Interviews nahm die Autorin angelehnt an methodische Vorschläge von Kowal und O’Conell⁴⁸ vor. Gemäß den Autoren wird die Art und Weise der Transkription an den Zweck der Verwendung des Interviews in der Forschungsarbeit angepasst. Da der Text an sich nicht weiter analysiert wird sondern nur als eine Quelle von Äußerungen Piccininis dient, wird der besseren Lesbarkeit halber eine geglättete, standardsprachlich transkribierte Version des Originalinterviews präsentiert. Der Autorin ist bewusst, dass Patricia Piccinini in der verbalen Selbstdarstellung in Form von Stellungnahmen zu ihrer Kunst (Artist Statements) und Interviews äußerst routiniert ist, wie ein Blick auf ihre Homepage und in Ausstellungskataloge belegt und wie sich auch während des Aufenthalts in Vitoria Gasteiz zeigte. Die Künstlerin gab in dieser Zeit einem spanischen Fernsehsender ein ausführliches Interview⁴⁹ zur Ausstellung. Ferner erfolgte ein öffentlicher Vortrag mit Gelegenheit zur Befragung der Australierin und eine Führung für das Personal des Museo de Arte Contemporáneo. Die Hintergrundinformationen und Deutungsansätze, welche Piccinini selbst anbietet, sind immanenter Bestandteil ihres Werkes. Entsprechend werden ihre direkten Äußerungen in die Interpretation der plastischen Arbeiten einbezogen, am Kunstwerk überprüft und kritisch hinterfragt. Sie werden als ein Aspekt des Werkes verstanden, nicht jedoch als Schlüssel zur einzig richtigen Interpretation. Hier muss Bättschmann zugestimmt werden, wenn er sagt, mit der ermittelten Intention des Künstlers habe „man nicht schon die Auslegung in den Händen, sondern eines ihrer Momente.“⁵⁰

47 ebd., S. 75.

48 Kowal/O’Conell, S. 444f.

49 s. einen Ausschnitt aus dem Interview bei Youtube unter dem Titel: *Australian artist Patricia Piccinini’s exhibition at Artium (Vitoria, Basque Country, Spain) explained by herself*. URL: // <http://www.youtube.com/watch?v=R7ikHI8gX4Y> (Download vom 4.11.2010).

50 Bättschmann, 1992, S. 161.

Is it possible then – at least in the case of sculpture – that art is a form of biological signal? If man is approaching a time of radical change, one not controlled by natural selection and mutation, what better nonscientific way exists for anticipating self-re-creation (not procreation) than the spiritually motivated activity of artificially forming images of organic origin? Could it be that modern sculpture is this process vastly accelerated?⁴⁴

Jack Burnham (1987)

2 EVOLUTION, GENETIK UND BIOTECHNOLOGIE ALS THEMEN DER KUNST

In der Kunstgeschichte der letzten 130 Jahre haben die Forschungen und wissenschaftlichen Entdeckungen, die zu der modernen, naturwissenschaftlich und informationstechnisch geprägten Gesellschaft geführt haben, ihre Spuren deutlich hinterlassen.⁴⁵ So wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Veröffentlichung der beiden Standardwerke *On the Origin of Species* (1859) von Charles Darwin und *Versuche über Pflanzenhybride* (1865) von Gregor Mendel die wesentlichen Grundlagen für die Evolutionsbiologie und die moderne Genetik gelegt.

Wie im Folgenden exemplarisch aufgezeigt wird setzen sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Künstler in ihren Werken mit diesen naturwissenschaftlichen Gebieten auseinander und greifen sie auch in kunsttheoretischen Reflexionen auf. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse fließen in neue künstlerische Interpretationen ein. Über eine rein stilistische Weiterentwicklung hinaus kommen in den sich wandelnden Motiven der künstlerischen Werke immer auch aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse zum Ausdruck. Künstler haben versucht und versuchen bis heute, naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit künstlerischen Mitteln nachzuvollziehen, ihre Auswirkungen auf die menschliche Gesellschaft auszuloten oder ihre Folgen vorauszuahnen. Dabei können sie losgelöst von den streng methodisch-systematischen Methoden der Naturwissenschaft frei fabulieren.

Seit den 1960er Jahren agieren Künstler in zunehmendem Maß wie Wissenschaftler, indem sie Laborsituationen und Versuchsanordnungen nachempfinden, um „auf diese Weise die imaginative Kraft experimenteller

⁴⁴ Burnham, 1987, S. 372.

⁴⁵ Raap, 1999, S. 116.

Wissensordnungen aufzuspüren und sie der ästhetischen Reflexion zu öffnen“⁴⁶. Entsprechend stehen der ästhetische Gehalt und die subjektive Darstellungsweise im Vordergrund, nicht wissenschaftliche Exaktheit. So spiegeln sich beispielsweise die enormen Fortschritte in der Genetik seit der Entdeckung der DNA-Struktur Mitte der 1950er Jahre besonders eindrücklich in der Kunst wider.

Die Funktion der DNA als kulturelle Ikone in den Medien und der Kunst beschreibt Dorothy Nelkin, Soziologin und ehemalige Professorin an der New York University, in verschiedenen Veröffentlichungen.⁴⁷ Aus Nelkins soziologischer Sichtweise nutzen Künstler biologische Bilder aus unterschiedlichen Gründen:

Some seem simply attracted to the aesthetic forms of molecular structures. Others dwell on the theme that I refer to elsewhere as “genetic essentialism”, a view of genes as powerful and deterministic entities, as central to understanding the human condition. Still others use their art to express their fears of a technology they believe to be out of control.⁴⁸

Diese drei künstlerischen Umgangsweisen beschränken sich nicht auf den Umgang mit Molekülstrukturen. Generell sind Entwicklungen der Biowissenschaften wie die Evolutionstheorie, die Biotechnologie und insbesondere die Gentechnologie in der Rezeption selten neutral besetzt. Sie faszinieren, indem sie die Perfektion natürlicher Mechanismen und Strukturen offenbaren. An dieser Stelle kann von der Ästhetik einer stimmigen Theorie oder eines Modells gesprochen werden. Wenn Nelkin in dem Zitat von der ästhetischen Form molekularer Strukturen spricht, muss unterschieden werden zwischen der tatsächlichen Molekülform, die in ihrer Feinstruktur auch mit bester Mikroskopietechnik häufig kaum sichtbar ist, und dem biologischen Modell. Da das Modell bereits ein Artefakt ist, spielt bei seiner Formgebung, wenn auch unbewusst, auch das ästhetische Empfinden des Modellkonstruktors eine Rolle. Weiterhin spricht Dorothy Nelkin von „genetic essentialism“ und beschreibt damit die Vorstellung, dass in den Genen die Essenz der menschlichen

46 Boulboullé, 2007, S. 71.

47 Nelkin/Lindee: *The DNA Mystique: The Gene as a Cultural Icon* (1995), Nelkin: *The Gene as a Cultural Icon. Visual Images of DNA* (1999), Nelkin/Anker: *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age* (2004). Anker et al.: *Technogenesis: Aesthetic Dimensions of Art and Biotechnology*. (2008).

Vgl. hierzu Flach: *Eine kulturelle Ikone - die Doppelhelix* (2005), S. 133ff. und Kamminga/de Chadarevian: *Representations of the Double Helix* (1995). Letztere versammeln in dem kleinen Bildband eine Auswahl von Abbildungen der Doppelhelix aus den verschiedensten Lebensbereichen: vom didaktisch aufbereiteten Modell für den Biologieunterricht bis zum Briefmarkenmotiv.

48 Nelkin, 1999, S. 245.

Persönlichkeit verborgen liegt. Die DNA ist zu einem Symbol dieser Essenz geworden, denn sie scheint den Schlüssel zur Individualität zu enthalten (s. Kap. 2.4). Dort findet sich unsere Verbindung zu unseren Vorfahren bis zurück zu dem ersten lebenden Organismus in der Erdentwicklung. Faszinierend ist auch die Universalität des genetischen Codes; d.h. der Bau jedes Lebewesens, egal ob Bakterium, Pflanze, Tier oder Mensch liegt in der Abfolge der gleichen vier Basen verschlüsselt. Diese Tatsache macht die Existenz transgener Lebewesen möglich.

Die geschilderte Möglichkeit zur Manipulation von Leben führt zu der dritten Art wie zeitgenössische Künstler laut Nelkin ihre Kunst im Zusammenhang mit Gentechnologie einsetzen: um ihre Ängste auszudrücken und ihre Zweifel an der Kontrollierbarkeit der Technologie darzulegen. Bei der Untersuchung von Kunstwerken in den folgenden Unterkapiteln wird immer wieder auf die drei von Dorothy Nelkin genannten Motivationen von Künstlern, im biotechnologischen Kontext zu arbeiten, Bezug genommen.

2.1 GRUNDLEGENDE ENTWICKLUNGEN IN DER BIOLOGIE SEIT CHARLES DARWINS VERÖFFENTLICHUNG *ON THE ORIGIN OF SPECIES*

„Drei schwere Kränkungen von Seiten der wissenschaftlichen Forschung“⁴⁹ hat die Menschheit im Laufe der Zeiten erdulden müssen, wie Sigmund Freud in seiner Veröffentlichung *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* schrieb. Mit der ersten Kränkung meinte er die Erschütterung des Glaubens an das geozentrische Universum durch Nikolaus Kopernikus Anfang des 16. Jahrhunderts. Die dritte besteht in der Lehre der Psychoanalyse, „daß das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bändigen ist, und daß die seelischen Vorgänge an sich unbewußt sind [...]“⁵⁰ Die zweite Kränkung wurde nach Freud durch Charles Darwin (1809 – 1882) ausgelöst. Mit der Veröffentlichung der Schrift *On the Origin of Species* sprach Darwin der natürlichen Selektion die Rolle zu, die nach christlichem Verständnis Gott gebührt:

In considering the Origin of Species, it is quite conceivable that a naturalist [...] might come to the conclusion that species had not been independently created, but had descended, like varieties, from other species.⁵¹

49 Freud, 1947, S. 6f.

50 Ebd., S. 11.

51 Darwin, 1962, S. 26.

Diese Annahme, dass die bestehenden Arten aus Variationen von Vorläuferarten entstanden seien und weiterhin Evolutionsprozessen unterliegen, bildet die Essenz der von Charles Darwin und Alfred Russel Wallace (1823 – 1913) begründeten Deszendenztheorie oder Abstammungslehre.⁵² Darwin führte einen Nachweis seiner Theorie an dem Beispiel domestizierter Tier- und Pflanzenarten durch, deren Zucht unter ästhetischen Gesichtspunkten erfolgte und durch gezielte Selektion durch den Menschen eine Ausprägung der gewünschten Merkmale im Vergleich zur natürlichen Zuchtwahl relativ schnell ermöglicht.⁵³ Die Deszendenztheorie steht im Gegensatz zur biblischen Schöpfungslehre, der zufolge alle Grundtypen der Lebewesen von Gott zu Beginn der Welt geschaffen wurden. Während das biblische Prinzip recht statisch ist, bedeutet die Deszendenztheorie ständige Dynamik in der Entwicklung von Lebensformen. In der Folge dieser Theorie verloren die biblischen Aussagen zur Entstehung von Natur und Mensch zunehmend an Bedeutung und machten einem naturwissenschaftlich geprägten Weltbild Platz das bis heute seine Gültigkeit hat. Dementsprechend groß war der Widerstand der Kirche gegen Darwins Behauptungen, alle Lebensformen, einschließlich des Menschen, hätten sich aus einer Urform des Lebens entwickelt. Während Papst Pius XII. 1950 in der Enzyklika *Humani Generis*⁵⁴ noch betonte, die Darwinsche Entwicklungslehre stelle eine Gefahr für den katholischen Glauben dar, bestätigte Papst Johannes Paul II. 1996 in einer Mitteilung an die Botschafter der Päpstlichen Akademie der Wissenschaften, dass die Katholische Kirche die grundsätzlichen Thesen der Evolutionstheorie nun aufgrund der zahlreichen Belege als Tatsache akzeptiere: „Heute, beinahe ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen der Enzyklika *Humani Generis*, geben neue Erkenntnisse dazu Anlaß [sic], in der Evolutionstheorie mehr als eine Hypothese zu sehen.“⁵⁵ Trotzdem werden die Erkenntnisse der Evolutionslehre in manchen konservativ christlich geprägten Kreisen nach wie vor negiert. Der deutsche Pflanzenphysiologe und Evolutionsbiologe Ulrich Kutschera diskutiert in seinen Büchern *Evolutionsbiologie* und *Streitpunkt Evolution* intensiv die Einwände von Antievolutionisten gegen die Evolutionstheorie und kommt zu dem Schluss, die Synthetische

52 Kutschera, 2001, S. 242.

53 Vgl. Darwin, 1962, S. 40-50, Kap.: *Breeds of the Domestic Pigeon, Their Differences and Origin and Principles of Selection Anciently Followed, and Their Effects.*

54 Papst Pius XII., 1950.

55 Papst Johannes Paul II., 1996.

Evolutionstheorie⁵⁶ biete nach wie vor „ohne Alternative, den einzig plausiblen Mechanismus zur kausalen (naturalistischen) Erklärung der Stammesentwicklung der Organismen der Erde. [...] Sie bildet die gesicherte Grundlage der modernen Biologie.“⁵⁷ Im Folgenden wird kurz der bedeutende Einfluss skizziert, den evolutionskritisch eingestellte gesellschaftliche Kreise in der modernen US-amerikanischen Gesellschaft besitzen. In Deutschland sind ähnliche Tendenzen zu finden, wenn auch nicht in so starker Ausprägung. Immerhin belegen Meinungsumfragen aus den angeführten Jahren, dass 2004 45% der US-Bevölkerung die Evolutionstheorie ablehnten, 2002 in Deutschland waren dies etwa 20 % der Menschen.⁵⁸

Zu unterscheiden ist zwischen den Kreationisten und den Evolutionskritikern. Erstere bestehen auf einer wörtlichen Auslegung der biblischen Schöpfungsgeschichte im Buch Genesis. Verschiedene Evolutionskritiker äußern sich dagegen differenzierter in ihrer Argumentation. Der amerikanische Biochemiker M. J. Behe postuliert das Vorhandensein eines bewussten Designs durch eine höhere Intelligenz⁵⁹ und bezieht sich dabei auf einen Ausspruch des englischen Theologen William Paley (1745 – 1805), der das Konzept des intelligenten Designers als schöpferische Kraft des Lebens begründete. Die zufällige Entstehung komplexer Organismen ist nach Paley ausgeschlossen. Er setzt einen übernatürlichen Schöpfergott als Erschaffer des Lebens voraus: „The marks of design are too strong to be got over. Design must have a designer. That designer must have been a person. That person is God.“⁶⁰

Das Prinzip des Intelligent Design (ID) etabliert sich Anfang der 1990er Jahre in den USA. Als Begründer der ID-Bewegung gilt der Juraprofessor P. Johnson. Sein 1991 veröffentlichtes Buch *Darwin on Trial* (in Deutschland 2003 unter dem Titel *Darwin im Kreuzverhör* veröffentlicht) spielt dabei eine entscheidende Rolle. In

56 Kutschera, 2006, S. 281: Definition des Begriffes der Synthetischen Evolutionstheorie:

„Kurzform für Synthetische Theorie der biologischen Evolution. Diese moderne Variante der klassischen Abstammungslehre ist als Erweiterung des von A. Weismann begründeten Neodarwinismus zu interpretieren. Durch Zusammenfügung (Synthese) der Erkenntnisse aus Cytologie, Genetik, Paläontologie, Systematik und anderer Gebiete wurde zwischen 1930 und 1950 ein Theoriensystem zur Beschreibung und kausalen Erklärung der Phylogenese der Organismen geschaffen. Diese moderne Evolutionstheorie wurde nach 1950 durch Aufnahme der Erkenntnisse der molekularen Genetik [...], der Zellbiologie [...], der Paläobiologie [...] und der Geologie [...] ergänzt, so dass Ende der 1990er-Jahre die Erweiterte Synthetische Theorie der biologischen Evolution etabliert werden konnte [...].“

57 Kutschera, 2006, S. 258.

58 Ebd., S. 237.

59 Behe, 1998, S. 192ff.

60 Paley, 1809, S. 441.

diesem Buch betont Johnson, dass den Evolutionstheoretikern zur Untermauerung ihrer Thesen Beweise fehlen. Aufgrund des großen Zeitraums, den Entwicklungsprozesse benötigen, entziehen sie sich der experimentellen Überprüfbarkeit. Fossile Nachweise bezeichnet Johnson als lückenhaft. Er kommt zu dem Schluss, dass die Richtigkeit der Deszendenztheorie empirisch nicht belegbar sei und daher eher auf dem Glauben der Darwinisten beruhe als auf Fakten:

Darwinist scientists *believe* that the cosmos is a closed system of material causes and effects, and they *believe* that science must be able to provide a naturalistic explanation for the wonders of biology that appear to have been designed for a purpose. Without assuming these beliefs they could not deduce that common ancestors once existed for all the major groups of the biological world, or that random mutations and natural selection can substitute for an intelligent designer.⁶¹

Die Intelligent-Design-Theoretiker akzeptieren die Mikroevolution⁶² und das geologische Alter der Erde, schreiben aber die Entwicklung der Organismen-Baupläne (Makroevolution) einer intelligenten Macht („intelligent designer“) zu. Sie unterscheiden sich von den Kreationisten durch eine differenziertere Argumentation ohne direkten Bibelbezug und geben ihren Ausführungen den Anschein einer seriösen wissenschaftlichen Theorie, die der naturalistischen Evolutionstheorie entgegensteht.

Wie weit der Einfluss der Evolutionsgegner in den westlichen Staaten geht und wie gezielt sie versuchen, die Verbreitung der Evolutionstheorie zu unterwandern, zeigt sich besonders an ihrem Engagement im Bereich schulische Bildung. In den USA hatten die Kreationisten zu Beginn der 1980er Jahre in zwei Bundesstaaten die Gleichberechtigung der Lehre des so genannten wissenschaftlichem Kreationismus und der Evolutionstheorie an den Schulen erreicht.⁶³ Obwohl ersterer nach einer Entscheidung des Obersten Gerichtshofes 1987 wieder aus den Lehrplänen verschwinden musste, erließ der Bundesstaat Alabama 1995 ein Gesetz, demnach die Biologiebücher der Schüler mit einem Aufkleber folgenden

61 Johnson, 1993, S. 146.

62 Nach Mayr, 2001, S. 188 f.: Evolutionäre Phänomene lassen sich in zwei Klassen einteilen: entweder sind sie der Mikroevolution oder der Makroevolution zuzuordnen. Bleiben sie auf eine Population beschränkt, können sie als mikroevolutionäre Phänomene bezeichnet werden. Diese spielen sich auf Artebene und darunter ab und umfassen z.B. die Variabilität innerhalb von Populationen, geographischen Variationen einer Spezies und Artbildungsprozesse. Makroevolutionäre Prozesse dagegen ereignen sich oberhalb des Artbegriffes, führen z.B. bei der Besetzung neuer ökologischer Nischen in letzter Konsequenz zur Ausbildung unterschiedlicher Gattungen, Familien und Ordnungen.

63 Ebd., S. 236.

Inhalts versehen werden mussten: „Evolution ist eine kontroverse Theorie. Niemand war anwesend, als Leben erschien. Daher sollten alle Behauptungen über die Ursprünge des Lebens als Theorien betrachtet werden und nicht als Tatsachen.“⁶⁴ In Kansas wurde die Evolutionstheorie auf Initiative einer christlich-konservativen Gruppe 1999 von den Pflichtbereichen der Lehrpläne gestrichen. Auch in einem evolutionskritischen amerikanischen Schulbuch, das die Organisation *Foundation for Thought and Ethics* seit den 1990er Jahren herausgibt, wird die Vielfalt des Lebens der Existenz einer intelligenten Macht zugeschrieben.⁶⁵ Ähnliche Tendenzen existieren in Deutschland und Europa.⁶⁶

Indem Charles Darwin eine Theorie aufstellte, die den Menschen dieselben Vorfahren zuweist wie den Menschenaffen und anderen Tieren, brachte er die privilegierte Stellung von *Homo sapiens* ins Wanken. Die Folgen der Deszendenztheorie bildeten sich im ersten monophyletischen⁶⁷ Stammbaum ab, den Ernst Haeckel 1866 veröffentlichte und in dem er den Menschen in die Gruppe der Säugetiere einordnet. Die von religiöser Seite postulierte menschliche Sonderstellung war damit in Frage gestellt.⁶⁸ Eine derart revolutionäre Theorie wie Darwins Abstammungslehre rief natürlich eine Fülle von Echos in der Kunst hervor.

2.2. EVOLUTIONSLEHRE UND KUNST

Ernst Haeckel war ein großer Bewunderer Darwins und wurde der Öffentlichkeit nicht vorrangig aufgrund seiner Illustration des monophyletischen Stammbaumes bekannt, sondern durch die Veröffentlichung *Kunstformen der Natur*. Am Beispiel von Strahlentierchen (Radiolaria) stellte er in kunstvoll arrangierten Illustrationen zahlreiche Varianten dieser Organismen dar. Sein Blick war dabei eindeutig ästhetisch geprägt und gleichzeitig von hoher wissenschaftlicher Präzision. Haeckels wunderbare Illustrationen wurden zur Inspirationsquelle für Designer und Architekten des Jugendstils. Künstler der russischen Avantgarde wie Kasimir Malewitsch forderten zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Kunstschaffen, das sich an evolutionären Prozessen orientiert. Edward Steichen machte sich

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 237 f.

67 Monophyletisch: Mono-ein, phylos – Stamm: Alle Lebewesen gehen auf einen gemeinsamen Vorfahren zurück.

68 Kutschera, 2001, S. 25.

Selektionsmechanismen zunutze, um Pflanzen unter rein ästhetischen Maximen zu züchten. Er begriff die Pflanzenzucht als Kunst. In seiner Tradition arbeitet George Gessert seit den 1970er Jahren. Die Arbeitsweise und Intention der genannten Künstler wird im Folgenden genauer ausgeführt.

2.2.1 BIOLOGISCHE FORMEN IN DER KUNST

Zwei Seiten seines [Haeckels, d. A.] Wesens finden in diesem Werk [Kunstformen der Natur, d. A.] ihren Ausdruck, die des künstlerisch begabten Betrachters und die des sachlichen Wissensvermittlers. Die eine entflammt beim Anblick der Schönheit des Geschauten, die andere gibt sich nüchtern, sachlich interessiert.⁶⁹

Irenäus Eibl-Eibesfeldt

Ernst Haeckel (1834-1919) erwog nach einem Medizinstudium zeitweise eine Laufbahn als Künstler. Letztendlich blieb er der Biologie verhaftet und machte sich als Zoologe und Verfechter der Darwinschen Evolutionstheorie einen Namen. Auf ihn geht die Formulierung der biogenetischen Grundregel zurück, nach der jedes Lebewesen im Laufe seiner individuellen Embryonalentwicklung (Ontogenese) frühere Formen seiner stammesgeschichtlichen Entwicklung (Phylogenese) durchläuft – oder, wie Haeckel es ausdrückte, rekapituliert. Er schrieb eine Monographie über Medusen (Quallen) und Radiolaria.⁷⁰ Seine intensive Auseinandersetzung mit diesen mikroskopisch kleinen Lebewesen schlägt sich in den umfassenden und akribischen Zeichnungen der von ihm gefundenen Varianten nieder. Die leichten Abweichungen zwischen den einzelnen Spezies könnten als Illustrationen zur Deszendenztheorie dienen und wurden von Haeckel auch als Beleg für Darwins Thesen genutzt.⁷¹ Die Struktur und Schönheit von Radiolarien und anderen Lebewesen machte er in Form von Lithographien, die ihm als wissenschaftliche Illustrationen dienten, einem breiten Publikum zugänglich. Die Veröffentlichung *Kunstformen der Natur*⁷² umfasst harmonisch komponierte Darstellungen von Strahlentierchen und anderen Organismen, insbesondere Medusen, die Einzug in die Kunst hielten (s. Abb. 1). Jugendstildesigner und –architekten nutzten sie als Inspirationsquelle bei der Umsetzung organischer Formelemente. Der französische Architekt und Designer

69 Eibl-Eibesfeldt, 1998, S. 19.

70 Eibl-Eibesfeldt, 1998, S. 20.

71 Breidbach, 1998, S. 11.

72 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, (Neudruck der Farbtafeln aus der Erstausgabe, Leipzig und Wien 1904) München, New York 1998.

René Binet (1866-1911) schuf das monumentale Eingangstor zur Pariser Weltausstellung 1900 in Anlehnung an eine von Haeckels Radiolarienzeichnungen (s. Abb. 2).⁷³ Ebenfalls von dessen Werk inspiriert sind Constant Roux' Glasluster im Ozeanographischen Museum in Monaco und Binets *Esquisses décoratives*, ein umfangreiches Tafelwerk mit Entwürfen für Dekorationen der Art nouveau.⁷⁴

Motive aus der Biologie sind auch für andere Zeitgenossen Haeckels darstellenswert, doch entstehen sie aus anderen Beweggründen als dessen Bilder. Karl Bloßfeldt (1865–1932), dessen Fotografien wie Haeckels Zeichnungen ebenfalls populär wurden, betrachtete und komponierte seine Motive nach ästhetischen Ansprüchen, ohne einen direkten Bezug zur Naturwissenschaft. Seine Intention war es vielmehr ursprünglich, Vorlagen für den Zeichenunterricht an der Königlich-Preußischen kunstgewerblichen Lehranstalt in Berlin herzustellen.⁷⁵ Zu diesem Zweck arrangierte und fotografierte er Pflanzenteile so, dass ihre architektonische Form deutlich hervortritt (vgl. Abb.3). Seinen Motiven und seiner Arbeitsweise blieb er über die Jahrzehnte treu, auch als seine Fotografien in Galerien ausgestellt und in Bildbänden veröffentlicht werden. Denn die Wirkung seiner klar komponierten, auf das Wesentliche konzentrierten Fotografien ging weit über die Zeichensäle hinaus. Als 1928 seine Fotos mit der Publikation des Bildbandes *Urformen der Kunst* einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden, machen sie Bloßfeldt auf einen Schlag berühmt. Es folgt 1932 der *Wundergarten der Natur*. Die Einblicke, die Karl Bloßfeldt in die Schönheit, die erstaunlichen Details und Symmetrien seiner Motive gewährt, faszinieren bis heute. Dabei war ihm die Natur durchaus Mittel zum Zweck. Wenn es darum ging, eine besonders interessante Form darzustellen, scheute Bloßfeldt nicht vor der Manipulation des Objektes zurück. Abgesehen vom Motiv hat ihm sein

73 Breidbach, 2007, S. 30 ff. und Proctor, ebd., S. 7ff.

Ebenso Breidbach, 1998, S. 15: René Binet in einem Brief an Ernst Haeckel, 1899: „Vor etwa 6 Jahren habe ich angefangen, in der Bibliothek des Pariser Museums die zahlreichen Bände über die Challenger-Reise zu studieren und ich habe dank Ihrer Arbeit eine große Menge mikroskopischer Dokumentationen sammeln können: Radiolarien, Bryozoen, Hydroiden, usw... die ich mit größter Sorgfalt in künstlerischer Zielsetzung untersucht habe: im Interesse der Architektur und des Ornaments. Derzeit bin ich mit der Realisierung des Monumentaleinganges der Ausstellung für das Jahr 1900 beschäftigt und alles, von der allgemeinen Komposition bis zu den kleinsten Details, ist von Ihren Studien inspiriert.“ Zitat nach Krauß 1995“

74 Ebd. René Binet: „Das Buch, das ich veröffentlichen werde, wird sehr klar den hohen Wert Ihrer Arbeiten demonstrieren, und es wird denen helfen, die nicht allzu viel über die Geschichte der unendlich kleinen Wesen wissen, die Tragweite der ‚Kunstformen‘ zu begreifen.“

75 Mattenklott, 1994, S. 50.

nüchterner, nicht an Malerische angelehnter Stil Anerkennung in Fotografenkreisen gebracht. In der Geschichte der Fotografie wird sein Name mit der Neuen Sachlichkeit in Verbindung gebracht, zuerst von Walter Benjamin 1928.⁷⁶

Biologische Formen finden sich in der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in den Werken von Künstlern der Russischen Avantgarde wie Pavel Filonov, Michael Matjuschin und Nikolai Kulbin. Die Voraussetzung hierfür waren Fortschritte im Mikroskopbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die immer detailliertere und schärfere Bilder ermöglichten, sowie die serienmäßige Herstellung hochleistungsfähiger Mikroskope.⁷⁷ So kann das Bild der Zelle als dem kleinsten gemeinsamen Baustein allen Lebens zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Boulevardpresse verbreitet und Künstlern zum ersten Mal problemlos zugänglich werden.⁷⁸ In der Folge bilden Kulbin und Filonov zelluläre Strukturen in abstrahierter Form ab (Nikolai Kulbin, *Love*, 1910; Pavel Filonov, *Five Heads*, ca. 1925, Leningrad, State Russian Museum, *Untitled* ca. 1928, ebd.).⁷⁹ Gut sichtbar wird dieses beispielsweise in Werken wie *Malerisch-musikalische Komposition* (1918) von Michael Matjuschin. Den Bezug der Russischen Avantgarde zum Evolutionsgedanken stellt Charlotte Douglas in ihrer Veröffentlichung *Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art* (1984) her, wie auch Pat Simpson in dem Aufsatz *Imag(in)ing Post-Revolutionary Evolution. The Taylorized Proletarian, „Conditioning“, and Soviet Darwinism in the 1920s* (2009). Ein direkter Bezug ist aus Sicht der Autorin vor allem bei Kasimir Malevich nachzuweisen, der sich in seinen theoretischen Ausführungen direkt auf die Evolutionstheorie und auf Mendel bezieht. Allerdings zieht er eher Parallelen zwischen biologischen Evolutionsprozessen und Entwicklungen in der Kunst, als biologische Themen direkt zum Inhalt seiner Bilder zu machen. Er fordert die Entwicklung neuer, kunstimmanenter Ausdrucksformen mit den Worten „An artist is under the obligation to be a creator, not a freeloader“⁸⁰ und „The artist can be a creator only when the forms in his picture have nothing in common with

76 Mattenklott, 1994, S. 10.

77 Sengbusch, 2003.

78 Douglas, 1984, S. 154.

79 Douglas, 1984, S. 157 ff.

80 Malevich, zitiert nach Douglas, 1984, S. 157.

nature.“⁸¹ Die Entwicklung dorthin wird von ihm als Evolution und Transformation im Malstil eines Künstlers beschrieben:

As was done in Mendelian genetics and in the growing field of cytology, the artist sought to explain the modification of expressed form through the presence or absence of an elementary particle, a visual or perceptual plastic ‚gene‘ that served as an impetus for stylistic change. Malevich defined the fundamental particulate elements for Cézanne’s painting style, for Cubism, Futurism, and Suprematism. Furthermore, he associated each element with a particular stage of human psychological development, so that style in art indicated a stage of perceptual evolution.⁸²

Demnach betrachtet Malevich die Gegenstandslosigkeit des Suprematismus als höchst entwickelte Form der Malerei, die im Sinne einer stetigen Weiterentwicklung auf der Malerei von Cézanne, dem Kubismus und Futurismus aufbaut. Die Entwicklung sieht er als logische Folge der zunehmend verfeinerten Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen aufgrund technischer Weiterentwicklung im Bereich der Optik an. Entgegen seiner dogmatischen Äußerungen während der Frühphase seines Schaffens kehrte Malevich später zur figurativen Malerei zurück. Nichtsdestotrotz offenbaren seine zitierten Ansichten den Einfluss der naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse, welche die Gesetze der Vererbung und die Verwandtschaft von Lebewesen ergründeten. Die Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist zunehmend von einem stark naturwissenschaftlich determinierten Weltbild geprägt, was sich in der Kunst deutlich widerspiegelt – sowohl motivisch wie ideologisch, wie sich am Beispiel der Russischen Avantgarde zeigt.

2.2.2 DIE BEDEUTUNG GREGOR MENDELS

Für das tiefere Verständnis der Darwinschen Evolutionslehre und für die Entwicklung der Genetik als biologische Disziplin sind die Forschungen des Augustinerermönchs Gregor Mendel (1822-1884) von besonderer Bedeutung. Er gilt als ‚Vater‘ der Genetik. Im Jahr 1865 stellte er seine Untersuchungen über die Vererbung von Eigenschaften bei Gartenerbsen (*Pisum sativum*) dem Naturforschenden Verein in Brünn vor. Im Gewächshaus des dortigen Klosters, dem er ab 1868 als Abt vorstand, führte Mendel seine systematischen Versuchsreihen an Pflanzenhybriden durch. Die besondere Leistung Mendels besteht in der Entdeckung grundlegender Vererbungsprinzipien. Er konzentrierte

81 Malevich, 1976, S. 122.

82 Douglas, 1984, S. 156.

seine Erkenntnisse in den so genannten Mendelschen Regeln.⁸³ Aus ihnen lässt sich vereinfacht ableiten, dass Merkmale von Individuen dominant oder rezessiv sein können, dass sie sich bei der Weitervererbung nicht mit den Merkmalen des Partners mischen, sondern nebeneinander bestehen bleiben, dass Merkmale in den Körperzellen in doppelter Ausführung vorliegen, in den Keimzellen aber nur einfach. Die neu gewonnenen Erkenntnisse Mendels trugen entscheidend zum Verständnis von Evolutionsmechanismen bei. Die Abhandlung über seine Forschung wurde 1866 in dem lokalen Wissenschaftsblatt *Verhandlungen des naturforschenden Vereines* unter dem Titel *Versuche über Pflanzenhybriden* veröffentlicht.⁸⁴ Seine Ergebnisse blieben zu Lebzeiten Mendels ohne nennenswerte Resonanz in der Wissenschaftsgemeinde und gerieten in Vergessenheit. Erst 1900 entdeckten Hugo de Vries, Carl Correns und Erich Tschermak Mendels Veröffentlichung wieder und erkannten ihre Bedeutung. William Bateson betonte 1902 die Tragweite der Mendelschen Entdeckungen für das Verständnis von Evolution und vergleicht ihre Wichtigkeit mit den Theorien Darwins:

On the rediscovery and confirmation of Mendel's Law by de Vries, Correns, and Tschermak two years ago, it became clear to many naturalists, as it certainly is to me, that we had found a principle which is destined to play a part in the Study of Evolution comparable only with the achievement of Darwin – that after the weary halt of forty years we have at last begun to march.⁸⁵

Bateson prägte 1906 den Begriff ‚Genetik‘, Wilhelm Johannsen führte 1909 den Ausdruck ‚Gen‘ ein.⁸⁶ Er legt damit den Begriff für eine Einheit innerhalb der Erbsubstanz fest, die ein bestimmtes Merkmal des Individuums spezifiziert und die bis zu diesem Zeitpunkt unterschiedlich bezeichnet wurde:

Mendel usually used the word *Merkmal* for what we now term *gene*, and this was translated as *character*, often appearing as *unit character*; Bateson usually used the word *factor*. It was somewhat later (1909) that Johannsen introduced the word *gene*.⁸⁷

Die klassische Genetik⁸⁸ und die nach der Entdeckung der DNA aus ihr hervorgehende Molekulargenetik⁸⁹ ermöglichen wichtige Erkenntnisse über

83 Fox Keller, 2001, S. 11.

84 Homepage des Mendel – Museums Brunn. URL:<http://www.mendel-museum.com/indexger.htm> (Download vom 03.04.2007).

85 Bateson, 1902, S. 104.

86 Campbell, 1997, S. 263.

87 Sturtevant, 2001, S. 32.

88 Methoden der Klassischen Genetik: z.B. Kreuzungsversuche, Stammbaumsforschung, Cytologie.

Evolutionsmechanismen. Die auf Mendel aufbauende Mutationsforschung von Hugo de Vries beeinflusste als einen der ersten Künstler Edward Steichen (1879-1973), der Pflanzenzucht als künstlerische Methode nutzte.⁹⁰

2.2.2.1 Pflanzenzucht als Kunst

Tiere und Pflanzen zur reinen Sinnenfreude zu züchten und zu halten hat eine lange Tradition. Die ersten schriftlichen Nachweise zur Existenz von Zierpflanzen im europäisch-vorderasiatischen Raum finden sich im Assyrien Assurbanipals, im siebten Jahrhundert vor Christus. Sie wurden ihres Aussehens und Duftes wegen gezogen wie auch zu kultischen Zwecken genutzt.⁹¹ Stimmen, die Zierpflanzenzucht als Kunst betrachten, lassen sich erstmals in der zweiten Hälfte des 19. und bis in die 30er Jahre des folgenden Jahrhunderts vernehmen.⁹² In diesem Zusammenhang entstanden die ersten Kunstwerke, die einen direkten Bezug zur Genetik aufweisen. Zwischen 1920 und 1939 hybridisierte der Fotograf Edward Steichen verschiedene Pflanzen, u.A. der Gattungen *Delphinium*, *Papaver*, *Nicotiana* und *Cleome*, mit dem Ziel, besonders schöne Variationen zu erreichen, die seiner Ansicht nach den Status von Kunstwerken hatten. Tatsächlich stellte das Museum of Modern Art in New York 1936 eine Auswahl seiner Delphiniumzüchtungen aus und unterstützte somit Steichens Anspruch, die Zucht von Zierpflanzen zur Schönen Kunst zu rechnen.⁹³ Edward Steichen verstand die Manipulation von Lebewesen als künstlerisches Mittel und vertrat damit einen Ansatz, der erst Jahrzehnte später wieder in der Kunst auftaucht (s. Kapitel 2.3 und 2.5). In diesem Rahmen interessierte er sich auch für Methoden der Genetik, bezweifelte jedoch die Gültigkeit von Darwins Selektionstheorie:

89 Methoden der Molekulargenetik: z.B. Klonierung, PCR (Polymerase-Chain-Reaction) und andere Methoden auf Molekülbasis.

90 Gedrim, 1993, S. 357.

91 Vgl.: Goody, 1993, S. 30f.

92 Vgl. Gessert, 1999, S. 236: „Thomas Huxley, der berühmteste Fürsprecher Darwins, vertrat die Ansicht, dass Zierpflanzen Kunst seien, wenn er sie auch nicht unter die Schönen Künste reihte. [...] Luther Burbank ging da noch wesentlich weiter. 1901 auf einem Vortrag in San Francisco sagte er: ‚Pflanzen lassen sich leichter und in schönere Formen und Farben bringen als sie ein Bildhauer jemals zu schaffen vermag‘.“

93, „This was the only time that living plant material had ever been shown by the Museum. By implication, flower breeding was recognized as one of the arts. [...] The science of heredity when applied to plant breeding, which has as its ultimate purpose the aesthetic appeal of beauty, is a creative art. Instead of words or pigment or tone, the plant breeder works and struggles with factors and forces that have been locked up within the various species of plants he may employ for tens of thousands of years. The very process of breaking up long closely inbred habits opens up the gates that release new forms, patterns and colors. ... The delphinium and many of our garden flowers still have unexplored potentialities awaiting development that will bring us flowers beyond any our present concepts or imaginings.“ Steichen, zitiert nach Gedrim, 1993.

In an interview in 1961, Steichen, who was holding delphinium blooms, faced an interviewer and said, „I can't believe in Darwinian Theory. I can't imagine for instance, that a fish ever swam on half a fin. In breeding and cross-breeding these flowers any big change seems to happen POW, like that [...]“⁹⁴

Diese Beobachtung von plötzlich auftretenden Varietäten war Darwin durchaus geläufig, der äußerte, „es mag wohl zweifelhaft sein, ob plötzliche und beträchtliche Abweichungen im Bau, wie wir sie gelegentlich an unseren domestizierten Rassen, insbesondere an Pflanzen, beobachten, sich im Naturzustand dauernd fortgepflanzt haben.“⁹⁵ Stattdessen vermutete Darwin, dass sich die Abweichungen bei Naturformen, sofern sie überhaupt fortpflanzungsfähig sind, im Regelfall im Laufe der Generationen abschwächen und wieder verschwinden würden. Das Auftauchen solcher plötzlichen Veränderungen im Bauplan widerspricht Darwins Deszendenztheorie somit keineswegs. Die erstaunliche Geschwindigkeit in der Ausbildung neuer Merkmale, die Steichen bei der Delphiniumzucht beobachtete, war vor allem auf eine Methode zurückzuführen, die zu Darwins Zeiten noch nicht geläufig war. Edward Steichen bediente sich der in den frühen 1930er Jahren entdeckten Effekte der Droge *Colchicin*, dem Gift der Herbstzeitlose. *Colchicin* kann in einer Pflanze die Verdopplung des Chromosomensatzes bewirken. Es bietet die Möglichkeit, das Erbgut der Pflanze durch Mutation direkt zu verändern und so in viel kürzerer Zeit das Aussehen der Folgegeneration schneller und deutlicher zu beeinflussen, als dies durch natürliche Mutation im Zuchtverlauf wahrscheinlich wäre. Hierin sieht Steichen das enorme kreative Potential der Methode:

The artist [E. Steichen, d. A.] uses the sudden flash of illumination, the ruin of well-laid plans, the unpredictable event to advantage. The radical factor of mutation enhanced breeding's creative potential.⁹⁶

Mit dem Zweiten Weltkrieg endeten die Ansätze in der Kunst, die Züchtung von Lebewesen als Kunstprozess aufzufassen. Durch die unter den Nationalsozialisten geführte Diskussion um lebenswertes und unwertes Leben und ihre furchtbaren Folgen bleibt die Manipulation von Leben für einige Zeit gesellschaftlich intolerabel. Innerhalb dieser Diskussion wurden auch vermeintliche Inhalte der Darwinschen Theorien zur Argumentation herangezogen. Ein grundlegender

94 Gedrim, 1993, S. 357.

95 Darwin, 1984, S. 57.

96 Gedrim, 1993, S. 357.

Irrtum, der zu einer Fehlinterpretation der Darwinschen Werke führte, war die Gleichsetzung von Evolution mit Fortschritt und damit einhergehend einer Einstufung der Spezies in hoch und niedrig entwickelte. Vor dieser Interpretation hat Darwin selbst eindringlich gewarnt.⁹⁷ Die oftmals unvollständige und unreflektierte Übertragung der von Darwin beschriebenen Evolutionsmechanismen auf die menschliche Gesellschaft wurde als Sozialdarwinismus bekannt. In diesem Zusammenhang führte der britische Soziologe und Philosoph Herbert Spencer (1820 – 1903) den Begriff des *Survival of the fittest* ein, eine Maxime, die das Ideal einer rein kapitalistisch und egoistisch geprägten Gesellschaftsform stützt und unsoziale Zustände als naturgegeben annimmt. Der Sozialdarwinismus kann als eine der Wurzeln nationalsozialistischer Ideologie gelten.⁹⁸ Gleichzeitig war er ein Vorläufer der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Eugenik. Der Begriff Eugenik wurde von Darwins Vetter Francis Galton geprägt, der ihn zurückführt auf das griechische „eugenes“ (= wohlgeboren⁹⁹) und folgendermaßen definiert: „Eugenics is the science which deals with all influences that improve the inborn qualities of a race; also with those that develop them to the utmost advantage.“¹⁰⁰ Im Gegensatz zur inaktiven Haltung des Sozialdarwinismus zielt die Eugenik auf eine aktive Verbesserung der angeborenen Qualitäten der Völker, bzw. auf ein Verhindern der Verschlechterung des Erbguts.¹⁰¹

In diesem Zusammenhang tauchte in Deutschland das von dem Mediziner Alfred Ploetz 1895 eingeführte Wort ‚Rassenhygiene‘ auf, wobei man zu dieser Zeit „im Gegensatz zur heutigen Verwendung des Begriffes „[...] unter ‚Rasse‘ verschiedene menschliche Gruppen bis hin zu einer alle Menschen umfassenden ‚menschlichen Rasse‘“¹⁰² meinte. Die Eugeniker befürchteten durch die Aufhebung von Selektionsprozessen in der menschlichen Zivilisation eine Degeneration des genetischen Pools der Menschen. So sahen sie z.B. in der zunehmenden Verbesserung medizinischer Versorgung die Gefahr, dass Menschen mit angeblich weniger gutem Erbmaterial und der Neigung zu Krankheiten überleben, sich fortpflanzen und ihr geschwächtes Erbmaterial an

97 Gould, 1984, S. 28.

98 Kutschera, 2004, S. 270.

99 Wörterbuch: Latein und Griechisch im deutschen Wortschatz, 1988, S. 29.

100 Galton, 1909, S. 35.

101 Junker, 2004, S. 435.

102 Junker, 2004, S. 245.

die nächste Generation weitergeben. Dabei sollte das Ziel ihrer Ansicht nach doch sein, die Qualitäten einer menschlichen Population zu verbessern. Von Eugenikern wird dieses Ziel im Grunde als legitim und erstrebenswert dargestellt, sowohl vor 1933 als auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg. Erst in den 1970er Jahren kam es „zu einer deutlichen Abwendung von der Eugenik.“¹⁰³ Konkretisiert wurden die eugenischen Ideen durch die Fortschritte in der Genetik in den 1920er und 1930er Jahren.¹⁰⁴ In Kombination mit dem Rassismus der Nationalsozialisten in Deutschland führte das eugenische Gedankengut zur Rechtfertigung der Schreckenstaten des Naziregimes und zum Genozid an Millionen Menschen. Nach dieser Zeit war eine neutrale Beschäftigung mit der Genetik lange unmöglich.

Auch zwischen der Kunst und der Wissenschaft der Genetik bildete sich mit dem Holocaust eine für lange Zeit unüberwindliche Barriere aus.¹⁰⁵ Erst in den 1960er Jahren, mit den Anfängen der *Earth Art* und *Environmental Art*¹⁰⁶ und dem Einsatz von Performances und Happenings als künstlerische Mittel, erhalten lebende Pflanzen und Tiere wieder Einzug in die Kunst.¹⁰⁷ Der direkte künstlerisch motivierte Eingriff in die Erbsubstanz von Lebewesen erfolgt erst wieder in der *Transgenic Art* in den 1980er Jahren, und dort zunächst an Bakterien (s. Kapitel 2.5.3). Edward Steichen kann durch seine Pflanzenzuchtprojekte somit als Pionier der genetischen Kunst bezeichnet werden.

Konzeptionell direkt anknüpfend an Steichens Arbeiten begann der amerikanische Künstler George Gessert in den späten 1970er-Jahren mit der Zucht von Zierpflanzen. Er konzentriert sich dabei vor allem auf Hybride der Gattung *Iris*, mit seinem *Iris Project* werden 1988 zum ersten Mal seit Edward Steichen wieder Zuchtpflanzen als Kunstwerke ausgestellt.¹⁰⁸ Seitdem finden sich seine Ausstellungen von Pflanzenhybriden und Dokumentationen seiner Zuchtprojekte in zahlreichen Museen und Galerien. In seinem Artikel *A History of*

103 Ebd., S. 248.

104 Ebd., S. 245.

105 Gessert, 1999b, S. 239f.

106 Der Begriff der *Environmental Art* wurde zu Beginn der Bewegung in den 60er Jahren in Großbritannien verwendet, konnte sich jedoch nicht durchsetzen. (Vgl. Frank Ilshner, 2004, S. 7). Äquivalent zu den Begriffen der *Earth Art* oder *Earth Works* im amerikanischen Raum werden die Arbeiten europäischer Künstler in diesem Bereich als *Land Art* bezeichnet. In der Literatur findet sich häufig der synonyme Gebrauch beider Begriffe.

107 Zaunschirm, 2005, S. 36ff.

108 Does et al., 2005a, S. 20.

*Art Involving DNA*¹⁰⁹, einem Beitrag zur Veröffentlichung *Life Science / Ars Electronica 1999*, gibt Gessert einen Überblick über die Geschichte der Verwendung von Tieren und Pflanzen in der Kunst. Am interessantesten sind seine Äußerungen zur zeitgenössischen, an der Genetik orientierten Kunst. Zum einen diskutiert er die Möglichkeit, konventionelle Ausstellungsräume mit den Lebensräumen von Pflanzen und Tieren, wie Gärten, Zoos oder der Natur, zu verbinden. Sollten Tiere und Pflanzen tatsächlich zunehmend den Status von Kunstwerken erlangen und nicht mehr bloß Teil einer konzeptionellen Arbeit sein, so müssten sich Galerie- und Museumsräume dieser Entwicklung allerdings anpassen. Die Gefahr dieser Entwicklung, die auch Gessert thematisiert, liegt darin, dass Tiere und Pflanzen als Ausstellungsstücke selbst Warencharakter erhalten könnten. Der Künstler erhofft sich allerdings das Gegenteil. Genetische Kunst soll keine Entfremdung von anderen Lebewesen bewirken, sondern uns ihnen näher bringen, indem uns die evolutionsbedingte Verwandtschaft mit ihnen deutlich wird:

But above all I hope that art involving DNA will bring us closer to other living beings, who after all are our kin. Only as respectful kin are we likely to develop a true art of evolution.¹¹⁰

Gessert betrachtet die Hybridisierung von Pflanzen nach ästhetischen Gesichtspunkten als eine Form der *Genetic Art*. Züchter von Nutzpflanzen und Tieren betrachtet Gessert als Interpreten der Natur, die gleichzeitig Lebewesen und Bilder schaffen. Seiner Ansicht nach bestünde hier eine Möglichkeit, Kunst und Biologie so miteinander zu verbinden, dass beide Bereiche einander beeinflussen. Zumeist ist diese Beeinflussung einseitig: die Kunst interpretiert oder reagiert auf Ideen und Entwicklungen der Biotechnologie. Da in der Biotechnologie aber zunächst das Experiment und seine wissenschaftliche Aussagekraft im Vordergrund stehen und die Ästhetik der neu entwickelten Strukturen oder Organismen höchstens eine untergeordnete Rolle spielt, könnten Künstler – in diesem Fall Pflanzenzüchter – ihre Erfahrungen beisteuern, um den ästhetischen Aspekt der Entwicklungen zu fördern:

As we move into the era of biotechnics, the unarticulated values of traditional hybridizers will at least temporarily become even more influential. [...] Genetic engineers have not had sufficient

109 Gessert, 1999, S. 228ff.

110 Gessert, 1999, S. 235.

time to develop their own esthetic values – consequently, they borrow the values of traditional ornamental plant breeders.¹¹¹

In dieser Forderung Gesserts verbirgt sich großes Potential für die interdisziplinäre Arbeit und der Wunsch, die Ästhetik als bedeutendes Element in der Naturwissenschaft zu erkennen und zu etablieren. Über die Zierpflanzenzucht hinaus könnte das Wissen der Zierpflanzenzüchter und, weitergedacht, der Künstler, auf dem Gebiet der Ästhetik von den Naturwissenschaftlern genutzt werden, um ihre unzureichenden Kenntnisse in diesem Bereich zu ergänzen.

2.3 SYSTEME IN DER KUNST

In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts bilden sich zwei Richtungen im Kunstgeschehen heraus, die aktuellen naturwissenschaftlichen Entwicklungen nahe stehen. Diese sind die *Earth und Environmental Art* und das *Art and Technology Movement*.¹¹² Die Terminologie stützt sich auf die überarbeitete Dissertation *Art as Inquiry. Toward New Collaborations between Art, Science and Technology* von Marga Bijvoet aus dem Jahr 1997. Die Autorin beleuchtet hier das Verhältnis zwischen den Naturwissenschaften und der Kunst in den 1960er und 1970er Jahren.

Die *Environmental Art* hat einen deutlichen Bezug zur Biologie, insbesondere zur Ökologie und Ökosystemforschung, da sie sich mit Landschaftsräumen und natürlichen Stoffkreisläufen beschäftigt. Marga Bijvoet fasst unter dem Begriff der *Environmental Art* z.B. prozessorientierte Arbeiten von Hans Haacke und Alan Sonfist mit den *Earth-Art*-Projekten der Amerikaner Michael Heizer und Walter de Maria zusammen. Die ersten erdbezogenen Projekte entstanden 1968, als die Ökologiebewegung politisch an Einfluss gewann. Als *Environmental Art* bezeichnet die Autorin auch die Werke von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison, die unter dem Begriff *Ökologische Kunst* spezifiziert werden.

Das *Art and Technology Movement* sucht die Kooperation und Auseinandersetzung mit den bedeutender werdenden Computerwissenschaften und umfasst Video- und Computerkunst. Es wird im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgt, da es sich eher mit physikalisch-technologischen Entwicklungen auseinandersetzt als mit biologischen. Es teilt jedoch mit der *Environmental Art* die Interdisziplinarität. Zudem gibt es Künstler wie Haacke und Sonfist, die sich sowohl mit natürlichen

111 Gessert, 1993, S. 43.

112 Bijvoet, 1997, S. 3.

Systemen beschäftigen als auch Kenntnisse der Systemanalyse und Kybernetik besitzen.¹¹³

Ganz allgemein versteht man unter einem System einen Zusammenschluss verschiedener Elemente, die in Wechselwirkung miteinander stehen.¹¹⁴ Der Biologe Ludwig von Bertalanffy begründete die Allgemeine Systemtheorie 1950 mit der Absicht, der unzureichenden isolierten Beschreibung und Untersuchung von Lebewesen durch eine Analyse der komplexen Vernetzung des Organismus mit seiner Umwelt entgegen zu wirken.¹¹⁵ Er beschreibt z.B. Organismen als offene Systeme, die in ständigem Austausch mit ihrer Umgebung und untereinander stehen:

Every living organism is essentially an open system. It maintains itself in a continuous inflow and outflow, a building up and breaking down of components, never being, so long as it is alive, in a state of chemical and thermodynamic equilibrium but maintained in a so-called steady state which is distinct from the latter.¹¹⁶

Doch nicht nur die Organismen selbst, sondern auch ihr Lebensumfeld kann als offenes System verstanden werden. Davon zu unterscheiden sind geschlossene Systeme, mit denen, laut Bertalanffy, z.B. die Klassische Physik ausschließlich arbeitet und die der Komplexität lebender Systeme keinesfalls gerecht werden könnte.¹¹⁷ Mit Bezug auf Bertalanffys Schriften überträgt der Kunsttheoretiker Jack Burnham den Systembegriff auf die Kunst.¹¹⁸ In seinem Buch *Beyond Modern Sculpture* wendet er die Bezeichnung *system-oriented art* auf dreidimensionale künstlerische Arbeiten des 20. Jahrhunderts an, die mit dem Begriff Skulptur nur

¹¹³ Ebd., S. 81.

¹¹⁴ Bertalanffy, 1993, S. 38.

¹¹⁵ Bertalanffy, Ludwig von (1993), S. 12: „The present author, in the early 20's, became puzzled about obvious lacunae in the research and theory of biology. The then prevalent mechanistic approach [...] appeared to neglect or actively deny just what is essential in the phenomena of life. He advocated an organismic conception in biology which emphasizes consideration of the organism as a whole or a system, and sees the main objective of biological sciences in the discovery of the principles of organization at its various levels.”

¹¹⁶ Ebd., S. 39.

¹¹⁷ Bertalanffy, 1993, S. 39.

¹¹⁸ Jack Burnhams Systembegriff wird in seinem Artikel *System Esthetics* in *Artforum*, Vol. 7, No. 1, 1968, deutlich: “Conceptual focus rather than material limits define the system. Thus any situation, either in or outside the context of art, may be designed and judged as a system. Inasmuch as a system may contain people, ideas, messages, atmospheric conditions, power sources, and so on, a system is, to quote the systems biologist, Ludwig von Bertalanffy, a “complex of components in interaction,” comprised of material, energy, and information in various degrees of organization. In evaluating systems the artist is a perspectivist considering goals, boundaries, structure, input, output, and related activity inside and outside the system. Where the object almost always has a fixed shape and boundaries, the consistency of a system may be altered in time and space, its behavior determined both by external conditions and its mechanisms of control.”

unzureichend zu beschreiben sind. Es handelt sich um Werke, die mit der Intention hergestellt wurden, in Kommunikation mit dem Betrachter und der Umwelt zu treten, deren Bestandteile biologischen wie physikalischen Prozessen bewusst unterworfen werden, oder deren Vergänglichkeit Teil des künstlerischen Konzeptes ist. Burnham bezeichnet diese Kunst als *Systems-oriented Art*:

This suggests that systems-oriented art – dropping the term „sculpture“ – will deal less with artifacts contrived for their formal value, and increasingly with men enmeshed *with* and *within* purposeful responsive systems.¹¹⁹

Dieses nachlassende Interesse an der formalen Qualität des dreidimensionalen Werkes wurde eingeleitet und schon früh auf die Spitze getrieben durch Duchamps Readymades. Statt der Form gewinnt das zugrunde liegende Konzept an Bedeutung: „Conceptual focus rather than material limits define the system“¹²⁰. Dies trifft insbesondere auf Arbeiten unter den Oberbegriffen Happening, Performance, Land Art, Lichtinstallationen, Kinetische Kunst, Medienkunst zu, deren Beschreibung einen erweiterten Skulpturbegriff fordert. Die Bezeichnung ‚System‘ ist in diesem Zusammenhang angemessen, da sie die Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter impliziert. Burnham ist nicht der einzige Kunsttheoretiker, der in seiner Zeit in diese Richtung denkt. Auch Willoughby Sharp, in den späten 1960er Jahren äußerst aktiv im intermedialen Kunstbereich, verwendet den Systembegriff, um objektüberschreitende Kunst zu definieren:

Today painting and sculpture are no longer satisfying. We need an art of greater energy. We need an art of the total environment. [...] The old art was an object. The new art is a system.¹²¹

Neben den Künstlern Hans Haacke und Alan Sonfist, auf deren Werk im Folgenden ausführlicher eingegangen wird, trifft der Gedanke von Kunst als System in besonderer Weise auf das Werk von Joseph Beuys zu. Die Arbeit *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* beinhaltet das Beuys-typische Spiel mit Polaritäten (Kristallines/Basalt gegenüber Organischem/Baum; natürliche Wachstumsprozesse gegenüber behördlichen Strukturen). Aus einer 1982 zur Documenta 7 auf dem Friedrichsplatz in Kassel zu einem Dreieck aufgeschütteten relativ starren Skulptur aus 7000 Basaltstelen wurde ein prozesshaftes komplexes Werk. Der Prozess beinhaltet den Verkauf der Stelen, die Kombination je einer Stele mit je einem neu gepflanzten Baum, das Wachstum

119 Burnham, 1987, S. 363 f.

120 Burnham, 1968, S. 32.

121 Willoughby Sharp, zitiert nach Bijvoet, 1997, S. 243.

der Bäume und die Konfrontation von Menschen mit diesen Paarungen aus Baum und Stein im alltäglichen Kontext. *7000 Eichen* spiegelt die Beuys eigene „beispielhafte Kongruenz von Leben und Kunst“, [...] die dem „ganzheitlichen, auf die Versöhnung von Ratio und Imagination, Mythos und Wirklichkeit, Aufklärung und Magie, Geschichte und Gegenwart gerichteten evolutionären Denken und Empfinden [...] entspricht“¹²², wider und kann aus diesem Grund als Exempel für eine systemorientierte Kunst betrachtet werden.

Einen biologischen Systemansatz übertragen darüber hinaus Hans Haacke und Alan Sonfist besonders überzeugend auf die Kunst: „In their different ways, both Haacke and Sonfist express our new perception of the whole environment as system.“¹²³ Ein Teil ihrer Werke wird daher exemplarisch vorgestellt.

Haacke bildete seine Definition von Systemen im langjährigen Gedankenaustausch mit Burnham aus.¹²⁴ Der Künstler wurde 1936 in Köln geboren und lebt seit 1962 in den USA. Er begann zwischen 1962 und 1964 erste Arbeiten zu fertigen, die Naturphänomene direkt einbezogen oder Naturgesetze thematisierten.¹²⁵ Haacke beschäftigte sich, praktisch wie theoretisch, zunächst intensiv mit physikalischen Systemen (*Rain Tower*, 1962; *Condensation Cube* – 1. Fassung 1963), dann auch mit biologischen (*Grass Cube*, 1967; *Chickens Hatching*, 1969) und sozialen Systemen (*Shalopsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real time Social System*, 1971). Er sagt:

Ich benütze das Wort ‚System‘ ausschließlich für Dinge, die nicht im Sinn der Wahrnehmung Systeme sind, sondern statt dessen physikalische, biologische oder soziale Gegebenheiten, die ich für realer halte als Wahrnehmungsreize.¹²⁶

Der Künstler betont somit in seiner Systemdefinition die Unabhängigkeit des künstlerischen Systems von der Wahrnehmungsinterpretation des Betrachters.¹²⁷

122 Schneckenburger, 2000, S. 556.

123 Benthall, 1972, S. 138.

124 Burnham, 1987, S. 347.

125 Fry/Haacke, 1972, S. 10.

126 Fry/Haacke, 1972, S.48 f.

127 Fry/Haacke, 1972, S.48f.: Hans Haacke in einem Interview mit Jeanne Siegel, veröffentlicht im Mai 1971 in *Arts Magazine*.

„Ganz allgemein ist ein System definiert als eine Gruppe von Elementen, die einem gemeinsamen Plan und Zweck untergeordnet sind. Diese Elemente oder Komponenten wirken so zusammen, daß sie an einem gemeinsamen Ziel gelangen. Die Elemente voneinander trennen, hieße das System zerstören. Der Terminus wurde ursprünglich in den Naturwissenschaften verwendet, um das Verhalten physisch voneinander abhängiger Prozesse verständlich zu machen. Er erklärte Phänomene der Richtungsänderung, des Kreislaufs und des Gleichgewichts. Ich meine, man sollte die Bezeichnung System Skulpturen vorbehalten, in

Haackes Systeme setzen Energie, Materie oder Information um. In der ersten Hälfte der 1960er Jahre entstanden seine *Condensation Cubes*, einfache Plexiglaswürfel in denen ein kontinuierlicher Zyklus von verdunstendem, kondensierendem, herab fallendem und erneut verdunstendem Wasser beobachtet werden konnte (vgl. Abb. 4).¹²⁸ In den späten Sechzigerjahren kamen die so genannten biologischen Systeme hinzu. Der *Grass Cube* von 1967 besteht wiederum aus einem Plexiglaswürfel, der diesmal Boden und eine Grasbedeckung trägt. Der Prozess des Pflanzenwachstums und -vergehens kann so im Ausstellungsraum verfolgt werden:

I'm more interested in the growth of plants – growth as a phenomenon which is something that is outside the realm of forms, composition etc., and has to do with interaction of forces and interaction of energies and information.¹²⁹

Ähnliche Konzepte des Sichtbarmachens und Erforschens natürlicher Prozesse mit den Mitteln der Kunst entwickelte Alan Sonfist (* 1946). Seit den 1960er Jahren transponiert er natürliche Strukturen in den Kunst-Raum, um Systeme und Organisation in der Natur zu verdeutlichen. Zu diesem Zweck stellte er beispielsweise 1966 den *Crystal Globe* aus, eine Glaskugel mit natürlichen Mineralkristallen im Inneren.¹³⁰ Je nach Temperatur- und Lichtschwankungen wachsen die Kristalle oder lösen sich wieder auf. Auch lebende Ameisen (*Colony of Army Ants*, 1972) und Schnecken (*Snail Enclosure*, 1972), die während einer Ausstellungsperiode durch ihre Bewegungen in einem abgeschlossenen Behältnis Spuren hinterlassen und Muster erzeugen, dienten Sonfist zur Vergegenwärtigung von in der Regel nicht wahrnehmbaren Systemen in der Natur: „I want to make visible the invisible phenomena of the universe.“¹³¹ Im Laufe der Zeit werden seine Werke komplexer und beschäftigen sich intensiv mit den natürlichen und menschlich geprägten Einflüssen, die zur Veränderung von Ökosystemen führen. Insbesondere die *Time Landscapes* verbinden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und führen die prägende Einwirkung des Menschen auf seine Umwelt vor Augen. *Time Landscape* in New York (1965-1978) besteht aus einem Gelände von 65x13 m in New York City, das Sonfist mit einem Abbild des präkolonialen

denen eine Umsetzung von Energie, Materie oder Information stattfindet und die nicht von Wahrnehmungsinterpretation abhängig sind.“

128 Bijvoet, 1996, S. 82.

129 Hans Haacke zitiert nach Bijvoet, 1996, S. 82.

130 Witzgall, 2003, S. 51.

131 Alan Sonfist, zitiert nach Bijvoet, S. 129.

Waldes bepflanzt hat, der sich vor dem Eintreffen der ersten Siedler an dieser Stelle etwa in dieser Form befunden hat (s. Abb. 5). Um die ursprüngliche Pflanzen- und Tierwelt eines Ortes zu rekonstruieren, holt Sonfist sich Rat bei Experten wie Zoologen, Botanikern und Geologen.¹³² Mit diesem und ähnlichen Projekten an anderen Orten verdeutlicht der Künstler die Veränderlichkeit der Natur, die enorme Prägung, die sie durch den Menschen erfährt und die Verantwortung, die der Mensch für die Umwelt trägt. Die Tatsache, dass er als einziges Lebewesen Natur bewusst umwandeln und erhalten oder zerstören kann, vertieft diese Verantwortung.

Obwohl Alan Sonfist nicht ausdrücklich Bezug zur Gentechnologie nimmt, besteht eine Verbindung, indem er auf das Verschwinden ehemals heimischer Arten an einem Ort aufmerksam macht. Auf diese Weise thematisiert er indirekt die Veränderung und oftmals Verarmung des Genpools in einem Ökosystem unter menschlichem Einfluss. Sie erfolgt zum Beispiel durch die land- und forstwirtschaftliche Nutzung von Flächen, durch Flächenversiegelung oder Umweltverschmutzung. Wenn Menschen bei der Besiedelung eines Lebensraumes bestimmte Pflanzen aus praktischen oder ästhetischen Gründen präferieren oder neu ansiedeln, tragen sie zum Verschwinden anderer Arten bei, indem sie in einem intakten Ökosystem das Gleichgewicht stören. Ähnlich wie von vielen ökologischen Projekten intendiert, versucht auch Sonfist die Vielfalt darzustellen, die menschlicher Bebauung, Agrarkulturen oder anderen kulturbedingten Veränderungen weichen musste.

2.3.1 ÖKOLOGISCHE KUNST

Helen Mayer Harrison (*1929) und Newton Harrison (*1932) arbeiten seit den 1970er Jahren mit ähnlicher Intention. Ihre sechs *Survival Pieces* (1971-1973) gehören zu den ersten Werken der *Ökologischen Kunst*. Die Harrisons schufen hier transportierbare Klein-Ökosysteme und brachten sie in den Kontext von Kunstausstellungen, präsentierten sie als Kunstobjekte, losgelöst vom ästhetischen Anspruch.¹³³ Ihre Intention war vielmehr die Visualisierung ökologischer Prozesse. Einige ihrer Methoden sind allerdings umstritten. *Survival Piece 3/Portable Fish Farm* (1971) beinhaltete sechs Seewassertanks mit Welsen, Austern, Hummern und Krabben darin, ausgestellt in der Hayward Gallery in

¹³² Bijvoet, 1997, S. 132 f.

¹³³ Bijvoet, 1997, S. 139.

London. Die Harrisons wollten mit dieser Arbeit die These verdeutlichen, die Zucht dieser Tiere in ähnlich künstlicher Umgebung könnte einst durch die Verschmutzung der Ozeane unabdingbar werden.¹³⁴ Das künstlerische Konzept sah vor, die Welse im Rahmen der Ausstellung durch Elektroschock zu töten, was empörte Reaktionen der Öffentlichkeit zur Folge hatte. Zwar gehört die Tötung der Tiere zum Alltag auf einer Fischfarm, doch die Künstler haben die weiterführenden negativen Assoziationen, die sich mit dem Tod durch Stromschlag verbinden, nicht bedacht. Sie betrachteten den Einsatz von Elektroschocks lediglich als weniger grausame Art, den Fisch zu töten als durch das übliche Ersticken der Tiere an der Luft.¹³⁵ Marga Bijvoet bezeichnet das Künstlerpaar, in Anlehnung an Jonathan Benthall, in diesem Zusammenhang als *naïv*¹³⁶, ein Vorwurf der durchaus berechtigt ist, wenn die Künstler tatsächlich die Assoziationskette unterschätzt haben, die sie in Gang setzten.

Das Künstlerpaar arbeitet stets mit Wissenschaftlern zusammen und verlässt im Laufe der Zeit das Umfeld der Ausstellungsräume um seine Werke in der Umwelt direkt zu verwirklichen. Auch hier nimmt der Komplexitätsgrad der Werke wie bei Haacke und Sonfist im Laufe der Zeit zu. In Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftlern, Ingenieuren, Landschaftsplanern und Politikern entstehen Projekte, welche die Renaturierung von stark menschlich überformten Landschaften zum Ziel haben (vgl. hierzu *Gardens Part I. The endangered meadows of Europe*, Abb. 6. Zu den Hintergründen siehe auch die Homepage des Künstlerpaares: URL: [http://theharrisonstudio.net/\(18.12.06\)](http://theharrisonstudio.net/(18.12.06))). *Sacramento Meditations* (1980) war eines der ersten Werke, das ernsthaftes Interesse in der Bevölkerung für die angesprochenen ökologischen Probleme weckte. Anhand von teilweise fiktiven Texten, Karten und Plänen zeichneten die Harrisons ein Bild der fatalen Folgen, die der enorme Wasserverbrauch der Städte und der Landwirtschaft und die technische Ausbeutung des San Joaquin River in Kalifornien für die Flora und Fauna wie auch für das gesamte Ökosystem und letztlich für den Menschen hat. Sie wollen jedoch nicht einfach anklagen, sondern zur Diskussion, zum Fragenstellen anregen und Lösungsmöglichkeiten

134 Benthall, 1972, S. 130.

135 Bijvoet, 1997, S. 138.

136 Bijvoet, 1997, S. 138.

vorschlagen.¹³⁷ In dieser Tradition arbeiten die Harrisons bis heute, um die Verpflichtung zu verdeutlichen, die jeder für seine Umwelt hat.

2.4 DIE DNA

[What] I think is overlooked [...] is the intrinsic beauty of the DNA double helix. It is the molecule which has style, quite as much as the scientists.

Francis Crick, 1974¹³⁸

Mit der Entdeckung der Doppelhelixstruktur der DNA im Jahr 1953 lieferten James Watson (*1928) und Francis Crick (1916 - 2004) ein bestechend einfaches und schönes Modell, das zur Ikone der modernen Biowissenschaften wurde und heute als Symbol des Lebens Bestandteil des Alltags ist. Martin Kemp, Naturwissenschaftler und Kunsthistoriker, zurzeit Professor für Kunstgeschichte am St. Andrew's College in Oxford, schreibt in diesem Zusammenhang:

No molecule in the history of science has reached the iconic status of the double helix of DNA. Its image has been imprinted on all aspects of society, from science, art, music, cinema, architecture and advertising.¹³⁹

Die Visualisierung der Erbsubstanz wurde seit ihrer Entdeckung immer mehr zu einer Quelle von Ideen und Phantasien für die Bildenden Künstler. Zu finden sind verschiedene Verbildlichungen der DNA. Die Erbsubstanz wird zum einen durch ihre kleinsten Einheiten repräsentiert, die vier Nukleinsäuren Adenin, Cytosin, Guanin und Thymin, bzw. deren Anfangsbuchstaben. Zum anderen taucht das Motiv der Doppelhelix auf und schließlich die Chromosomen, deren Form und Anzahl für jedes Lebewesen charakteristisch ist. Die Faszination der DNA liegt in ihrer Eigenschaft als Trägerin einer unglaublichen Informationsmenge, ihrer Fähigkeit zur Selbstreplikation und damit in ihrer scheinbaren Unsterblichkeit. Sie beinhaltet die Erbinformation eines Organismus und verbindet ihn mit seinen Vor- und Nachfahren.

Die Bedeutung der Erbinformation für das Verhalten von Individuen behandelt die Disziplin der Soziobiologie. Sie geht von einer evolutionsbiologischen Grundlage bestimmter menschlicher sozialer Verhaltensweisen aus. Mit dieser

137 Bijvoet, 1997, S. 144 f.

138 Crick, 1974, S. 768.

139 Kemp, 2003, S. 416.

These lieferte ihr Begründer, der Biologe Edward O. Wilson, nach der Veröffentlichung von *Sociobiology: The New Synthesis* (1975) neue Argumente zur Diskussion einer alten Streitfrage der klassischen Ethologie, der Angeborenes-kontra-Erworbenes-Kontroverse. Intensiv beschäftigt sich Richard Dawkins in seinem Buch *The selfish Gene* (1976) mit Wilsons Ansatz, indem er zu Beginn die provokante These aufstellt, Menschen und Tiere seien Maschinen, die durch Gene geschaffen wurden.¹⁴⁰ Diese viel diskutierte These wird in diversen Kunstwerken hinterfragt (s. Kap. 2.4.2).

2.4.1 DIE DOPPELHELIX ALS MOTIV

Schon wenige Jahre nach der Modellbildung durch Watson und Crick hielt das ‚Molekül des Lebens‘ Einzug in die Kunst durch Salvador Dalí (1904 - 1989). Während der ersten Dekade nach ihrer Entdeckung bleibt Dalí der einzige Künstler, der die Bedeutung der Doppelhelix als Symbol erkennt und zum Bildinhalt macht. Er nennt das Molekül « [...] la double spirale de Crick et Watson, échelle des anges génétiques de Jacob, seule structure reliant l'homme à Dieu »¹⁴¹, (übersetzt: [...] die Doppelhelix von Crick und Watson, genetische Jakobsleiter, einzige Struktur, die den Menschen mit Gott verbindet). Die englische, meist gekürzte Form des Zitates -,the only structure linking man to God“-ist in der Fachliteratur weit verbreitet.¹⁴² In der Regel beziehen sich die Autoren auf die Veröffentlichung von Kamminga und de Chadarevian, *Representations of the Double Helix*.¹⁴³ Dalí bildet das DNA-Molekül in seinen Werken *Butterfly Landscape/The Great Masturbator in a Surrealist Landscape with DNA* (1957-58) (Abb. 7), und *Galacidalacidesoxyribonucleicacid*. (1963) ab.¹⁴⁴

Erst im Verlauf der 1980er Jahre wird das DNA-Molekül zum Bestandteil vieler Kunstwerke. Einerseits entwickelt sich nun ein erhöhtes Interesse unter Künstlern, die Themen Identität und Körper aufzugreifen, andererseits rufen Entdeckungen der Genetiker in dieser Zeit Antworten in der Kunst hervor.¹⁴⁵

140 Dawkins, 1976, S. 2.

141 Dalí, 1970, S. 42.

142 Reichle, 2005, S. 29; Anker/Nelkin, 2004, S. 23.

143 Kamminga/de Chadarevian, 1995, S. 31.

144 Anker/Nelkin, 2004, S. 23.

Daneben vertritt Wilson die Ansicht, dass in der Evolution Gene und nicht Individuen im Mittelpunkt stehen. Dieses Thema wurde von Richard Dawkins in dessen Buch *The Selfish Gene* aufgegriffen und detailliert betrachtet.

145 Ebd., S. 27.

Für den skulpturalen Bereich seien zwei Künstler erwähnt, die das Motiv der Doppelhelix beispielhaft umsetzten. Der britische, in Deutschland ansässige Künstler Tony Cragg (* 1949) kreierte 1988 die Plastik *Code Noah*, eine Doppelhelix, deren Einzelstränge aus in Bronze gegossenen Stofftieren bestehen (vgl. Abb. 8). Diese Verknüpfung des DNA-Motivs mit den Kuscheltieren, deren vorrangige Eigenschaft der Weichheit im bronzenen Abguss ad absurdum geführt wird, verbindet Natur und Kultur und betont gleichzeitig das Artifizielle der Spielzeugtiere und des DNA-Modells. Die beinahe fünf Meter hohe Aluminium-Skulptur *Spiral Times - Time Spirals* (2000) des Künstlers, Landschaftsarchitekten und Architekten Charles A. Jencks (*1939) ist für das Außengelände des lange von James Watson geleiteten *Cold Spring Harbor Laboratory* konzipiert worden.¹⁴⁶ Eine sehr ähnliche Arbeit des Künstlers wurde 2003 in den *Royal Botanical Gardens*, Kew, London, aufgestellt. Jencks' Skulptur ist stark an ein DNA-Modell angelehnt, sogar bis zur Darstellung der Nukleotide. Der Titel *Spiral Times – Time Spiral* verweist auf die Verbindung, die durch die DNA zwischen den Lebewesen, ihren Vor- und Nachfahren besteht. Craggs Arbeit ist vielschichtiger. Sie irritiert durch die Kombination der Elemente (Stofftiere) mit dem Material Bronze, aber auch durch die Doppeldeutigkeit der Stofftiere. Sie verweisen auf menschliche Kindheit und damit auch auf menschliche Entwicklung, gleichzeitig auf tierische Lebewesen, die mit den Menschen durch ihre DNA verwandt sind. Dieser Beziehung ist sich Cragg deutlich bewusst, wie das folgende Zitat belegt:

We understand ourselves as being related to all organisms that have ever existed back through millions of years to the first organism that ever lived and related to all organisms that we share the planet with at the present time.¹⁴⁷

Zudem spielt der Titel, *Code Noah*, auf die Arche Noah an, die im Alten Testament den Fortbestand der Arten während der Sintflut sicherte. Biologisch gesehen bestehen Arten dagegen durch ihre DNA fort.

Für beide Künstler ist die Beschäftigung mit biologischen Formen nicht die Ausnahme, sondern Ausdruck ihrer intensiven Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften. Charles Jencks gibt seinem Verständnis der kosmologischen Gesetze in Form eines Gartens Gestalt, dem *Garden of Cosmic Speculation* bei Dumfries im Süden Schottlands. Gemeinsam mit seiner Frau Maggie Keswick, einer Expertin chinesischer Gartenkunst, gestaltete er diesen 120 Hektar großen

146 Kemp, 2003, S. 418f.

147 Cragg, 1995.

Landschaftsgarten, in dem ein eigener Bereich der DNA gewidmet ist (s. Abb. 9).¹⁴⁸

Tony Cragg interessiert sich für das Verhältnis zwischen der künstlichen und der natürlichen Welt, ein Interesse, das sich auch in *Code Noah* widerspiegelt:

The convention that distinguishes the natural world from the artificial world is convenient, as all conventions are, but leads us to forget that Homo sapiens are also natural objects. A bird's nest is obviously in the realm of nature, but a house is rarely considered as such.¹⁴⁹

In diesem Gedanken wird das Weltbild des westlich geprägten Menschen reflektiert, das er spätestens seit der Aufklärung besitzt: der Mensch schaut als vernunftbegabtes Wesen von außen auf die Natur und fühlt sich ihr überlegen als Krone der Schöpfung. Folgt man Cragg, so gibt es im Grunde keine Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, da alles Künstliche und damit vom Menschen Geschaffene ebenfalls das Ergebnis natürlicher Prozesse wäre. Diese Sichtweise auf den Menschen hat ihre Wurzel im darwinistischen Weltbild, das den Menschen mit allen anderen Lebewesen durch einen gemeinsamen Vorfahren verbindet und seiner dem christlichen Weltbild entsprechenden Sonderrolle enthebt.

2.4.2 DNA UND INDIVIDUALITÄT

Der New Yorker Künstler Kevin Clarke (*1953), ein Schüler von Hans Haacke, erweitert die Grenzen des jahrhundertealten Genres Porträt durch seine Kombination von Fotografie mit der Darstellung eines DNA-Basenabschnittes der porträtierten Person. Die Möglichkeit zur bildlichen Darstellung dieses besonderen Teiles vom menschlichen Genom, in dem „unsere ganz persönliche Individualität im Unterschied zu allen anderen Menschen festgelegt ist, im Gen der so genannten HLA-DQ alpha Region“¹⁵⁰, besteht erst seit den späten 1980er Jahren.

Das Motiv des Fotos steht für Clarke in engem Zusammenhang mit der porträtierten Person, es symbolisiert deren Wesen. Um die Fotografie zu erstellen, verbringt Clarke zunächst Wochen oder Monate mit der Suche nach einem Objekt oder einer Szene, in denen er die Person und ihre Individualität gespiegelt sieht. Das so entstehende subjektive Porträt kombiniert er mit den

148 Vergleiche hierzu die Veröffentlichung von Charles Jencks aus dem Jahr 2005.

149 Cragg, 1988, S. 122.

150 Petzinger, 1999, S. 11.

wissenschaftlich objektiven, unveränderbaren Daten, einem Ausschnitt aus dem jeweiligen Genom. Nach der digitalen Bearbeitung der Fotovorlage legt er über das Motiv den individuellen genetischen Code der Porträtierten, den ein Labor für ihn aus dem Blut dieser Menschen gewinnen konnte.¹⁵¹ Er besteht aus einem strengen Buchstabenraster, den vier Anfangsbuchstaben der Nukleinsäuren A, C, G und T. Das Abbild seiner Porträtierten ist in seinen Bildern somit nicht vorhanden. Stattdessen charakterisiert er ihre psychische Individualität über stellvertretende Motive, die ihr Inneres widerspiegeln, ihre physische Identität über den genetischen Fingerabdruck. Ihn treiben in seiner künstlerischen Arbeit folgende Fragen an: “[...] what is individuality and at what point do individual characteristics converge into a notion of Portrait.”¹⁵²

Clarke begann 1988 im Selbstversuch mit der beschriebenen Art von Bildnissen. Seitdem porträtierte er unter anderem für die Ausstellung *From the Blood of Poets* (1996) eine Reihe von Künstlern wie Jeff Koons oder Merce Cunningham (s. Abb. 10), in *The Invisible Body* (1999) unter anderem Nam June Paik und James D. Watson. 2001 fertigte er das *Portrait of Friedrich von Schiller* an. Er besuchte Orte, an denen Schiller nachweislich Zeit verbracht hat und fotografierte dort Wolken. Aus den Einzelbildern wählte er Wolken aus und komponierte sie zu einer digitalen Collage. Durch die Verwendung von Umkehrfilmen entsteht die kräftige, verfremdende Farbwirkung. Inversion an sich ist ein Prinzip in Kevin Clarkes Porträts:

Ein Prozeß der Inversion bestimmt mein Werk, [...] durch ihn werden positive Bilder zu negativen, das Unsichtbare wird durch den genetischen Code sichtbar gemacht, während das negative Bild auf dem Abzug erscheint - all das sind Inversionen eines gängigen Zugangs zur Fotografie.¹⁵³

Ein Biotechnologie-Labor in Berlin sequenzierte Schillers Erbmaterial, das Clarke vom *Schiller National Museum* in Marbach am Neckar in Form einer Haarprobe zur Verfügung gestellt wurde. Die individuelle Basenabfolge legte Clarke auch hier über das bildnerische Motiv und benutzte für die Darstellung der vier Buchstaben

151 Clarke, 1996.

152 Clarke, Homepage des Künstlers, 2002. *From the Blood of Poets*. (1995)
URL:<http://www.kevinclarke.com/blood4.html> (Download vom 11.11.06).

153 Kevin Clarke, zitiert nach Christofori, 2002, Homepage von Kevin Clarke. B-W Bank
Installation (2002). URL:<http://www.kevinclarke.com/> (Download vom 29.04.07).

Schillers eigene Handschrift, extrahiert aus einem Brief des Poeten an den Grafen von Habsburg.¹⁵⁴

Gemeinsamkeiten zwischen der Wissenschaft der Genetik und seiner künstlerischen Arbeit bestehen für Kevin Clarke jedoch nicht nur thematisch in der Auseinandersetzung mit dem genetischen Code eines Menschen, sondern auch in der Methode der Fotografie einerseits und den Bemühungen der Genetiker, ihre Forschungsgegenstände sichtbar zu machen, andererseits:

I've been startled to recognize core parallels between the means by which early photochemists and contemporary and early geneticists have conceptualized their approaches to imagining solutions which legibly capture and record substances regardless of scale. For decades radiologists, crystallographers, and those who record karyotypes have employed procedures which are inherently parallel to photography - the chemical reproduction of a world made visible in negative.¹⁵⁵

Auch für andere Künstler sind genetische Metaphern ein Mittel, um die innere, unverwechselbare Individualität einer Persönlichkeit darzustellen. Dennis Ashbaugh (*1946) begann 1987 als einer der ersten Künstler damit, autoradiografische¹⁵⁶ Bilder von DNA-Abschnitten aus dem Laborzusammenhang heraus zu lösen und auf Leinwand zu übertragen.¹⁵⁷ Der Spanier Iñigo Manglano-Ovalle (*1961) fertigt formal sehr ähnliche Portraits an. Er will über die Darstellung des genetischen Fingerabdrucks die wahre Identität seiner Porträtierten wiedergeben, losgelöst von äußeren Merkmalen wie Physiognomie oder Hautfarbe.¹⁵⁸ Seine Herangehensweise ist stärker ideell geprägt als die Ashbaughs. Dieser nutzt die Formensprache der DNA-Präparate, um sie in Malerei zu übertragen und einen neuen Weg zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit zu finden.¹⁵⁹ Beide Künstler werten die Entwicklungen der Gentechnologie in ihren Arbeiten zunächst nicht. Beide sind fasziniert von der Tatsache, dass es mit Hilfe der entsprechenden Technologie möglich ist, eine verborgene Realität zu visualisieren.

154 Kevin Clarke, Homepage des Künstlers, 2002. Portrait of Friedrich von Schiller (2001).
URL:<http://www.kevinclarke.com/> (Download vom 11.11.06).

155 Ebd.

156 In der Autoradiografie werden chemische Elemente mithilfe radioaktiver Isotope sichtbar gemacht.

157 Siehe die Werke *Bio-Gel (The Jolly Green Giant)* (1990-91), *Designer Gene* (1992).

158 Anker/Nelkin, 2004, S. 33.

159 Vgl. ebd., S. 31ff.

Der Amerikaner Steve Miller (*1951) ist einer der ersten Künstler, der genetische Porträts malte.¹⁶⁰ Er nutzt wie Clarke gentechnologische Techniken zur Isolierung des Erbgutes und stellt die elektronenmikroskopisch gewonnenen Bilder von Chromosomen seiner Modelle malerisch dar, wie in seinem Werk *Genetic Portrait of Isabel Goldsmith* aus dem Jahr 1993 (s. Abb. 11). Dabei geht er pseudowissenschaftlich vor, indem er die Chromosomen von Experten nummerieren und klassifizieren lässt, anstatt sie unter rein ästhetischen Gesichtspunkten abzubilden. Miller konfrontiert künstlerische mit wissenschaftlicher Arbeitsweise:

When an image is screen printed, there is a collision of two language systems. The medical image and the paint (defined by movement, handling and color) play off one another resulting in conflict and tension. The paint acts like a virus attacking the medical image, which becomes decomposed through the painting process.¹⁶¹

Diese Wechselwirkung zwischen Kunst und Biotechnologie ist bezeichnend für Millers Werk, der bereits seit Jahrzehnten sein großes Interesse für Kunst und Naturwissenschaft in seinen Arbeiten kombiniert. Sein aktuelles Projekt beinhaltet die malerische Auseinandersetzung mit dreidimensionalen Proteinstrukturen. Er arbeitet dabei eng mit dem Chemie-Nobelpreisträger Rod MacKinnon von der Rockefeller University in New York zusammen.¹⁶²

Marc Quinn (*1964) erregte 2001 Aufsehen mit dem Porträt von Sir John Sulston, dem Leiter des britischen Zweiges des Human Genome Project. Das Porträt *Sir John Sulston: An Genomic Portrait* entstand im Auftrag der National Portrait Gallery London. Zur Verewigung des Wissenschaftlers John Sulston wurde seine eigene DNA unter seiner Mitarbeit fragmentiert und die Fragmente in Bakterien-DNA eingefügt. Die Bakterien wurden auf einer Platte mit Agar-Gel herangezogen, bis die Kolonien für das bloße Auge sichtbar waren. Diese zarten Flecken auf der Platte repräsentieren Sir Sulston in einer Weise abstrakt und trotzdem genauer, als irgendein Abbild seiner Person das könnte. Theoretisch ließe sich der Porträtierte aus den DNA-Bruchstücken neu erschaffen. Marc Quinn sieht die DNA als das Mastermolekül des Lebens, als Repräsentation des Innersten Ichs und ist fasziniert von der Verbindung, die von den ausgestellten DNA-Teilen zu Sulstons Ahnen und zurück bis in die Ursprünge des Lebens reicht:

160 Ebd., S. 33.

161 Miller, 1996.

162 Anker/Nelkin, 2004, S. 33ff und Homepage des Künstlers, Current works, Protein series; URL:// <http://www.stevemiller.com/protein/> (Download vom 29.04.2007).

What I like about my portrait of John Sulston is that, even though in artistic terms it seems to be abstract, in fact it is the most realist portrait in the Portrait Gallery since it carries the actual instructions that led to the creation of John. It is a portrait of his parents, and every ancestor he ever had back to the beginning of Life in the universe. I like that it makes the invisible visible, and brings the inside out. With the mapping of the Human Genome, in which John played such a vital role, we are the first generation to be able to see the instructions for making ourselves. This is a portrait of our shared inheritance and communality as well as of one person.¹⁶³

Die Faszination, die von der DNA und ihren Erscheinungsformen ausgeht und sie zum Sinnbild des Lebens macht, bildet für viele Künstler den Anlass, sich mit ihr zu beschäftigen. Diese Künstler intendieren nicht in erster Linie die Kritik an der naturwissenschaftlich geprägten Betrachtungsweise des Lebens und seiner Komplexität. Trotzdem bilden ihre Werke vielfältige Gesprächsanlässe und Ansätze zur Diskussion – sie können als aufs Äußerste reduzierte Porträts gelesen werden, die den unsichtbaren Kern der menschlichen Persönlichkeit wiedergeben, oder als ironische Anspielungen auf die reduktionistische Sichtweise der Naturwissenschaften und als Hinweis auf die Eindimensionalität eines naturwissenschaftlich-deterministischen Weltbildes.

Die Determiniertheit des Menschen durch seine Gene wird von anderen Künstlern dagegen direkt in diversen Werken hinterfragt. So thematisiert Suzanne Anker als bildende Künstlerin und Kunsttheoretikerin die Metaphorik der Genetik.¹⁶⁴ In einer ihrer Veröffentlichungen schreibt sie:

It's the role of art to question the unquestioned and explore the role of visual metaphor. The new science of genetics provides a particularly fertile field for this artistic investigation. Art now has a century's worth of experience dealing with abstraction-with systems, rather than outward

163 Marc Quinn, 2001, zitiert in der Pressemitteilung der National Portrait Gallery zur Enthüllung des Porträts. Sir John Sulston: A Genomic Portrait. Homepage der NPG:

URL:<http://www.npg.org.uk> – Press Releases, Genomic Portrait (Download vom 12.03.07).

164 Siehe:

Veröffentlichungen von Suzanne Anker:

The Molecular Gaze (Anker/Nelkin), 2004; *Reprotech: Building Better Babies?* Exhibition brochure, New York Academy of Sciences, 2004; *The Double Helix Comes of Age*, Seed Magazine, 2003; *The Influence of Genetics on Contemporary Art*, Nature Reviews Genetics, 2003; *The influence of Genetics on contemporary Art*, Nature Reviews, 2002; *Cellular Archaeology*, Art Journal, Spring 1996, *The Bio-Logic of Joseph Beuys*, CAYC, Buenos Aires, 1994; *Creativity and the Retro-Virus*, M/E/A/N/I/N/G, May 1994; *Viruses and Pearls: The Materialization of Culture*, NAP Texts, 1994; *Mendel's Meltdown*, NaturKunden: Paszti-Bott Gallery, Köln, 1993; *Mothers of Invention*, M/E/A/N/I/N/G, November 1992; *Synthetic Abandon*, V-Space, NYC, 1992; *Errata/Erotica: Proposition X*, B 4 A Gallery, NYC, 1992; *From Fact To Fetish*, Dooley Le Cappelaine Gallery, NYC, 1991.

Künstlerische Werke:

Sugar Daddy: The Genetics of Oedipus (1992), *Zoosemiotics: Primates, Frog, Gazelle, Fish* (1993), *Micro Glyph (Soma Font)* (2000), *Golden Boy* (2003).

appearances. Twentieth-century science deals with objects and systems smaller than those we encounter in our world, and art is well-positioned to understand, and interpret, this.¹⁶⁵

Ihrer Ansicht nach besteht also eine Aufgabe der Kunst im Dialog mit den Naturwissenschaften darin, die wissenschaftlichen Symbole und Metaphern aufzuspüren, zu analysieren und zu interpretieren. In ihrer künstlerischen Arbeit macht sie die Symbole und Modelle der Biologen (Visualisierungen von Chromosomen, Buchstaben für die vier Basen der DNA) zu ihrem Thema und hinterfragt ihre Aussagekraft und Gültigkeit. In ihrer Installation *Code X: Genome* (2000) kombiniert Anker plastische und grafische Visualisierungen von Erbanlagen. Auf dem Boden des Ausstellungsraumes befinden sich auf einer quadratischen Fläche 500 graue Buchstaben aus Plexiglas, die Anfangsbuchstaben der vier Basen Adenin, Guanin, Cytosin und Thymin, die über ihre spezifische Abfolge die Erbinformationen des jeweiligen Lebewesens codieren. Hinzugefügt wurde der Buchstabe X, der für ‚Junk-DNA‘¹⁶⁶ steht. An den angrenzenden Wänden befinden sich eine Gruppe von drei großformatigen Leinwänden und fünfzehn kleine Leinwände, die zu einem großen Rechteck angeordnet wurden. Auf unregelmäßig grauem Hintergrund befinden sich auf jeder Leinwand Chromosomen, mal in senkrechter Anordnung an chinesische Schriftzeichen erinnernd, mal in waagerechter Richtung wie ein Karyogramm¹⁶⁷ geordnet, mal ungeordnet. Auf diese Weise wird die Verwandtschaft zwischen den biologischen Zeichen und der Schrift deutlich – in beiden Fällen tragen abstrakte Zeichen für den, der sie lesen kann, Informationen. Ebenso ist für die Entschlüsselung von Schrift wie von DNA die Leserichtung von entscheidender Bedeutung. Die Monochromie der Installation betont die Tatsache, dass die Reduzierung des Lebens auf die genetische Information nur modellhaft und unvollständig sein kann und die Komplexität eines Organismus nicht abzubilden vermag.

Neben Suzanne Anker sind insbesondere die Britin Pam Skelton (*1949) und die Kanadierin Nell Tenhaaf (*1951) zu nennen, die ebenfalls mit künstlerischen Mitteln die Bedeutung der Gene für die Entwicklung der Persönlichkeit untersuchen¹⁶⁸. Pam Skeltons Installation *The X-Mark of Dora Newman* enthält

165 Holtzmann Kevles/Nissenson, 2000.

166 Unter „Junk-DNA“ versteht man DNA-Abschnitte, die keine Gene tragen.

167 Unter einem Karyogramm versteht man die nach Größe sortierte und durchnummerierte Abbildung des Chromosomensatzes „einer Zelle, eines Gewebes od. eines Individuums definiert durch Chromosomengröße, -form u. -zahl“. Psyhyrembel, Klinisches Wörterbuch, S. 588.

168 Reichle, 2005, S. 31ff.

Bezüge zur Identität der Künstlerin selbst.¹⁶⁹ Die Unterschrift ihrer Urgroßmutter Dora Newman unter die Geburtsurkunde der Urgroßmutter erfolgte 1886 in Form eines X, ein Hinweis auf die fehlende Fähigkeit zu schreiben. Dieses X ist die einzige schriftliche Spur, die Skeltons Ururahnin hinterlassen hat. Die Urkunde bildet in zweifacher Ausfertigung auf weißem Hintergrund das Zentrum einer Installation – nach rechts und links laufen je 23 Leinwandquadrate mit jeweils einem Chromosomenpaar versehen, nach rechts weiße Quadrate, nach links schwarze (s. Abb. 12). Skelton spürt auf diese Weise ihrer Verbindung zu ihrer Ahnin nach, die sowohl in einem Anteil gemeinsamer Gene besteht, wie sie sich auch in dem schriftlichen Zeugnis manifestiert. Zudem kombiniert sie in ihrem Werk Faktoren, von denen die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit abhängt: die Gene und das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld.

2.5 MANIPULATION VON LEBEWESEN

Die Möglichkeiten auf bestehende Lebensformen einzuwirken haben im Laufe der Menschheitsentwicklung zugenommen. Seit Menschen Viehzucht und Ackerbau betreiben, wird Erbgut durch Züchtung manipuliert. Durch gezielte Förderung oder Aussonderung von Merkmalen in der Tier- und Pflanzenzucht wirkte und wirkt der Mensch auf die Entwicklung neuer Lebensform-Varianten direkt ein. Stark beschleunigt und erweitert wurden die Möglichkeiten zur direkten Einflussnahme durch die Entwicklung der Biotechnologie, insbesondere der Gentechnologie, die eine Veränderung des Erbgutes ermöglicht. So muss nicht erst die nächste Generation von Tier oder Pflanze abgewartet werden, um einen Zuchterfolg sichtbar zu machen oder bewährte Züchtungen nutzen zu können. Die natürliche Vermehrungsrate kann um ein Vielfaches gesteigert werden und bewährtes Erbmaterial lässt sich über Klonverfahren vervielfältigen. Weiterhin kann die DNA über transgene Verfahren manipuliert werden, um z.B. besonders ertragreiche und schädlingsresistente Ernten einzufahren. Bei der Gewinnung von Insulin für Menschen mit Diabetes spielen transgene Verfahren schon lange eine Rolle. Indirekt veranlasst der Mensch durch seine Lebensweise Umweltveränderungen, die wiederum Einfluss auf andere Lebewesen nehmen.

Die Manipulation von Erbgut durch Züchtung ist so alt wie das sesshafte Dasein des Menschen. Den direkten Zugriff auf die DNA ermöglichen

169 Ebd.

gentechnologische Methoden dagegen erst seit den 1970er Jahren. Durch diese Möglichkeit sind evolutionäre Prozesse von der natürlichen Generationenfolge abgekoppelt und können sich ungeheuer beschleunigen. Es scheint, als könnte die Anpassung unserer ethischen Grundsätze an diese neuen Bedingungen nicht so schnell erfolgen, wie die gentechnologische Entwicklung voranschreitet. Ein Ansatz der zeitgenössischen Kunst ist es daher, das Verhältnis zwischen dem Menschen und einer von ihm manipulierten Umwelt und ihren Lebewesen zu beleuchten, um zur Reflexion über die eigene Einstellung gegenüber den Möglichkeiten und Gefahren dieser Technologien und zum Hinterfragen der wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften anzuregen.¹⁷⁰

Der Konzeptkünstler Larry Miller (*1944) reagierte mit einem 1993 veröffentlichten Projekt auf die Erteilung von Patenten für menschliche Gene. Er entwickelte für sich selbst ein Zertifikat, das er auch für die Nutzer seiner Internetseite zum Download bereitstellt. Überschriften ist es mit *Genetic Code Copyright* und enthält unter Anderem die Sätze:

I [...] do hereby forever copyright my unique genome, however it may be scientifically determined, described or otherwise empirically expressed. Any reproduction, regeneration or facsimile duplication, whether in whole or in part, whether physically manifested or technologically represented is universally prohibited.¹⁷¹

Das Projekt kann als ironischer Kommentar zu der Vorstellung, Menschen seien zu behandeln wie patentierbare Gegenstände, verstanden werden. Es lenkt den Blick auf die bereits üblichen Verfahren der Biotechnologie und ihren Einfluss auf die Gesellschaft. Zudem unterstreicht es den Warencharakter, den pflanzliches, tierisches und menschliches Erbgut durch seine jeweilige Kommerzialisierung erhält und die Frage, ob es wie Besitztum behandelt werden kann.

Die historische Entwicklung der Landwirtschaft und Viehzucht von der Vergangenheit bis in die von Gentechnologie bestimmte Zukunft illustriert der amerikanische Maler Alexis Rockman (*1962) in ironischer Weise und destillierter Form in seinem Bild *The Farm* aus dem Jahr 2000 (s. Abb. 13). Von links nach rechts gelesen, befinden sich in einem Sojabohnenfeld in größerer Entfernung die Ahnen der heutigen Hausschweine und Milchkühe, im Mittelgrund sind die uns vertrauten Formen dieser Nutztiere zu sehen und im Vordergrund die „schöne

170 Vgl. Anker/Nelkin, 2004, S. 186ff..

171 Miller. *Genetic Code Copyright*. Link von der Homepage des Künstlers:
URL:<http://onlyonelarrymiller.com> (Download vom 18.12.06).

bunte Welt' der gentechnisch veränderten Nutztiere und -pflanzen: eine Kuh mit möglichst vielen Zitzen für die Milchgewinnung, in rechteckiger Form, um möglichst viel Fleisch zu liefern, ein übergewichtiges Schwein, das die Organe zur Transplantation direkt auf der Oberfläche trägt, an den Erntekorb angepasst geformte Riesentomaten, gut stapelbare, eckige Gurken und ein federloser Hahn mit drei Flügelpaaren. Rockmans Intention ist es unter anderem seine eigene Ambivalenz gegenüber den gentechnischen Entwicklungen auszudrücken:

Because part of my interest is in negotiating cultural ambivalence. That's what this painting's really about-and how nervous and confused we are about what's happening in the biotech industry and the rest of the planet, and what that means in terms of our own identity.¹⁷²

Rockman bringt in dem Zitat das Gefühl von Unbehagen und Angst zum Ausdruck, das von vielen Menschen mit den biotechnologischen Entwicklungen verbunden wird. Die zunehmend menschlich geprägte Natur verbildlicht er in ironischer Weise in *The Farm*.

Während in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts das Thema Gentechnologie in der Kunst vor allem inhaltlich repräsentiert war, nimmt zur Jahrtausendwende und darüber hinaus die Zahl der Künstler zu, die sich in ihrer künstlerischen Praxis direkt gentechnologischer Methoden bedienen.

2.5.1 Mutationen

Die schweizerische Künstlerin und naturwissenschaftliche Zeichnerin Cornelia Hesse-Honegger (*1944) dokumentiert in Aquarelltechnik detailgenau die morphologischen Veränderungen von Lebewesen, vorzugsweise Wanzen, die in der Nähe atomarer Anlagen über längere Zeit radioaktiver Strahlung ausgesetzt sind. Sie begann mit dieser Arbeit nach dem Reaktorunfall in Tschernobyl 1986 und bewegt sich mit ihren Bildern im Bereich zwischen Naturwissenschaft und Kunst. Die Bilder sind nicht nur Selbstzweck und Hinweis auf die Auswirkungen von Radioaktivität auf die Umwelt. Sie dienen Hesse-Honegger nach eigener Aussage vielmehr als Dokumentationen und als Basis von Studien über den Einfluss der Radioaktivität atomarer Anlagen auf die Lebewesen im ausgewählten Untersuchungsgebiet.¹⁷³ So zeigt beispielsweise das Werk *Vier Ritterwanzen, Lygaeus equestris, aus Tubre (Taufers) und Sta. Maria Madonna, Italien* (1994-95) sehr präzise

172 Alexis Rockman im Interview mit Sara Rosenbaum *The Farm* (2000).

http://www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w02/gc_w02_rockman.html (Download vom 04.01.07).

173 Hesse-Honegger, 1998, S. 127ff.

Veränderungen in der Pigmentierung der Flügel von *Lygaeus equestris*. Ähnliche und andere morphologische Veränderungen dokumentierte sie beispielsweise auch in Gysinge und Österfärnebo, Schweden, wo es nach dem Unfall in Tschernobyl einen hohen radioaktiven Fallout gab (1987), in Sellafield, Großbritannien (1989), nahe dem AKW Three Mile Island, Pennsylvania, USA (1991), in der Nähe von schweizerischen Atomkraftwerken (1993-1996) und den Kraftwerken Stade und Krümmel in Niedersachsen (1995), nahe dem Nevada Test Areal in Utah, USA (1997). Wie Hesse-Honegger in ihrem Band *Heteroptera. Das Schöne und das Andere oder Bilder einer mutierenden Welt*¹⁷⁴ darstellt, wird die von ihr angestrebte Wissenschaftlichkeit von verschiedenen Naturwissenschaftlern angezweifelt, da sie in deren Augen keine aussagekräftigen Referenzstudien vorweist. Die Künstlerin bildet in extremer Sachlichkeit und Akribie morphologisch veränderte Insekten ab und nimmt auf diese Weise Stellung zu einem äußerst emotionsgeladenen, politischen Thema, der Nutzung von Atomenergie. Gerade diese Diskrepanz zwischen Form und Inhalt lassen Hesse-Honeggers Arbeiten besonders eindringlich wirken.

Während die Künstlerin Abweichungen in der Morphologie und Pigmentierung von Insekten dokumentiert, ist die gezielte Herstellung derartiger Anomalien das Ziel der Portugiesin Marta de Menezes (*1975). Bei der *Ars Electronica 2000* in Linz wurde ihre Arbeit *Nature?* erstmals ausgestellt. Die Künstlerin ändert bei den Schmetterlingsarten *Bicyclus* und *Heliconius* durch chirurgische Eingriffe in deren Entwicklungsprozess das Muster jeweils eines Flügels, so dass ein Eindruck von Asymmetrie entsteht wo normalerweise Symmetrie herrscht (vgl. Abb. 14). De Menezes stellt somit die Frage nach der Definition von Normal/Unnormal und Natürlich/Künstlich und erforscht die Möglichkeiten und Grenzen des biologischen Systems:

I do not have the intention of enhancing in any way nature's design. Nor do I intend to make something already beautiful even more beautiful. I simply aim to explore the possibilities and constraints of the biological system, creating (within what is possible) different patterns that are not the result of an evolutionary process.¹⁷⁵

Die Künstlerin betrachtet sich also als parallel zur Natur arbeitend und sieht sich in der Schöpferrolle: „It has also been my intention to create unique

174 Hesse-Honegger, 1998, S. 129f., vgl. auch 226ff.

175 De Menezes, Homepage der Künstlerin, *Projekt Nature?*, 2000.

URL:<http://www.martademenezes.com/> (Download vom 19.12.06).

butterflies.“¹⁷⁶ Zwar nimmt sie ihre Manipulationen nicht auf DNA-Ebene vor, womit sie nicht an Folgegenerationen weitergegeben werden, die Parallele zu Mutationen besteht dennoch, da derartige Asymmetrien natürlicherweise häufig im Genmaterial festgeschrieben sind. Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass die Künstlerin Lebewesen als künstlerisches Material begreift.

In ihrer Reihe *Nucleart* nutzt de Menezes biotechnologische Methoden, um die Kerne menschlicher Zellen sichtbar zu machen. Die DNA wird zum Darstellungsmedium. Über die Methode der *Fluorescence in situ Hybridisation* (FISH) können Chromosomenabschnitte bis hin zu einzelnen Genen sichtbar gemacht werden. Die fluoreszierenden Chromosomen geben Aufschluss darüber, an welcher Stelle des Zellkerns sie sich in der Ruhephase zwischen den Zellteilungen (Interphase) aufhalten. Mit einem Konfokalmikroskop werden die Bilder erfasst und abgebildet. Die Bilder stellt Marta de Menezes mit künstlerischer Absicht her und als dreidimensionale Bilder mittels Computerprojektion aus. Biologen werten ihre Bilder aus, um Aufschluss über die Organisation der menschlichen Zellkerne zu erhalten. Hier findet nach Aussagen der Künstlerin eine Kollaboration statt, die sowohl Fortschritte in der Kunst wie auch in der Wissenschaft mit sich bringen kann:

In fact, one of the objectives of all my projects is the demonstration that artists can work in research laboratories alongside scientists in collaborations leading to advances in both art and science.¹⁷⁷

Der Nutzen für beide Seiten ist ohne Zweifel da, doch muss die Qualität des jeweiligen Anteiles in der Kunst und in der Biologie kritisch betrachtet werden. Während sich die Kunst in diesem Falle methodisch und inhaltlich mit der gentechnologischen Forschung auseinandersetzt, bedient sich Biologie der entstehenden Bilder rein zweckgebunden. Sie nutzt sie als willkommenes zusätzliches Datenmaterial, das ausgewertet werden kann. Wie auch in anderen Fällen kann nicht von einem tatsächlichen inhaltlichen Austausch zwischen Kunst und Biologie gesprochen werden (s. folgende Unterkapitel).

Marta de Menezes folgt in ihrer Verwendung von lebendem ‚Material‘ einem Trend, der in der Folge der Thematisierung von natürlichen Systemen in der Kunst (s. Kap. 2.3) seit den 1980er Jahren entsteht. Unter der Bezeichnung *BioArt*

176 Ebd.

177 De Menezes, 2003.

werden Entwicklungen in der Kunst zusammengefasst, die Manipulationen an lebenden Organismen, Bakterien, Pflanzen, Tieren oder Menschen umfassen. Dazu gehört auch die *Transgenic Art* (s. Kap. 2.5.3). Die Rezeption dieser Kunst wirft ethische Fragen auf. Inwieweit rechtfertigt die künstlerische Intention die Manipulation von Leben? Diese Frage überträgt sich in der weiteren Reflexion auf die Auseinandersetzung mit und die Bewertung von wissenschaftlichen Methoden und Zielen. Besonders anschaulich wird dies bei dem Thema „Chimären“.

2.5.2 Chimären

Das Wort *Chimäre* bekommt durch die Herstellung von transgenen Organismen eine neue, reale Bedeutung. Solchen Organismen wird in der Regel durch gentechnische Methoden ein Teil einer artfremden Erbsubstanz in die eigene DNA eingeschleust. Die Auswirkungen dieser Technologie auf das Verständnis von Körper und Menschsein, auf die Distinktion von Natur und Artifiziellem und auf das Gefühl der Verantwortung gegenüber anderen Lebewesen werden in der Kunst vielfältig erforscht:

Die gesellschaftlichen Herausforderungen durch die anbrechende Revolution in der Reproduktionsmedizin und Gentechnik stellen auch für zahlreiche Künstler eine Herausforderung dar, der es auf unterschiedliche Arten zu begegnen gilt. Dass dabei das Motiv der Hybridwesen besonders geeignet ist, die gestalterischen und schöpferischen Möglichkeiten der modernen Biotechnologien zu thematisieren und zu verarbeiten, liegt auf der Hand.¹⁷⁸

Ein Künstler, der sofort mit dem Thema Chimäre verbunden wird, ist Thomas Grünfeld (*1956). Allerdings sind seine Mischwesen, von ihm *Misfits* genannt, nicht in erster Linie mit der Intention entstanden, auf die Gentechnologie und ihre Auswirkungen anzuspüren, sondern ihn reizte es, die Präparation als künstlerisches Medium zu nutzen: „Was mich an den Arbeiten der "misfits" interessierte war, das Prinzip der Collage auf Tierkörper anzuwenden.“¹⁷⁹

Obwohl das Ergebnis den Arbeiten Grünfelds zunächst ähnelt, ist der Ansatz der Künstlerin Eva Sutton ein anderer. Ihre *Hybrids* sind ebenfalls Mischwesen, bei denen sich die Körperteile unterschiedlicher Tiere zu einem Ganzen, Neuen kombinieren (vgl. Abb. 15). Die *Hybrids* entstehen virtuell– Eva Sutton liefert eine Software, die es dem Besucher der Internetseite ermöglichen einzelne Module (Kopf, Rumpf mit Vorderbeinen, Hinterteil mit Beinen) zu einem neuen digitalen

178 Drühl, 2001b, S. 143.

179 Thomas Grünfeld im Interview mit Claudia Seidel, 2000.

Wesen zusammensetzen.¹⁸⁰ Jeder Klick auf ein Körperteil führt zu dessen unvorhersehbarer Veränderung und ist mit dem Ertönen von Tierlauten verbunden. Das Verfahren erinnert an das Kinderspiel, bei dem unterschiedliche Personen in die einzelnen Felder eines mehrfach längs gefalteten Blattes ein Körperteil von Tier oder Mensch zeichnen, wobei nur die Ansatzpunkte markiert sind und die Abfolge der Körperteile vorher festgelegt wurde. Es ergeben sich groteske Kombinationen, die für Eva Sutton in einem biotechnologischen Kontext stehen. Sie ist fasziniert von dem Ansatz der Biotechnologie und Molekularbiologie, den Körper als Modulsystem zu verstehen und von der Manipulierbarkeit seiner kleinsten Komponenten, der Moleküle, auszugehen.

The human body and, in fact, all life forms, were being analyzed [by scientists, d.A.] as a system of components at the molecular level, components that could be understood and manipulated. The potential consequences of this manipulation profoundly affected me. Ever since, I have been utterly fascinated by molecular biology and its offshoot, genetic engineering.¹⁸¹

Ihr stellen sich Fragen wie:

What boundaries should we draw between nature and science? How much manipulation can take place before something natural becomes something artificial? "Systems" that we can imagine - be they perfect strawberries, perfect chickens, or perfect babies - can be designed and built. But what are the consequences of achieving perfection?¹⁸²

Diese Fragen nach der Grenze zwischen dem Natürlichen und Künstlichen tauchen immer wieder auf. Insbesondere Arbeiten, die sich auf derart spielerische und nicht direkt wertende Weise dem Thema annähern wie die Animationen von Eva Sutton, bieten die Möglichkeit viele Betrachter anzusprechen und zu ermuntern an dem Werk teilzuhaben. Vom spielerischen Impuls aus wird die Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk abgebaut und eine weitere Reflexion über dessen Hintergründe angeregt. Weniger unbeschwerte Zugänge zu den Möglichkeiten, Versprechungen und Gefahren der biotechnologischen Forschung bietet die *Transgenic Art*.

180 Die interaktive Plattform lässt sich z.B. unter folgender Webadresse des Public Broadcasting Service (PBS) ausprobieren (Button „Peep“): URL: <http://www.pbs.org/wnet/egg/205/sutton/index.html>. Download vom 13.12.06.

181 Sutton, 2000.

182 Ebd.

2.5.3 Transgenic¹⁸³ Art

Die Kunstrichtung *Transgenic Art* geht in der Auseinandersetzung der zeitgenössischen Kunst mit den Entwicklungen der Gentechnologie besonders weit, indem Künstler hier in Zusammenarbeit mit biotechnologischen Labors den genetischen Code von Lebewesen mit ästhetischen Zielsetzungen verändern, also neue Wesen im Namen der Kunst schaffen. Mit Hilfe der Gentechnologie lassen sich Gene einer Art auf eine andere übertragen, bzw. künstliche Gene herstellen.

In der überarbeiteten Dissertation „Kunst aus dem Labor“¹⁸⁴ von Ingeborg Reichle findet sich ein ausführlich und fundiert bearbeitetes Kapitel zum Thema *Transgenic Art*. Definiert wurde der Begriff durch den brasilianischen Künstler und Schriftsteller Eduardo Kac (*1962) mit den Worten:

Transgenic art, I propose, is a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings [...]. Molecular genetics allows the artist to engineer the plant and animal genome and create new life forms. The nature of this new art is defined not only by the birth and growth of a new plant or animal but above all by the nature of the relationship between artist, public, and transgenic organism. Organisms created in the context of transgenic art can be taken home by the public to be grown in the backyard or raised as human companions. With at least one endangered species becoming extinct every day [...], I suggest that artists can contribute to increase global biodiversity by inventing new life forms. There is no transgenic art without a firm commitment to and responsibility for the new life form thus created. Ethical concerns are paramount in any artwork, and they become more crucial than ever in the context of bio art. From the perspective of interspecies communication, transgenic art calls for a dialogical relationship between artist, creature/artwork, and those who come in contact with it.¹⁸⁵

Kac betont die Verantwortung, die Künstler der *Transgenic Art* für von ihnen geschaffene Lebewesen übernehmen. Dieser Ansatz spiegelt sich in der Vielschichtigkeit seiner Arbeiten wider, die sich nicht mit der reinen Kreation eines Wesens begnügen. Sein Konzept für das *GFP-Bunny*-Projekt (2000) umfasst die Herstellung eines grün fluoreszierenden Kaninchens ebenso wie den durch das Projekt hervorgerufenen öffentlichen Dialog und die soziale Integration des

183 Transgene Organismen tragen in ihrem Genom Erbinformationen anderer Lebewesen. Um das gewünschte transgene Lebewesen zu generieren wird im Unterschied zur Züchtung die DNA direkt mit biotechnologischen Methoden verändert. Somit können nicht nur Artgrenzen überwunden werden, sondern es ist im Prinzip möglich, auf Grund der Universalität des genetischen Codes die Grenze zwischen dem Tier- und Pflanzenreich zu überschreiten .

184 Reichle, 2005.

185 Kac, 1999a, S. 289.

Tieres im Haushalt der Familie Kac.¹⁸⁶ Hinter der Abkürzung *GFP* verbirgt sich ein Eiweiß, das *Green Fluorescent Protein*, das natürlicherweise in einer Qualle (*Aequorea Victoria*) vorkommt und bei Bestrahlung mit ultraviolettem oder blauem Licht grün fluoresziert (vgl. Abb. 16). Die Übertragung des für dieses Protein codierenden Gens in andere Spezies, auch Säugetiere, ist ein biotechnologisches Standardverfahren.¹⁸⁷ Ein Labor übernahm diesen Schritt für Kac und versah einen Kaninchenembryo mit einer optimierten Version des besagten Gens, das einen stärkeren Leuchteffekt hervorruft als die Wildform. Das entstehende Kaninchen, vom Künstler *Alba* genannt, unterscheidet sich bei normaler Beleuchtung nicht von anderen Albinokaninchen, leuchtet aber bei entsprechender Bestrahlung mit blauem Licht grün. Die ‚Herstellung‘ des Tieres zu Kunstzwecken fand ein breites Echo – in wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen ebenso wie in der Öffentlichkeit. Auf seiner Homepage veröffentlicht Eduardo Kac Artikel und Interviews zu dem Projekt *GFP Bunny*, führt ein Gästebuch zum Thema und präsentiert Installationen im öffentlichen Raum, Zeichnungen, Fotografien und eine Skulptur, die das grün fluoreszierende Kaninchen mit oder ohne den Künstler zeigen.¹⁸⁸ Teilweise rufen sie den Betrachter zur Reaktion auf. Dies gilt beispielsweise für die Werke *Free Alba* (Serie von großformatigen Zeichnungen und Fotografien, 2001/02) oder *Public Interventions* (Installationen im Stadtraum von Rio de Janeiro, 2004). Der Künstler provoziert und polarisiert durch seine Arbeit und heizt die Frage ‚Was darf die Kunst?‘ an, in dem er das Bild eines fröhlich hantierenden menschlichen Schöpfers entwirft, der in den Zeiten des Artensterbens die Lücken mit neuen, ästhetischen Lebewesen wieder auffüllt:

Ethical and responsible interspecies creation will yield the generation of beautiful chimeras and fantastic new living systems, such as plantimals (plants with animal genetic material, or animals with plant genetic material) and animans (animals with human genetic material, or humans with animal genetic material).¹⁸⁹

186 Kac, 2002, S. 50f.

187 Das Gen konnte z.B. bereits Schweine übertragen werden, die nun unter bestimmter Bestrahlung grün fluoreszieren (Hofmann et al., 2003, S. 1054ff.) Verwendet wird diese Methode vor allem in der Stammzellenforschung. Werden fluoreszierende Stammzellen in einen Organismus eingebracht, lässt sich deren Teilung und Ausdifferenzierung gut weiter verfolgen.

188 Kac, Homepage des Künstlers, Bio Art, *GFP Bunny*. URL: <http://www.ekac.org> (Download vom 23.05.2009).

189 Kac, 2003, S. 243.

Der aus der Renaissance stammende Gedanke vom Künstler als Schöpfer und der Verweis auf die tatsächliche schöpferische Tätigkeit der Gentechnologen mit ihren tief greifenden Folgen für die Menschheit findet sich auch in weiteren Werken wie *Genesis* (1999) und *The Eighth Day* (2001). Beide Titel verweisen zudem auf die Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments. Dieses berichtet von sieben Schöpfungstagen, der achte Tag steht in Kacs Arbeit für die Fortführung der Schöpfung durch den Menschen mit Hilfe der Gentechnologie. Edward Lucie-Smith bezeichnet *The Eighth Day* als eine Arbeit, welche die moralische Kraft der Wissenschaft betont und die zentrale Bedeutung der Wissenschaft für die menschliche Existenz herausstellt.¹⁹⁰ Kacs Werk bedeutet eine Aufforderung zur Reflexion über die Auswirkungen von Technologien wie der Gentechnologie, die erst am Anfang ihrer Möglichkeiten steht:

Two of the most prominent technologies operating beyond vision are digital implants and genetic engineering, both poised to have profound consequences in art as well as in the social, medical, political, and economic life of the next century.¹⁹¹

Seine Kunst beschäftigt sich mit den vielen Aspekten in der Auswirkung der neuen Technologien und bezieht in seine Konzepte die öffentliche Diskussion und die Interaktion zwischen Betrachter und Werk mit ein. Auch seine rege Tätigkeit als Autor¹⁹² zeugt von dem Willen zur Kommunikation über seine Arbeit und ihre Hintergründe. Während Kac das Konzept liefert, einen großen Teil der Umsetzung seiner Ideen aber Biologen überlässt, hat der amerikanische Künstler Joe Davis (*1953) im MIT *Laboratory of Molecular Structure* in Boston seit 1982 einen festen Arbeitsplatz als ‚artist in residence‘, um mikrobiologisch und künstlerisch tätig zu sein.¹⁹³ Er selbst bezeichnet sich als *Bio-Artist*. Joe Davis kann als Begründer dieser künstlerischen Arbeitsweise gelten.¹⁹⁴ 1986 entstand das erste *Bio.Art*-Projekt, *Microvenus*. Zunächst konvertierte Davis ein grafisches Zeichen in eine Sequenz von DNA-Basenpaaren. Das Zeichen entspricht einer germanischen Rune, die Leben und die weibliche Erde symbolisiert und kann gleichzeitig als schematisiertes weibliches Geschlechtsteil gelesen werden. Es sieht aus wie ein großes Y mit verlängertem, senkrechten Mittelstrich. In einen von Davis

190 Lucie-Smith, 2003, S. 22.

191 Kac, 1999a, S. 289.

192 Eduardo Kac' umfangreiche und aktuelle Homepage enthält Informationen zu seinen Werken in verschiedenen Sprachen, eine Auflistung seiner zahlreichen Publikationen und einen Nachweis seiner Herausgeberebertätigkeit. URL:<http://www.ekac.org>. (Download vom 06.06.07).

193 Davis, 1996, S. 74.

194 Schwägerl, 2003.

manipulierten Bakterienstamm (*Escherichia Coli*) wurde synthetische DNA eingeschleust, deren Basenpaare den Code für das grafische Zeichen enthalten.¹⁹⁵ Die Bakterien fungieren als organischer Datenträger. Da sie unter widrigen Bedingungen extrem lange in Sporenform überdauern können und sehr hohe Speicherdichten aufweisen, wären sie herkömmlichen Siliziumchips deutlich überlegen.¹⁹⁶ Davis versucht mit dem Projekt zu zeigen, wie auch nicht-biologische Information in DNA eingeschrieben werden kann.

Das Ziel des Künstlers ist es, diese Bakterien an Bord einer Sonde ins All zu schicken, um die Darstellung des Menschenpaares auf der bekannten Goldplakette zu ergänzen, die von der NASA mit der Sonde *Pioneer F* als Botschaft an extraterrestrische Intelligenzen ins All geschickt wurde und eine unvollständige Darstellung der weiblichen Geschlechtsorgane zeigt. Diese Art der Prüderie spricht nach Meinung des Künstlers eher von der Intoleranz der Absender, als einen sinnvollen Beitrag zur Information über die Menschheit zu liefern.¹⁹⁷

2.5.4 Klonen

In der Pflanzenzucht ist die ungeschlechtliche Vermehrung durch Klonen ein gängiges Vorgehen mit langer Tradition, so z.B. im Weinbau und im Obstanbau. Natalie Jeremijenkos Projekt *One Tree(s)* steht für ein komplexes Kunstprojekt, das 1999 mit der Ausstellung von tausend geklonten Setzlingen einer Walnussbaumhybride im *Yerba Buena Center for Arts*, San Francisco, begann (vgl. Abb. 17). 2001 wurden die Pflanzen – mindestens zwei pro Standort – im Gebiet der San Francisco Bay im öffentlichen Raum gepflanzt. Im Laufe der Zeit wird sich herausstellen – so die Künstlerin – wie unterschiedlich sich die Bäume entwickeln, und wie individuell ihr Wuchs selbst am selben Standort ist: „Because the trees are genetically identical, in the subsequent years they will render the social and environmental differences to which they are exposed.“¹⁹⁸ Ihre Vitalität spiegelt Bodenverhältnisse, Luftverschmutzung und Mikroklima des jeweiligen Ortes wieder. Die Pflanzen stehen somit im wahrsten Sinne des Wortes für die

195 Davis, 1996, S. 70.

196 Vgl. Reichle, 2005, S. 81.

197 Ebd., S. 74.

198 Jeremienko, 2001, S. 64. In: The Tang Museum. *Paradise Now. Picturing the Genetic Revolution*. (Ausstellungskatalog).

Und: Natalie Jeremienko, Projekthomepage:

URL://<http://www.onetrees.org/description/index.html>. (Download vom 04.01.06).

komplexen und prägenden Beziehungen zwischen Lebewesen und Umwelt und gegen die einfache Reduzierung auf die Aussage Phänotyp gleich Genotyp.

The swelling cultural debate that contrasts genetic determinism and environmental influence has consequences for understanding our own agency in the world, be it predetermined by genetic inevitability or constructed by our actions and environment. The OneTree project is a forum for public involvement in this debate, a shared experience with actual material consequences.¹⁹⁹

Auf der Projekt-Homepage lassen sich die Standorte der einzelnen Bäume nachvollziehen, Fotos der Bäume und ihrer Pflanzler ansehen und Kommentare zum Projekt nachlesen. Abgesehen von der Beschäftigung mit genetischer Manipulation und Klonen berührt das Projekt auch soziale, politische und ökologische Aspekte. Eine Erweiterung des Pflanzprojektes erfolgt durch eine erwerbbar CD-Rom, mit der über einen selbstreplizierenden Algorithmus der Wuchs eines Baumes (*A-life-tree*) simuliert werden kann. Weiterhin kann über ein Programm die Masse der bisher für den Papierkonsum verbrauchten Bäume visualisiert werden. Die Software misst die Menge der ausgedruckten Blätter am angeschlossenen Drucker und bildet sie in Form eines an Umfang zunehmenden Baumquerschnitts ab. In seiner Komplexität und Form ‚wurzelt‘ Jeremijenkos Projekt in Joseph Beuys’ sozialer Plastik *7000 Eichen*.

Projekte ähnlicher Komplexität, bei denen die öffentliche Diskussion des Kunstwerkes obligatorischer Bestandteil ist, entstehen durch eine australische Künstlergruppe. Oran Catts, Ionat Zurr und Guy Ben-Ardry (2000-2003) bilden die 1996 ins Leben gerufene Gruppe *Tissue Culture & Art Project* (TC&A). In ihrem Manifest geben sie an, sich zur Aufgabe gemacht zu haben, die Möglichkeiten der Biotechnologie, insbesondere der Gewebekulturtechnik, für die Kunst erforschen zu wollen.²⁰⁰ Angesiedelt ist TC&A am *The Art & Science Collaborative Research Lab – SymbioticA* – an der *School of Anatomy and Human Biology* der *University of Western Australia* in Perth. *SymbioticA* ist ein eigenständiges, rein künstlerischen Zielen verpflichtetes, biologisches Forschungslabor. Artists in residence können hier für begrenzte Zeit die Möglichkeiten der direkten Zusammenarbeit mit Biotechnologen nutzen, wie es z.B. Marta de Menezes tat. In diesem Labor entstehen die Arbeiten des TC&A und ein Forum zur Diskussion der ethischen,

199 Ebd.

200 TC&A. Homepage des Tissue Culture & Art Projects. Manifesto.
URL:<http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/galnccMainFrames.html> (Download vom 05.01.07).

gesellschaftlichen und philosophischen Herausforderungen, die biotechnologische Entwicklungen mit sich bringen:

Eine andere Form, in der wir uns mit der Kontrolle des Wissens über die Manipulation lebender Systeme beschäftigen, ist unsere Arbeit bei SymbioticA. Eines der Ziele von SymbioticA ist, dieses Wissen durch Workshops, Kurse und Stipendienaufenthalte zu demokratisieren. Durch die Weitergabe des biotechnologischen Wissens an Künstler, Philosophen, Ethiker und andere interessierte Menschen, assistieren wir bei der Herstellung einer neuen Plattform, die sich aktiv dafür engagiert, andere Richtungen des Einsatzes dieser Technologien vorzuschlagen, und die Bastion des Herrschaftswissens zu schwächen.²⁰¹

Das Projekt *Disembodied Cuisine* wurde 2003 bei der Ausstellung *L'art Biotech* in Nantes vorgestellt. Das Ziel des *Tissue Culture & Art Project* war es, Froschmuskelzellen auf einem Polymer zu züchten und so potentiell Fleisch zu erhalten ohne das Tier, von dem es stammt, töten zu müssen. Die Installation in Nantes umfasste einen Speiseraum mit Glaswänden und zwei Terrarien, von denen eines Frösche der Art *Xenopus laevis* enthielt. Von dieser Spezies stammte die Zelllinie, deren Muskelzellen für die Herstellung der ‚Steaks‘ verwendet wurden. Im anderen Behältnis befanden sich vier Frösche einer essbaren Art, die ortsansässigen Händlern abgekauft wurden. Nach dem Ende der Ausstellung wurden alle Frösche im Botanischen Garten der Stadt ausgesetzt. Durch einen Gang verbunden war der Speiseraum mit einem temporären Labor innerhalb eines kuppelförmigen Raumes mit einer Außenhaut aus schwarzer Folie und kleinen Bullaugen, die einen Blick in das Innere erlauben. In diesem Labor wurden im Laufe der Ausstellung die Zellkulturen auf ihrem Polymergerüst herangezogen, und zum Abschluss der Aktion in einer performativen Aktion nach Art der Nouvelle Cuisine zubereitet und verspeist – unter den Augen der unversehrt bleibenden Frösche (vgl. Abb. 18).²⁰² Das Projekt steht im Kontext einer Reihe von Projekten, die eine von TC & AP neu deklarierte Klasse von Daseinsformen thematisiert, die Halb-Lebendigen oder *Semi-Livings*. Im Zentrum steht jeweils der Umgang mit manipulierten lebenden Systemen. „Ironische Gesten gegenüber einer technologisch vermittelten opferlosen Utopie“ bewogen die Künstlergruppe zur Umsetzung von *Disembodied Cuisine* und *Victimless Leather*. „When pigs would fly – everything is possible“ - ausgehend von diesem englischen Sprichwort entstand das *Pig Wings-Project*, innerhalb dessen

201 Oran Catts im Interview mit Hybrid Video Tracks, 2005, S. 64.

202 Homepage des Tissue Culture & Art Projects.

URL:http://www.tca.uwa.edu.au/disembodied/dis_text.html (Download vom 04.01.07).

Stammzellen von Schweinen genutzt werden, um über ein flügel förmiges Polymergerüst Gewebe wachsen zu lassen. Die entstehenden Flügel aus Schweinegewebe können als –dysfunktionale - Prototypen gelten, die entweder Schweinen zum Fliegen verhelfen und damit verdeutlichen, dass alles möglich sei, oder per Xenotransplantation auch dem Menschen aufgepflanzt werden. TC&A sehen aufgrund rasanter Fortschritte in der Gen- und Biotechnologie die Manipulation von Lebewesen und die Herstellung von Geweben zu kommerziellen oder medizinischen Zwecken in naher Zukunft als alltägliche gesellschaftliche Tatsachen. Die hiermit verbundenen ethischen Fragen formuliert die Künstlergruppe so:

This absurd work presents some serious ethical questions regarding a near future where semi-living objects (objects which are partly alive and partly constructed) exists and animal organs will be transplanted into humans. What kind of relationships we will form with such objects? How are we going to treat animals with human DNA? How will we treat humans with animal parts? What will happen when these technologies will be used for purposes other than strictly saving life?²⁰³

Hier zeigen sich Parallelen zu der Arbeit von Eduardo Kac, der den Umgang mit transgenen Geschöpfen thematisiert und mit *GFP Bunny* zum Bestandteil seines Werkes macht.

2.5.5 Jenseits der *Body Art*

Während die Erzeugung transgener Organismen eine Änderung des Erbmaterials (Genotyp) bedeutet, die sich im Äußeren (Phänotyp) niederschlägt, nimmt die Plastische Chirurgie ‚Verbesserungen‘ am Phänotyp vor. Ein wachsender Teil dieser Eingriffe wird nicht aus medizinischer Notwendigkeit durchgeführt, sondern auf Wunsch der Patienten, die ihr Aussehen verbessern wollen. Dieser Zweig der Plastischen Chirurgie wird daher unter dem Begriff Ästhetische Chirurgie oder, umgangssprachlich, Schönheitschirurgie zusammengefasst. Die Deutsche Gesellschaft für Ästhetisch-Plastische Chirurgie (DGÄPC) zählte 2005 insgesamt 700 000 Eingriffe im Bereich Ästhetische Chirurgie, ca. ein Drittel mehr als im Jahr 2000.²⁰⁴

Die französische Performancekünstlerin Orlan (*1947) betrachtet ihren Körper als künstlerisches Material und lässt ihn mittels Ästhetischer Chirurgie wiederholt verändern.²⁰⁵ Dabei inszeniert sie nicht nur die Veränderung ihres Körpers,

203 Ebd. URL:http://www.tca.uwa.edu.au/pig/pig_project.html (Download vom 05.01.07).

204 Voigt, 2007, S. 19.

205 Kuni, 2004, S. 7f.

sondern auch den Vorgang der Operation selber und die wenig ansehnlichen Folgen, die sich in den ersten Tagen und Wochen in Form von Nähten und blauen Flecken zeigen (vgl. Abb. 19). Orlan lässt sich während der Eingriffe häufig nur durch örtliche Betäubung und Morphiumgaben in die Lage versetzen, die Operation bewusst zu verfolgen, mit den Chirurgen zu sprechen und Lesungen zu inszenieren. Die Videos mit diesen Inszenierungen, Fotos und Artefakten des Vorgangs stellt sie aus. In *La Réincarnation de Sainte Orlan* lässt sie ihr Gesicht in einer Reihe von Eingriffen nach dem Vorbild klassischen Schönheiten aus der Kunstgeschichte verändern. Sie zitiert während einer dieser Operationen die französische Psychoanalytikerin Eugénie Lemoine-Luccioni, welche die Haut als trügerisch bezeichnet, eine Oberfläche, die nichts über die Person darunter verrate.²⁰⁶ Orlans spektakuläre Aktionen hinterfragen auf brutal-direkte Weise den Begriff der Identität. Die gesellschaftliche Bedeutung des Äußeren und der Trend zum Jugendwahn werden durch Orlans Aktionen in den Fokus gerückt. Für die Künstlerin selber ist die Veränderung ihres Äußeren jedoch vor allem ein Ausdruck ihrer Selbstbestimmung, ihrer Unabhängigkeit von genetischer Vorbestimmung:

My work is a struggle against the innate, the inexorable, the programmed, Nature, DNA (which is our direct rival as far as artists of representative are concerned), and God!²⁰⁷

Diese Auflehnung gegen jegliche Art von Vorbestimmung, sei es durch Gene oder Gott wird von Orlan mit einer gewissen Hybris inszeniert und kompromisslos verfolgt. Ihre weit reichende Manipulation und Verletzung des eigenen Körpers polarisiert die Rezipienten ihrer Kunst stark und führt zu intensiven Diskussionen zur Entgrenzung des Privaten, des Moralischen und des im Sinne der Kunst Legitimen. Orlan bezeichnet ihre Kunst als *Carnal Art* und setzt sie von der *Body Art* mit der Begründung ab, dass nicht der veränderte Körper selber das eigentliche Werk ausmache, sondern die Performance der Operation und die öffentliche Debatte, die durch die Aktion ausgelöst wird.²⁰⁸

In ähnlich radikaler Weise wie Orlan benutzt der australische Künstler Stelarc (*1946) seinen Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel. Auf der Eingangsseite

206 Angerer, 2004, S. 8.

207 José Kerejeta, 2002, S. 220.

208 Orlan, 'Carnal Art' - *Manifesto*, (1990-1995) und Orlan, Homepage der Künstlerin, URL:<http://www.orlan.net> (Download vom 07.06.07).

seiner Homepage²⁰⁹ erscheint in gelb-roter Schrift auf schwarzem Hintergrund der Satz „The Body is obsolete“ – Der Körper ist überholt. Stelarc formuliert seine These auf einer verlinkten Seite:

The body is neither a very efficient nor very durable structure. It malfunctions often and fatigues quickly; its performance is determined by its age. It is susceptible to disease and is doomed to a certain and early death. Its survival parameters are very slim - it can survive only weeks without food, days without water and minutes without oxygen. [...] It is no longer a matter of perpetuating the human species by REPRODUCTION, but of enhancing male-female intercourse by human-machine interface. THE BODY IS OBSOLETE. We are at the end of philosophy and human physiology. Human thought recedes into the human past.²¹⁰

Aus dem Zitat spricht eine regelrechte Verachtung gegenüber dem menschlichen Körper und seiner Sterblichkeit. In Reaktion darauf betreibt Stelarc in seinen Werken die Erweiterung der körperlichen Grenzen mittels Prothetik, Robotik und medizinischer Transplantationstechnik. Besonders anschaulich wird seine Überzeugung, die Weiterentwicklung des Körpers bestehe in seiner Technisierung, in einer Abbildung zu der Arbeit *Third Hand*. Sie zeigt, wie Stelarc gleichzeitig mit beiden Händen und einer dritten, mechanischen Hand das Wort „Evolution“ auf eine Glasscheibe schreibt. Der mechanische Unterarm ist am rechten Arm befestigt, und, durch Muskelbewegungen gesteuert, zu eigener Motorik fähig.

Mit *Extra Ear* und –weiterentwickelt- mit *1/4 Scale Ear* entwirft Stelarc darüber hinaus ein Konzept für eine biologische Erweiterung des Körpers. Das Ziel ist das biotechnologische Erzeugen eines Ohres, das aus seinen Knochenmarkszellen mit den Möglichkeiten der Gewebetechnik im Bioreaktor herangezogen werden soll.²¹¹ Dieses ohrförmige Gewebe besitzt natürlich keine Sinnes- und Nervenzellen sowie Blutbahnen, sondern besteht aus undifferenziertem Gewebe, das mit Hilfe eines entsprechenden Gerüsts in Ohrform gewachsen ist. Es beträgt aus technischen Gründen nur ein Viertel der Originalgröße eines Ohrs und soll an der Innenseite von Stelarc's Arm unter die Haut implantiert werden, da die Haut an dieser Stelle ausreichend dehnbar für die Implantation eines größeren

209 Stelarc, Homepage des Künstlers, URL: <http://www.stelarc.va.com.au/stelarc1.html> (Download vom 08.06.07).

210 Stelarc, Homepage des Künstlers, URL: <http://www.stelarc.va.com.au/obsolete/obsolete.html> (Download vom 08.06.07).

211 Stelarc, Homepage des Künstlers, URL: <http://www.stelarc.va.com.au/quarterear/index.html> (Download vom 08.06.07).

Objektes ist. *1/4 Scale Ear* entsteht in Zusammenarbeit mit dem *Tissue Culture & Art Project*.

In der Beschäftigung mit der Manipulation von Lebewesen gehen Orlan und Stelarc in ihrem künstlerischen Werk besonders weit, da sie den eigenen Körper als Material für die Umsetzung ihrer künstlerischen Konzepte nutzen. Beide empfinden den eigenen Körper als unvollkommen und nehmen bewusst eine Schöpferrolle ein, indem sie ihn nach eigenen Vorstellungen manipulieren und in ihrem Sinne vervollkommen. Die Arbeiten der beiden Künstler haben eine abstoßende und gleichzeitig faszinierende Wirkung. Abstoßend ist der Grad der öffentlich gezeigten Verletzung des Körpers. So werden bei Orlans Operationsperformances das Aufschneiden des Körpers und die schmerzhaften Folgen überdeutlich sichtbar und rufen Ekel hervor. Faszinierend ist dagegen die Kompromisslosigkeit bei der Durchführung der künstlerischen Arbeit.

2.6 ARTIFICIAL LIFE

Im Gegensatz zur Unmittelbarkeit der Werke der *Body Art* begeben sich Künstler, wenn sie sich mit *Artificial Life* beschäftigen, komplett in den körperlosen, virtuellen Raum. Die *Artificial Life* - Forschung ist ein Zweig der Biologie, der sich mit der Simulation natürlicher Prozesse beschäftigt. Es wird versucht, komplexe Vorgänge in biologischen Systemen durch Simulation nachzuvollziehen und ihre Entwicklung vorauszusagen. Am Computer lassen sich Parameter leicht ändern, die in den natürlichen Systemen schwer zu beobachten sind, und die Auswirkung dieser Änderung ist direkt ablesbar. Da sich z.B. evolutionäre Prozesse häufig über lange Zeit abspielen und somit in der Natur vor allem indirekt nachzuweisen sind, beispielsweise über Fossilienfunde, kann die *Artificial Life* - Forschung hier aufschlussreiche Anschauungsmodelle liefern. In Computerspielen und virtuellen Welten im Internet wie *Second Life* werden Formen des *Artificial Life* zunehmend Bestandteil des Alltags. Die Medienkünstler Christa Sommerer und Laurent Mignonneau sind führend auf dem Gebiet der Interaktiven Medienkunst und setzen seit den frühen 1990er Jahren *Artificial Life* – Projekte²¹² in der Kunst um. Sie erstellen Software, mit der evolutionäre Prozesse simuliert werden. Die interaktiven Programme simulieren natürliche Systeme, die durch das Verhalten

212 *Interactive Plant Growing* (1992), *A-Volve* (1994), *Genma* (1996), *Life Species* (1999), *Still ALife*.

des Ausstellungspublikums beeinflusst werden, bei manchen Installationen zusätzlich durch die interaktive Aktion von Internetnutzern:

One of our key concepts is to create interactive artworks that constantly change and evolve and adapt to the users' interaction input. For several of our interactive systems we have therefore applied Artificial Life and Complex Systems principles and used genetic programming to create open-ended systems that can evolve and develop over time through user interaction.²¹³

Um die ‚Evolution‘ des Kunstwerks zu erreichen, sind die virtuellen Lebewesen in den Projekten von Sommerer und Mignonneau evolutionären Bedingungen unterworfen. Dafür nutzen die Künstler genetische und evolutionäre Algorithmen, die Evolutionsprinzipien wie Interaktion, Reproduktion, Mutation und Selektion auf die virtuellen Wesen übertragen.²¹⁴ Ein aktuelles Beispiel ist die Installation *Life Writer – creating life through the act of writing* aus dem Jahr 2005.²¹⁵ Wie schon in dem Werk *Life Species* (1997) ist auch hier die Grundidee, Text als genetischen Code zu nutzen. *Life Writer* besteht aus einer alten mechanischen Schreibmaschine mit einem eingespannten, weißen, überlangen Papierbogen (s. Abb. 20). Präsentiert wird die Maschine in Kombination mit einem altertümlichen Stuhl und Tisch. Der Tisch mit den elegant geschwungenen Beinen, der Stuhl und die Schreibmaschine bilden einen eigentümlichen Anachronismus zu dem als Projektionsfläche dienenden Papierbogen. Sie stehen für die Ära der analogen Textproduktion.²¹⁶ Bedient der Betrachter die Schreibmaschine in dieser interaktiven Installation, so erscheinen die getippten Buchstaben nicht real, sondern als Projektion auf dem Papier. Wird in die nächste Zeile umgeschaltet, werden aus den Buchstaben kleine schwarz-weiße *Artificial Life* – Wesen, die sich über die Fläche bewegen. Über einen genetischen Algorithmus wird der eingetippte Text in einen simulierten genetischen Code übertragen, der die Bewegungsgeschwindigkeit und das Verhalten der Wesen bestimmt. Um zu überleben, benötigen die Kreaturen ‚Nahrung‘ in Form von Energie. Wenn ein neuer Text getippt wird, versuchen die virtuellen Wesen Buchstaben vom Papier zu schnappen, um Energie zu bekommen. Haben sie genug Text verzehrt,

213 Sommerer/Mignonneau, 2006. Homepage der Künstler. Works. *Life Writer*. Concept: URL: <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/CONCEPTS/LifeWriterConcept.html>. (Download vom 06.06.07).

214 Vgl. Sommerer/Mignonneau, 1998, S. 148-161.

215 Ebd.

216 Sommerer/Mignonneau, 2006. Homepage der Künstler. Works. *Life Writer*. Concept: URL: <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/CONCEPTS/LifeWriterConcept.html>. (Download vom 06.06.07).

können sie sich fortpflanzen. Der Bediener der Schreibmaschine bestimmt somit über Fortleben oder Verschwinden der Kreaturen. Er kann sie auch über Bewegungen des Schreibzylinders aus dem Projektionsfeld verschwinden lassen oder sie ins Innere der Maschine zurückrollen, wo sie zerstört würden.²¹⁷ Dies wirft Fragen über das Verhalten und die Verantwortung des Menschen gegenüber anderen Lebewesen auf. Auch wenn Sommerer und Mignonneau dies in dem Konzept zu ihrer Installation, wie auch in den Konzepten zu anderen Werken nicht direkt intendieren, ist der moralische Aspekt doch enthalten. Das eigentliche Interesse des Künstlerpaares liegt eher in der Erstellung eines sich immer weiter entwickelnden und verändernden Kunstwerkes, bei dem die Künstler nur noch die Voraussetzungen für die Entwicklung des Werkes liefern, das eigentliche Werk aber durch die Aktivität des Betrachters entsteht:

By connecting the act of typing to the act of creation of life, *Life Writer* deals with the idea of creating an open-ended artwork where user-creature and creature-creature interaction become essential to the creation of digital life and where an emergent systems of life-like art emerges on the boundaries between analog and digital worlds.²¹⁸

Die Grenze zwischen analoger und digitaler Welt wird in dieser Installation besonders originell thematisiert. Die analoge Welt wird als Vergangenheit, die digitale als Welt der Zukunft dargestellt.

Weniger stark als in anderen Arbeiten wie *A-Volve* oder dem Vorläufer *Life Species* werden in *Life Writer* evolutionäre Prozesse abgebildet. Trotzdem beinhaltet die Arbeit deutlich Aspekte der beiden Technologien, welche die menschliche Gesellschaft im 21. Jahrhundert besonders prägen werden: die Biotechnologie und die Entwicklung des *Artificial Life*. Christa Sommerer und Laurent Mignonneau tasten mit künstlerischen Mitteln deren Möglichkeiten ab und laden zur Aktion und Reflexion ein. Der spielerische, interaktive Aspekt ihrer Arbeiten ist dabei besonders geeignet, um Vorbehalte oder Berührungsängste mit dieser Technologie zu überwinden. Gleichzeitig verschaffen die Qualität und der hohe Differenzierungsgrad der künstlichen Lebenswelten von Sommerer und Mignonneau ihnen Respekt im Kreise der Artificial Life - Forschung.²¹⁹ Die Verschränkung von Kunst und Naturwissenschaft ist bei diesem Beispiel am

217 Ebd.

218 Ebd.

219 Reichle, 2002, S. 91.

vielschichtigsten und intensivsten, denn beide Disziplinen profitieren voneinander.

2.7 ZUSAMMENFASSUNG

Erkenntnisse auf dem Gebiet der Biowissenschaften hatten und haben großen Einfluss auf die Entwicklung des gegenwärtigen, technologisch orientierten Weltbilds. Entsprechende Reaktionen auf die naturwissenschaftlichen Forschungen lassen sich in der Kunst ablesen. Die Auswirkungen menschlichen Handelns auf die Natur als Ganzes thematisieren Künstler der *Environmental Art* wie Haacke, Sonfist und die Harrisons, indem sie komplexe Systeme im künstlerischen Raum etablieren und die Begrenzungen von Galerien und Museen aufheben. Ihre Werke haben häufig politische Funktion. Dasselbe lässt sich von den Arbeiten Hesse-Honeggers sagen, die sich mit sehr naturalistischen Abbildungen von Mutationen bei Insekten zwischen wissenschaftlicher Illustration und Kunst bewegt. Ihre Arbeiten weisen auf den Kontext von Auswirkungen der Nutzung atomarer Technologie hin.

Daneben sind Kunstwerke als Reaktion auf die aktuellen Forschungsergebnisse und –verfahren im Sinne einer Erweiterung des bisherigen Motivspektrums entstanden. So belegen einige Werke von Filonov und Kubin die Begeisterung der Künstler für die Entdeckung bisher nicht wahrnehmbarer zellulärer Strukturen aufgrund der Entwicklung neuer, verbesserter Mikroskope. Darüber hinaus reflektieren viele Künstler mittels ihrer Werke über die Folgen und Hintergründe der jeweiligen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse. Manche, wie Salvador Dalí und Steve Miller, bleiben dabei dem klassischen Medium der Malerei verhaftet und verwenden die DNA, bzw. Chromosomen als Metaphern. Dalí drückt damit seine Euphorie über die Entdeckung der DNA-Struktur aus und bezeichnet sie als ‚göttliches‘ Molekül. Miller zeigt sich fasziniert von der Tatsache, dass in den Chromosomen und damit in der DNA die gesamte Information über ein Lebewesen nieder‘geschrieben‘ ist. Diese Faszination veranlasst eine Reihe von Künstlern wie z.B. Dennis Ashbaugh in den 1990er Jahren, technologische Verfahren wie die PCR (Polymerase-Chain-Reaction), ein Verfahren zur Abbildung von DNA-Abschnitten in Form von Bandenmustern, nicht nur als motivische Inspiration zu nutzen, sondern mit biotechnologischen Labors methodisch zu kooperieren. Diese Vorgehensweise verleiht den Bildergebnissen pseudowissenschaftlichen Charakter und scheinbare Objektivität. Die DNA als

Metapher für unverwechselbare Individualität zu verwenden wurde, zur Jahrtausendwende eine Art Trend (vgl. Ashbaugh, Mangano-Ovalle, Miller und andere wie Gary Schneider, Benjamin Fry und Jaq Chartier)²²⁰. Die Bedeutung der unverwechselbaren DNA-Struktur wurde von den Künstlern früh erfasst und spiegelt sich in der Quantität des Motivs wider. In der Folge wurde die Faszination für den einzigartigen genetischen Fingerabdruck kommerzialisiert. Heute lassen sich DNA-Porträts bei Internetanbietern bestellen, die mit Slogans werben wie „Aus Leben wird Kunst“²²¹. Impulse zur Reflexion über die Bedeutung des genetischen Erbes für die Ausbildung von Persönlichkeit geben insbesondere die Werke von Iñigo Mangano-Ovalle Pam Skelton, Nell Tenhaaf, Suzanne Anker, Kevin Clarke und Marc Quinn.

Besonders bemerkenswert erscheint die Etablierung der *BioArt* in den 1990er Jahren. George Gessert war in den späten 1970er Jahren ein Pionier in der Nutzung von Lebewesen als Medien der Kunst. Während Aktivitäten seines Vorgängers Edward Steichen in diesem Bereich mit dem Zweiten Weltkrieg endeten, ist Gessert seit drei Jahrzehnten erfolgreich bemüht, hybridisierte Pflanzen als Kunstwerke anerkennen zu lassen. Zahlreiche Beispiele aus der Kunst seit der Mitte der 1990er Jahre sind Belege für die Auflösung der gesellschaftlichen Tabuisierung von Manipulationen an Lebewesen (siehe Kac, Davis, Jeremijenko, de Menezes, TC&A).

Darüber hinaus bemühen sich beispielsweise das Tissue Culture and Arts Project und Eduardo Kac in besonderer Weise darum, mit ihren *BioArt* - Werken ein Forum zur Diskussion der gesellschaftlichen und philosophischen Herausforderungen zu schaffen, die biotechnologische Forschungstätigkeiten mit sich bringen. Beide sind künstlerisch praktisch wie kunsttheoretisch sehr aktiv, ihre Werke oft Bestandteil einer sehr komplexen Konzeption. Sie diskutieren in Aufsätzen, Büchern und auf ihren Websites Hintergründe ihrer Arbeiten und die neuen Trends in der Kunstproduktion.²²² Dieses Phänomen der hochqualitativen, parallelen Aktivitäten im Praktischen wie im Theoretischen trifft auch auf andere Künstler der *BioArt*-Generation zu, wie Suzanne Anker und George Gessert.

220 siehe Anker/Nelkin, 2004 und Reichle, 2005.

221 DNA11 Homepage. URL:<http://de.dna11.com/ende/> (Download vom 22.10.09).

222 vgl. Kac, 1999a, 1999b, 2001, 2002, 2005 und Homepage des Künstlers. URL:<http://ekac.org> (Download vom 22.10.09), sowie Catts/Zurr, Homepage des Tissue Culture & Arts Project. Publications. URL:<http://www.tca.uwa.edu.au> (Download vom 22.10.09).

Gemeinsam sind allen das Bemühen, die Grenzen zwischen dem Artifizialen und dem Natürlichen auszuloten, und die Annäherung an naturwissenschaftliche Arbeitsweisen oder Argumentationen. In diesem Sinne wird insbesondere durch die *BioArt* und die *Artifical Life-Art* die traditionelle Trennung der von Charles Percy Snow postulierten „Zwei Kulturen“²²³, den Naturwissenschaften und den Geisteswissenschaften, aufgelöst. Speziell in diesen Ausrichtungen zeitgenössischer Kunst trifft die von Burnham eingangs zitierte Überlegung zu, die moderne Skulptur im Sinne eines erweiterten Skulpturbegriffes sei besonders geeignet, auf ein technologisch geprägtes Weltbild zu reagieren, bzw. Änderungen im Kunstkontext seismologisch vorwegzunehmen.

Inwieweit die Australierin Patricia Piccinini unter den zeitgenössischen Künstlern, deren inhaltlicher Fokus vor allem auf der Auseinandersetzung mit biotechnologischen Entwicklungen liegt, eine eigene Stellung einnimmt, wird im Folgenden gezeigt.

223 Snow, 1967.

3 PATRICIA PICCININI – DAS PLASTISCHE WERK

Die Familie der 1965 in Freetown, Sierra Leone, geborenen Künstlerin Patricia Piccinini stammt ursprünglich aus der italienischen Stadt Reggio Emilia, von wo aus die Eltern Teo und Agnes 1972 mit ihren zwei Töchtern Patricia und der jüngeren Paula nach Australien emigrierte und wo Piccinini seitdem lebt.²²³ 1973 zog die Familie nach Canberra. Der Vater der Künstlerin ist Fotograf.²²⁴ Die Mutter starb mit 52 Jahren an einem Krebsleiden, als Patricia Piccinini Mitte Zwanzig war.²²⁵ An der Australian National University studierte die Künstlerin zunächst von 1985 – 1988 Wirtschaftsgeschichte. Sie schloss das Studium mit dem Bachelor of Arts ab, bevor sie sich der Kunst zuwandte. Zu diesem Zweck nahm sie von 1989 bis 1991 das Studium der Kunst mit dem Schwerpunkt Malerei am Victorian College of the Arts in Melbourne auf, das sie mit einem weiteren Bachelor of Arts beendete. Mit 22 Jahren lernte sie ihren späteren Mann und wichtigsten Mitarbeiter Peter Hennessey kennen. Hennessey ist ebenfalls Künstler und verfolgt neben der Zusammenarbeit mit seiner Frau auch eigene Projekte.²²⁶ Das Paar hat zwei Kinder, einen Jungen, Hector (* 2005), und ein Mädchen, Roxy (* 2007).

Patricia Piccininis künstlerische Karriere begann mit ersten Einzelausstellungen im Jahr 1994. Zunächst waren diese vor allem auf Australien, und hier vorwiegend auf Melbourne beschränkt. 1999 und 2001 fanden erste Soloausstellungen in Japan statt, 2001 auch in Peru, und schließlich erfolgte der internationale Durchbruch für die Künstlerin 2003, als sie ausgewählt wurde, ihr Land während der Biennale in Venedig im australischen Pavillon zu vertreten. Seitdem war sie mit Einzelausstellungen vor allem in den USA, Australien und Neuseeland zu sehen, mittlerweile aber auch in Spanien und Italien, sowie als Teilnehmerin diverser Gruppenausstellungen in Europa, Asien, den USA und Australien.²²⁷

Die umfassende Website mit umfangreichem Bild- und Textmaterial sowie folgende Fotos vermitteln einen Eindruck von dem besonderen Engagement der Künstlerin bei der Vermittlung ihrer Werke. Die Bilder entstanden 2007 während

223 Strickland, 2003, S. 14.

224 Palmer, 2001.

225 Siehe Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. III.

226 Siehe Hennessey. Homepage des Künstlers. URL:<http://www.peterhenessey.net> (Download vom 25.08.08).

227 Artium, 2007, S. 130ff.

der Eröffnung der Ausstellung (*tiernas*) *criaturas* im Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo in Vitoria Gasteiz und bilden Piccinini vor der Installation *The Young Family* (2002/03) ab, wie sie einem spanischsprachigen Publikum ihre Werke nahe bringt. Im zweiten Bild deutet sich in der Gestik und der Körperspannung der Künstlerin ein hoher Grad von Emotionalität beim Umgang mit ihren Arbeiten an. Inwieweit diese Haltung kennzeichnend für Piccinini als Künstlerin ist, wird unter anderem im Folgenden untersucht und herausgearbeitet.



Patricia Piccinini erläutert in Vitoria Gasteiz die Installation *The Young Family* (2002/03)
(beide Fotos: Heike Thienenkamp, 2007)

3.1 TECHNISIERUNG DER NATUR – NATURALISIERUNG DER TECHNIK

In der dokumentierten Zeit von 1994 bis 2008 nutzte Piccinini unterschiedliche künstlerische Techniken zur Auseinandersetzung mit den Entwicklungen einer zunehmend von Technologie und Medien geprägten Gesellschaft. Neben Videoinstallation, Computeranimation, analoger und digitaler Fotografie und Zeichnung nimmt hier vor allem das plastische Werk einen zentralen Raum ein. Scheint es auf den ersten Blick auch sehr facettenreich zu sein, kann doch eine deutliche Kategorisierung des plastischen Werkes vorgenommen werden. Formal lassen sich die plastischen Arbeiten der Künstlerin in zwei Kategorien aufspalten.

Auf der einen Seite stehen hyperrealistische Plastiken bzw. Ensembles von Plastiken auf Silikonbasis. Sie haben alle einen Bezug zur Biotechnologie und werden im Folgenden unter der Überschrift *Technisierung der Natur* zusammengefasst.

Die zweite Gruppe von Plastiken bilden gegenständliche bis stark abstrahierte dreidimensionale Werke, die sich materialästhetisch und formensprachlich an den Bereich des Fahrzeugbaus anlehnen. Es finden sich Elemente von Motorrädern und –rollern, Autos und Trucks. Zusätzlich verleiht Piccinini diesen Plastiken biomorphe Akzente und arrangiert einige darüber hinaus in einer Weise, die dem Betrachter Interaktion suggerieren. Die Modifikation von rein technischen Gebilden zu lebendig erscheinenden Wesen erfolgt also auf den zwei Ebenen der Morphologie und der Interaktion. Im Wesentlichen bestehen alle Plastiken dieser Gruppe aus deutlich erkennbaren technischen Grundformen, die Charakteristika des Lebendigen aufweisen. Daher wird diese Werkgruppe mit *Naturalisierung der Technik* überschrieben.

In den folgenden Unterkapiteln wird dargelegt, welche Themen, Intentionen und Konzepte von plastischer Gestaltung die beiden zunächst formal wie inhaltlich beinahe konträr erscheinenden Gruppen zum Ausdruck bringen.

3.2 TECHNISIERUNG DER NATUR

Piccinini stellt bei dieser Gruppe von Plastiken „technisierte Natur“ im Sinne von biotechnologisch manipulierter Natur dar. Es werden Wesen abgebildet, in deren

äußerer Erscheinung sich oftmals Elemente menschlicher Anatomie mit denen tierischer Herkunft vermischen.

3.2.1 LUMP (1994)

Obwohl die vorliegende Untersuchung den Fokus ausschließlich auf das plastische Werk von Patricia Piccinini richtet, muss mit der schwerpunktmäßig digitalen Arbeit LUMP begonnen werden, denn sie bedeutet für die Künstlerin den Beginn der Beschäftigung mit biotechnologischen Themen.



Digitales Bild aus *The Mutant Genome Project*, Piccinini, 1996. Courtesy of the artist.

Im Jahr 1994 gründete Piccinini gemeinsam mit ihrem Partner und Mann Peter Hennessey das Projekt *The Mutant Genome Project* (TMGP). Das Projekt entwickelte die virtuelle Lebensform *LUMP* (Lifeform with Unevolved Mutant Properties).²²⁸ Das so bezeichnete digitale Wesen besteht im Wesentlichen aus einem kahlen, stilisiert menschlichen Kopf ohne Nase, mit zwei Ohren und einer bei den verschiedenen Individuen variierenden Zahl von Augen. Der Kopf ist aus zwei Formen zusammengesetzt. Ein unregelmäßig gerundetes Oberteil mit einer großen, waagerechten, kegelförmigen Ausstülpung auf der Rückseite sitzt auf einem länglichen, flachen Unterteil mit gerundeten Seiten. An der vorderen Schmalseite des Unterteiles setzen rechts und links des Mundes Arme an, die auf Unterarme mit Händen reduziert sind. Ober- und Unterteil wurden durch eine tiefe Einbuchtung deutlich voneinander abgesetzt. Alle Körperteile wie Ohren, Augen, Arme und Mund werden von separaten, auf die Grundformen des Kopfes aufgesetzten Strukturen gebildet.

228 Drome, 2002.

Nachdem *LUMP* in digitaler Form konzipiert und verwirklicht war, schuf Patricia Piccinini eine entsprechende Plastik, um dem virtuellen Wesen eine reale Gestalt zu geben. Auf einen inneren Kern aus Schaumstoff aufbauend, nähte sie aus Schweinehaut die Körperoberfläche des Wesens um eine möglichst lebensnahe Darstellung der Haut zu erreichen.²²⁹ Bereits bei diesem ersten von ihr kreierten Wesen zeigt Patricia Piccinini eine Arbeitsweise, die sich bis zum heutigen Tag fortsetzt. Sie kombiniert ihre Figuren in Fotografie und Film mit der zwar inszenierten, aber realen Welt. Während des *Mutant Genome Projects* sind die virtuellen *LUMP*-Figuren noch in deutlich digital erstellter Umgebung zu sehen, werden in Ausstellungen jedoch kombiniert mit der real erfassbaren *LUMP*-Plastik, die auf einem Sockel in einem Glaskasten präsentiert wird. Die gleichzeitig präsentierten Bilder stellen eine Art Werbung für *LUMP* dar. Mit dem Slogan „your sperm – your egg – our expertise“ wirbt die fiktive Firma *TMGP* dafür, nach den Wünschen der Eltern mit deren genetischem Material ein Wunschbaby, ein *LUMP* zu produzieren. Auf einem weiteren Plakat zeigen sich unterschiedliche Ausführungen des *LUMP*, farbig oder hellhäutig, mit zwei oder mehr Augen, mit weiblichen oder männlichen Attributen. Im Interview mit Daniel Palmer erklärt Peter Hennessey, dass zum Konzept auch ein interaktives Programm gehört, mit dessen Hilfe sich der Betrachter im Ausstellungsraum oder zu Hause sein eigenes *LUMP* aus Bauteilen zusammen setzen konnte.²³⁰

1995 erweitert Piccinini die Arbeit an *LUMP*, indem sie zeichnerisch und mit Hilfe von Bildbearbeitungsprogrammen beginnt, eine Serie von Digiprints auszustellen, welche die *LUMP*-Figuren porträtartig, mit teilweise geöffneter Körperoberfläche zeigen.²³¹ Die Schnitte erinnern an Darstellungen aus Anatomiebüchern. Haut- und Muskelpartien sind zur Seite geklappt, um einen Blick auf das darunter liegende Gefäß- und Organsystem zu ermöglichen. Auf diese Weise schafft die Künstlerin die Illusion von einem Innenleben ihrer Wesen. Eine weitere Serie aus dem Werkkomplex entsteht 1996, *Your time starts now*. Vier Type-C-Fotografien zeigen die in Australien sehr bekannte Fernsehmoderatorin Sophie Lee mit einem *LUMP*-Wesen im Arm.²³² Die Serie ist in Aufbau und Inhalt an Werbepлакate angelehnt. Vor einem digital gestalteten Hintergrund mit

229 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XVI.

230 Palmer, 2001.

231 Schubert, 1996, S. 35.

232 Piccinini, Homepage der Künstlerin, Projects, Archive, *The Mutant Genome Project* (Download vom 23.08.08).

großen, farbenfrohen Blumenornamenten schaut die hübsche blonde Sophie Lee als prominente Person des öffentlichen Lebens mal mädchenhaft lächelnd, mal verführerisch in die Kamera und präsentiert ein *LUMP*-Wesen oder das Logo des *TMGP*. In dieser Arbeit spiegelt Patricia Piccinini die Mechanismen der aktuellen, konsumorientierten Mediengesellschaft, indem sie deren schöne, glänzende, aber oberflächliche Fassade zeigt. Gleichzeitig thematisiert sie die Facetten einer Fortpflanzungsdiagnostik und –medizin, die mittels gentechnologischer Errungenschaften immer differenzierter wird und dem Menschen die pränatale Einflussnahme auf Eigenschaften des zukünftigen Kindes zunehmend ermöglicht. Dabei erscheint das virtuelle Wunschbaby *LUMP* genauso künstlich wie die öffentliche Person der Fernsehikone Sophie Lee.

Obwohl in der vorliegenden Untersuchung die differenzierte Analyse des dreidimensionalen Werkes der Künstlerin im Vordergrund steht, kommt dem multimedialen Projekt *LUMP* eine Schlüsselrolle zu. Die plastische Umsetzung von *LUMP* bildet den Startpunkt für die fiktiven, dreidimensionalen Wesen von Piccinini. Diese stellt bereits im frühen Stadium ihrer künstlerischen Tätigkeit fest, dass sie für die befriedigende handwerkliche Verwirklichung ihrer Ideen Experten benötigt, während sie selbst sich im Wesentlichen auf die Konzeption ihrer Werke konzentrieren möchte:

And I just thought ‚Oh, look, next time I make something, I just have to work with a professional‘. And I employed Philipp Miller to make the *Siren Mole* to my drawings. And that was the first one I made with someone else. And that was more successful [than *LUMP*; Anm. der Autorin]. Because it was still my drawings but it wasn't limited by my skill.²³³

An dieser Stelle kommt zum Ausdruck, wie viel Wert die Künstlerin auf eine technisch perfekte Ausführung legt. Offenbar ist sie der Meinung, nur mit im höchsten Grade ausgefeilter Formgebung ihre Intention angemessen vermitteln zu können. Die hier deutlich werdende Erkenntnis der eigenen, limitierten technischen Fähigkeiten und die darauf folgende konsequente Aufteilung in Erstellen der Konzeption durch die Künstlerin und technische Verwirklichung durch jeweilige Fachleute kennzeichnet Piccininis Werk seitdem. Dies lässt den Schluss zu, dass Piccinini der eigenhändigen Umsetzung ihrer Konzepte keine Bedeutung beimisst. Aus ihrer Sicht bestimmt offensichtlich allein die Konzeption den künstlerischen Gehalt der Werke.

233 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XVI.

Entsprechend verbessert sich die technische Qualität der auf *LUMP* folgenden Plastiken zunehmend. Mit *Siren Mole* führt Piccinini die Reihe der von ihr geschaffenen Kreaturen fort.

3.2.2 SIREN MOLE (*EXALLOCEPHALLA PARTHENOPA*) (2001)



Siren Mole – Exallocephala Parthenopa. Courtesy of the artist.

Siren Mole bezeichnet die erste aus Silikon gefertigte, lebensecht wirkende Plastik in der Werkreihe von Patricia Piccinini. Allen folgenden hyperrealistischen Figuren Piccininis sind Eigenschaften gemeinsam, die den Eindruck ihrer Lebensechtheit besonders unterstützen. Dies liegt in dem Anspruch der Künstlerin begründet, ihre Konzepte so naturalistisch wie möglich plastisch umzusetzen.²³⁴ Dementsprechend ist die Körperoberfläche der modellierten Wesen detailliert ausgeformt, ihre porengenaue plastizierte Weist feinste Fältchen, sichtbare Äderchen, Muttermale und eine natürlich wirkende Behaarung auf. Das Grundmaterial für die Fertigung besteht aus einer Kombination von stabilisierendem Fiberglas und flexiblem Silikon.

Ein Paar der *Siren Moles* wurde erstmals während des Melbourne International Festival of Arts 2001 im Wombat-Gehege im Zoo der Stadt ausgestellt.²³⁵ Die

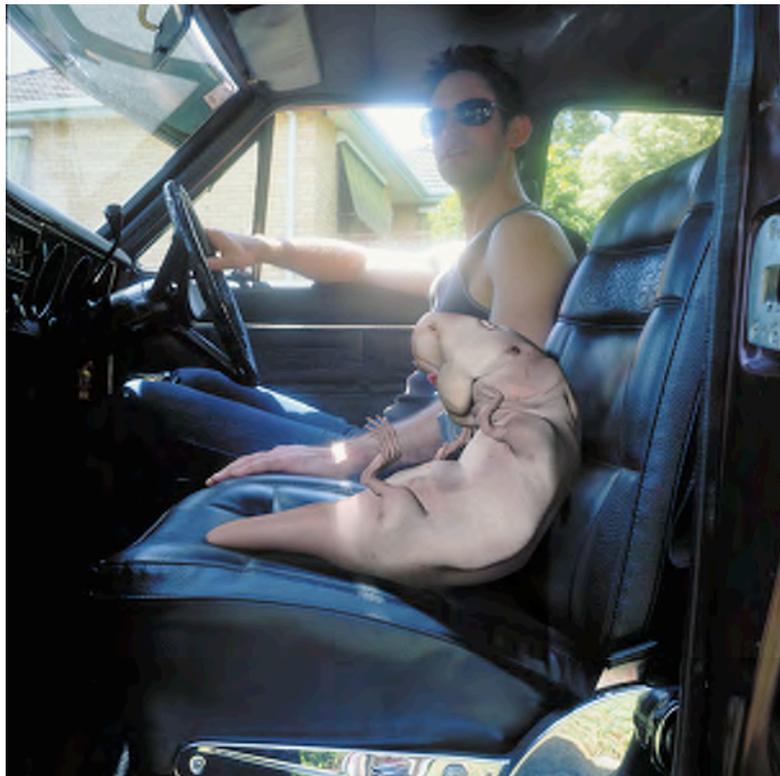
²³⁴ Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XVII.

²³⁵ Michael, 2003, S. 14.

Künstlerin arbeitete während der Entwicklung des Werkes eng mit Zoologen und anderen Biologen zusammen.²³⁶ Die folgende Beschreibung gründet sich auf Fotos dieser Aktion von der Homepage der Künstlerin und aus dem Ausstellungskatalog *We are Family* zur Biennale in Venedig 2003.²³⁷ Nach einer Auskunft der Studioassistentin Patricia Piccininis, Maryanne Nairn, wurden nur diese beiden Plastiken angefertigt. Sie befinden sich in einer amerikanischen Sammlung.

Bevor *Siren Mole* dreidimensional Gestalt annahm, schuf Piccinini das Wesen schon in digitaler Form und präsentierte es in großformatigen Fotografien. Im Folgenden werden diese fotografischen Arbeiten kurz vorgestellt, da sie für das Verständnis der plastischen Ausführung von Bedeutung sind.

Waiting for Jennifer, *Restless* und *36 degrees on the 14th* sind Titel für drei Typ-C-Fotografien im Format 90 x 90 cm aus dem Jahr 2000.²³⁸ Sie zeigen das Wesen *SO2* in den ersten beiden Fotografien auf dem Beifahrersitz eines Autos, neben einem Mann in Jeans, Achselshirt und Sonnenbrille.



Patricia Piccinini: *Waiting for Jennifer* (2000). Courtesy of the artist.

236 Millner, 2001.

237 Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin, Projects, *Siren Mole*, Images (Download vom 10.03.2008) und Michael, 2003, S. 19.

238 Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin, Projects, *SO2*, Images, 2000 (Download vom 10.03.2008).

SO2 wirkt in der gekrümmten, sitzenden Haltung ungelenk und fehl am Platz. In *36 degrees on the 14th* ist eine Nahaufnahme eines Rades desselben Autos zu sehen. SO2 ist in diesem Bild nur angeschnitten, als würde sich das Wesen gerade am Auto vorbei bewegen und sich dabei in der Felge spiegeln. Die Bezeichnung *Siren Mole* taucht in dieser Reihe noch nicht auf. Dies bleibt auch in der folgenden dreiteiligen Serie aus dem Jahr 2001 so. Die drei Bilder haben dasselbe Format wie die Vorgängerserie, aber einen anderen Inhalt. In *Kick Flip Ollie*, *Last Day of The Holidays* und *Social Studies* wird SO2 in der Begegnung mit Skateboard fahrenden Kindern dargestellt.²³⁹ Die dargestellten Szenen sind chronologisch angeordnet. Zunächst sind nur die drei Kinder in Aktion auf einem Parkplatz zwischen vielen abgestellten Autos zu sehen. Im zweiten Bild scheint ein Junge das Wesen SO2 entdeckt zu haben. Er kniet auf seinem Skateboard und schaut SO2 an, während das Wesen zurück blickt.



Patricia Piccinini: *Social Studies* (2001). Courtesy of the artist.

239 Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin, Projects, SO2, Images, 2001 (Download vom 10.03.2008).

Im letzten Bild mit dem sprechenden Titel *Social Studies* betrachten alle drei Jungen *SO2* lachend und genau so intensiv, wie das in Rückenansicht gezeigte Wesen die drei Kinder zu fixieren scheint. In beiden Serien ist *SO2* deutlich als digital hinzugefügtes Element im analogen Arrangement zu identifizieren. Zwar wurde es dreidimensional und mit Binnen- und Schlagschatten modelliert, dieses jedoch nicht so perfekt, dass die Illusion komplett wäre.

Mit *Science Story Part I bis IV* ist eine vierteilige Fotoserie aus dem Jahr 2001 betitelt, die in Vitoria Gasteiz ausgestellt war. In den 100 x 200 cm großen Fotografien sind ein männlicher Forscher und seine Kollegin mit einem Exemplar der *Siren Moles* in einem Laboratorium zu sehen. Die Bilder zeigen, wie die beiden Forscher das Wesen untersuchen, wobei ihre Körperhaltung Sorgfalt und Achtsamkeit ausdrückt. Im Gegensatz zu den vorher beschriebenen Fotografien wurde *SO2* hier scheinbar nicht über ein Bildbearbeitungsprogramm in die Szenen integriert sondern die beiden Personen agieren mit der plastizierten Figur.

3.2.2.1 Siren Mole – Plastische Umsetzung

Die Plastik *Siren Mole* stellt ein vierbeiniges, lebensecht erscheinendes Wesen mit walzenförmigem Körperbau dar. Den Körper tragen vier extrem dünne, kurze Beine, die in lang gestreckte, flache Pfoten mit langen, schmalen Zehen enden. Die Anatomie des fiktiven Tieres erinnert an einen Maulwurf oder andere Nagetiere. Auffällig ist der breite, flache Kopf mit kleinen, seitlich sitzenden Augen und Ohren und einer schnabelähnlichen, kräftigen Schnauze. Die Ohren erscheinen wie zwei Hautfortsätze ohne ausdifferenzierte Ohrmuscheln. Das Tier hat einen dicken, spitz zulaufenden Schwanz, der auf der Erde aufliegt. Es ist hellhäutig und schwach borstig behaart. Die Behaarung konzentriert sich auf der Oberseite des Körpers, des Kopfes und der Füße. Die helle Haut und die kleinen Augen kommen im Tierreich bei höhlenbewohnenden Tieren vor, die fern von Sonnenlicht leben und deren Augenlicht und Pigmentbildung entsprechend schwach entwickelt ist. Anschließend an die Ausstellung im Melbournner Zoo unter dem Titel *Siren Mole – Exallocephala Parthenopa* wurden die Plastiken in einer Art speziell angefertigtem, mobilem Gehege im Galeriekontext gezeigt. Das Gehege bestand aus einem weißen Kasten mit einer großen Glasscheibe an der Vorder- und Oberseite. Der Boden war mit Sand ausgelegt und mit spärlichem Pflanzenbewuchs versehen. Die Wahl fiel dabei auf Pflanzen, die einen sehr geringen Wasserverbrauch haben und an trockene Klimate angepasst sind.

Die Plastiken haben jeweils die Ausmaße 80 x 18 x 28 cm. Ihrer naturalistischen Umsetzung liegt die Verwendung von Silikon, Fiberglas und animatronischen Elementen zugrunde.²⁴⁰ Letztere dienen, nach Aussage von Maryanne Nairn, der Studiomanagerin Piccininis, der Animation der Plastiken. So sorgen simple Mechanismen für Atembewegungen des Brustkorbs und für ein gelegentliches Zucken der Ohren und Schwänze.²⁴¹

Auf der Basis der Zeichnungen von Patricia Piccinini übernahm Philip Miller, ein Puppenmacher aus Melbourne, die plastische Ausgestaltung der Figuren.²⁴² Aufgrund ihrer walzenförmigen Form können die *Siren Mole* – Plastiken im Wesentlichen als geschlossene Objekte bezeichnet werden, nur die winzigen Beine ragen aus dem Körper hervor. Zudem liegt der ganze Körper vom Kopf bis zum Schwanz dem Boden auf. Der Schwerpunkt der Einzelfigur liegt somit sehr weit unten, es ist keine aufstrebende, in den Raum ragende Tendenz wahrnehmbar. Zusätzlich abgeschlossen vom Umraum sind die beiden Wesen durch ihre geschlossenen Augen, sie scheinen zu schlafen. Der massige und schwere Eindruck, den sie vermitteln, wird durch die unverhältnismäßig dünnen Beine verstärkt, die aussehen als könnten sie das Körpergewicht der Wesen nicht tragen. Paarweise ausgestellt, bildet sich zwischen den beiden nahezu identischen Figuren ein Gleichgewicht. Dieser Eindruck wird gestützt durch die Präsentationsweise, indem sie beispielsweise parallel zueinander liegen, jeweils mit der Schnauze des einen auf der Höhe der Schwanzspitze des anderen Wesens. Diese Art der Präsentation wurde 2002 im Museum of Contemporary Art in Sydney 2002 gewählt.²⁴³ Hier befanden sich die Figuren hinter Glas in dem bereits beschriebenen mobilen ‚Gehege‘. Während schon durch den Sanduntergrund, das Futter und die Kotreste suggeriert wird, es handele sich bei den ausgestellten Figuren um lebendige Wesen, wurde der Höhepunkt der Suggestion bei der ersten Ausstellung von *Siren Mole* während des Melbourne Festivals 2001 erreicht. Mit der erwähnten Präsentation des Figurenpaares im Wombatgehege des Zoos verließ Piccinini den Museums- und Galeriekontext erstmals und stellte ihre

240 ebd. auf die Frage der Autorin: „From what material are the sculptures made?“ – „Silicone, fibreglass, animatronic mechanisms.“

241 Auskunft von Maryanne Nairn in einer Email an die Autorin vom 25.03.08: „The creatures contain a simple mechanism that cause their chests to move as if they are breathing, and occasionally their tails and ears twitch slightly.“

242 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XVI.

243 Michael, 2003, S. 19.

hyperrealistischen Plastiken in einer (bedingt) natürlichen Umgebung aus. Ähnliches wiederholt sie später mit dem Werk *Nest* (vgl. Kap. 3.3.5).

Jede der beiden Plastiken für sich ist im Prinzip als allansichtig zu bezeichnen, doch ihre Inszenierung in dem jeweiligen Gehege schränkt die Sicht des Zoo- oder Ausstellungsbesuchers ein. Durch die Art der Präsentation kann der Besucher die Plastiken nur aus einer bestimmten Perspektive und aufgrund des Glases nur aus einem gewissen Abstand betrachten. Indem jedoch zwei Figuren gezeigt werden die so angeordnet sind, dass sie einmal die Vorderseite und einmal die Rückseite dem Glas zuwenden, erhält der Betrachter trotzdem einen umfassenden Eindruck von den Formen.²⁴⁴ Er schaut in leichter Draufsicht auf die beiden Arbeiten und muss seinen Standpunkt verändern, wenn er Details in Seitenansicht erfassen möchte.

Die Plastiken wirken aufgrund der naturalistischen Darstellung lebensecht. Die Oberfläche mit ihren Falten und der Behaarung erscheint wie Haut, deren Schattierungen von Rosa- und Ockertönen den Effekt lebendiger Unregelmäßigkeit unterstützen. Die spärliche borstige Behaarung, der leichte Glanz, die scheinbare Derbheit und die Farbgebung erinnern an Schweinehaut. *Siren Mole* zeichnet sich durch die Längsausrichtung und extreme Bodennähe aus. Die Parallelität zum Boden impliziert Statik und Ruhe. Gestützt wird dieser Effekt durch den vorgeblichen Schlaf der dargestellten Wesen. Sie scheinen in einem Moment des Innehaltens eingefangen zu sein, aber durchaus fähig zur Mobilität, worauf die Spuren im Sand, die Kotreste und Futterpflanzen hindeuten. Allerdings deutet sich in der Anatomie der Kreaturen an, dass sie mit ihrem massigen Körperbau und den schwach erscheinenden Beinen kaum zu länger andauernden, schnellen Bewegungen fähig wären.

Patricia Piccinini überlässt es in ihrem Werk *Siren Mole* (*Exallocephalla Parthenopa*) oder *SO2* nicht allein der hyperrealistischen Darstellungsweise, den Betrachter über die Lebendigkeit der dargestellten Wesen sinnieren zu lassen. Stattdessen platziert sie die beiden Plastiken in einem naturähnlichen Environment und installiert zudem eine Mechanik, die für Atembewegungen und Bewegungen der Ohren und des Schwanzes sorgt. Der lebensechte Eindruck wird unterstützt durch das Hinzufügen von Kotkügelchen und Grünfutter und durch die Andeutung von Fußspuren der Wesen im Sand. Die Lebendigkeit der

²⁴⁴ vgl. zur Veranschaulichung die Abbildungen auf der Homepage der Künstlerin. Projects, *Siren Mole*, Images. URL:<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 29.07.08).

Kreaturen vorzutäuschen, ist also offenbar eine bedeutende Intention der Künstlerin. In Diskrepanz zu der aufwändig inszenierten Präsentation sowohl im Wombatgehege des Melbourners Zoos 2001 als auch in dem künstlichen Gehege im Kontext von Kunstgalerien und –museen erscheint die Anatomie von *SO2* seltsam unausgereift und unstimmig. Die Fragilität der Beine steht im Widerspruch zu dem kompakten, walzenförmigen Körper und dem großen, schwer erscheinenden Kopf. Auch die nackte, helle Haut muss fremdartig erscheinen, denn nach dem üblichen Verständnis sind vierbeinige Tiere entweder durch Fell, Schuppen oder eine derbe Haut vor physikalischen Umwelteinflüssen geschützt. Die einzigen Ausnahmen bilden von Menschen gezüchtete Formen wie die nackte Sphinx-Katze oder die natürlicherweise vorkommenden, skurril erscheinenden Nacktmulle, eine unbehaarte, unterirdisch lebende, Staaten bildende Nagerart. Es scheint also, als wolle Piccinini auf der einen Seite von der realen Existenz der von ihr kreierten Wesen überzeugen, auf der anderen Seite aber auch irritieren und eine Zuordnung zu bekannten Lebewesen verhindern.

Wird *Siren Mole* als fiktives Wesen genauer spezifiziert, lassen sich einige potentielle Eigenschaften aufgrund der Erscheinung und der Präsentation festlegen. Derartige Lebewesen wären aufgrund ihrer hellen Haut lichtempfindlich und daher entweder dämmerungs- bzw. nachtaktiv oder Höhlenbewohner. Mit ihren dünnen, zerbrechlich wirkenden Beinen könnten sie weder klettern noch springen, würden sich also vor allem am und im Boden bewegen. Die Präsentation im Wombatgehege suggeriert die fehlende Aggressivität von *SO2*, die eine gemeinsame Haltung mit anderen Tieren ermöglicht. Sie gibt zudem vor, beide Spezies hätten einen ähnlichen Lebensraum und vergleichbare Lebensgewohnheiten.

Die drei Bezeichnungen für die Wesen *Siren Mole*, *Exaloccephalla parthenopa* als wissenschaftlicher Name, und die Abkürzung *SO2* geben Hinweise auf den Bedeutungshintergrund des Werkes. Bei der Kreation des wissenschaftlichen Namens stand Patricia Piccinini der Taxonom Paul Andrew zur Seite. Die Künstlerin erläutert die Namensgebung in ihrem Artist's Statement zu der Arbeit und im Interview mit Daniel Palmer.²⁴⁵ *Siren Mole* bedeutet demnach soviel wie ‚Sirenen-Maulwurf‘ und bestätigt damit die vermutete unterirdische Lebensweise

245 Palmer, 2001 und Homepage der Künstlerin, Projects, *SO2*, Text, Artist statement. (Download vom 14.09.08).

der Kreatur. Exalocephalla heißt übersetzt in etwa ‚sehr seltsamer Kopf‘.²⁴⁶ Parthenopa bezieht sich auf den Namen einer Sirene aus der griechischen Mythologie und bildet einen Bezug zu dem standardsprachlichen Namen des Wesens, *Siren Mole*.

Die Recherche zu der Bezeichnung *SO2* ergab eine Verknüpfung mit der Biotechnologie. Im Jahr 2000 kündigte Glen Evans, der Direktor des McDermott Center for Human Growth and Development, die bevorstehende Konstruktion des ersten vollkommen künstlich geschaffenen Lebewesens an. Er betitelte den Mikroorganismus, der unter Herstellung einer künstlichen DNA entstehen sollte, als *SO1*, für *Synthetic Organism One*.²⁴⁷

Die Begriffe des Artifizialen und des Natürlichen werden in dieser Arbeit auf verschiedene Weise hinterfragt. Die Irritation des Betrachters besteht zunächst darin, dass er beim Blick in das Wombatgehege nicht direkt zwischen künstlich und natürlich unterscheiden kann, wie die Kuratorin des Museum of Contemporary Art in Sydney, Rachel Kent, schildert:

Despite signage explaining Piccinini's project, zoo visitors were perplexed by the appearance of something so suggestive to life – so convincingly real – and the wombat's interaction with the creature served to compound their uncertainty.²⁴⁸

Weiß der Betrachter um den Kunstcharakter des Arrangements, setzt die Reflexion über die Konfrontation des künstlich geschaffenen Wesens mit einem realen Tier, dem Wombat, ein. Dieser Wombat, Stellvertreter für wildlebende Tiere, befindet sich aber wiederum in einem rein artifizialen Umfeld, dem Zoo. Gleichzeitig verweist die Abkürzung *SO2* auf die gelungenen Experimente zur Herstellung eines künstlichen Lebewesens durch die Biotechnologie. Während ein künstlicher Mikroorganismus für den naturwissenschaftlich nicht vorgeprägten Menschen vielleicht keine spektakuläre Errungenschaft ist, da er sinnlich nicht erfassbar ist und somit abstrakt bleibt, ist die von Piccinini erschaffene Figur *SO2* direkt wahrnehmbar und erscheint dementsprechend realer für den Betrachter. Die Begegnung mit einem auf den ersten Blick lebendigen, vollkommen künstlich erschaffenen Wesen wird ihn vermutlich nachdrücklicher auf die Thematik aufmerksam machen, als die Entdeckung des realen, für das Auge nicht sichtbaren

246 Piccinini. Homepage der Künstlerin, Projects, *SO2*, Text, Artist statement. (Download vom 20.08.08).

247 Rötzer, 2000.

248 Kent, 2002, S. 7.

Synthetic Organism 1 dies könnte. Dessen Entwicklung ist nur aus zweiter Hand, auf dem Weg über die Berichterstattung der Medien nachvollziehbar. Piccininis fiktive Wesen bieten dagegen eine Projektionsfläche für den Betrachter, anhand derer er sich ausmalen kann, was die Kreation von Leben durch Menschenhand bedeuten könnte. Die Künstlerin fasst ihre Ziele und Gedanken zu dem Werk in einem Statement so zusammen:

The work deals directly with the implications of contemporary genetic technologies, but does so in a complex and ambiguous way. [...]. Through the *Siren Mole* I am interested in asking questions such as 'why would you create new life?' and 'where would it belong?' The *Siren Mole* is a mythical creature, not because it is unreal but in the sense of it figuring social forces, as does any good myth. The truth is that it is becoming very easy to believe in *Siren Moles*.²⁴⁹

Aus dieser Äußerung der Künstlerin lässt sich der Stellenwert ablesen, den Kunst aus ihrer Sicht in der Gesellschaft einnehmen kann und den sie sich für ihre Kunst offenbar wünscht. *Siren Mole* soll als Mythos fungieren, an dem sich gesellschaftliche Kräfte herausbilden. Der Mythos oder das Werk können demnach als Katalysatoren für Prozesse dienen, die ohne dieses Medium nicht stattfinden würden. Das künstlerische Werk kann somit eine gesellschaftsverändernde Funktion haben. Indem Piccinini in diesem Zusammenhang betont, es sei sehr einfach an die Existenz von *Siren Moles* zu glauben, impliziert sie die Bedeutung der hyperrealistischen Darstellungsweise und der Illusion von Lebendigkeit bei ihren Figuren für die angestrebte Wirkung ihrer Kunst. Entsprechend steigert sie die noch unvollkommene Oberflächenbearbeitung und Proportionierung bei *Siren Mole* schon bei den nächsten hyperrealistischen Arbeiten aus der Serie *We are Family* zu technischer Perfektion.

249 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects, *SO2*, Text, Artist Statement. (Download vom 24.05.07). In ähnlicher Weise äußert sich Patricia Piccinini in einem Interview mit David Palmer. Vgl. Palmer, 2001.

3.2.3 WERKGRUPPE WE ARE FAMILY (2002-2003)

Die Werkgruppe *We are Family* wurde für den australischen Pavillon während der Biennale 2003 in Venedig gefertigt. Sie beinhaltet die hyperrealistischen Installationen *Game Boys Advanced* (2002), *Still Life With Stem Cells* (2002), *The Young Family* (2002/2003) und *Leather Landscape* (2003) sowie Teile der Serie *Team WAF (Precautions)* (2003) und die Videoinstallation *Plasmid Region* (2003). *Team WAF* ist Teil der Gruppe von plastischen Arbeiten, die von der Autorin mit „Technisierung der Natur“ betitelt wird. (s. Kap. 3.2).

Die genauere Betrachtung der einzelnen Installationen beginnt entgegen der Chronologie mit dem Werk *The Young Family*, da dieses als Fortführung von *SO2* gelten kann. Entsprechend lautet der theoretisch-wissenschaftliche Name der Figuren in der Installation *SO3 – Synthetic Organism 3*.²⁵⁴ Die Figurengruppe kann als zentrale Arbeit der Werkgruppe bezeichnet werden. Sie repräsentiert diese in der Öffentlichkeit beispielsweise auf der Frontseite des dazu gehörigen Ausstellungskatalogs²⁵⁵, auf der Homepage der Künstlerin²⁵⁶, sowie auf einem Plakat, das die gesamte Außenseite des Biennalepavillons einnahm.²⁵⁷

254 Michael, 2003, S. 14.

255 Michael, 2003.

256 Piccinini, Homepage der Künstlerin, Startseite. URL:<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 01.09.07).

257 Vgl: Piccinini, Homepage der Künstlerin, Projects, *We are Family* (Download vom 04.11.09).

3.2.3.1 The Young Family (2002/2003)



The Young Family (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



The Young Family in schräger Aufsicht (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Auf einem wannenförmigen, lederbezogenen Untergrund liegt eine Gruppe von lebensecht erscheinenden Wesen. Offensichtlich ist ein Mutterwesen mit vier Jungen zu sehen. Die Mutter liegt auf der rechten Seite, den Kopf auf die Hand gestützt, während zwei ihrer Jungen an ihren Zitzen saugen und eines, halb von den beiden verdeckt, schlafend an ihrem Bauch liegt. Auf Kopfhöhe vor ihr liegt das vierte Junge auf dem Rücken, umklammert einen Fuß mit den Händen und blickt die Mutter an. Sein Nabel steht wie bei einem menschlichen Neugeborenen hervor. Die Scheide ist deutlich zu sehen, ebenso eine doppelte Reihe Zitzen, die sich, wie bei dem Mutterwesen, von der Brust bis zum Unterleib erstreckt. Der Blick der Mutter geht über ihr Junges hinweg, die blau-grauen Augen liegen tief in faltigen Höhlen, die Stirn ist gefurcht. Trotz ihrer neugeborenen Kinder deutet die Vielzahl ausgeprägter Falten an ihrem Körper auf ein fortgeschrittenes Alter hin. Ihre Haltung und die nach oben gezogenen Mundwinkel suggerieren Entspannung. Die Jungen sind zierlich, ihre Proportionen entsprechen dem Kindchenschema mit gerundeter Stirn und großen Augen. Bis auf einen spärlichen Schopf bräunlicher Haare sind sie unbehaart.

Die Wesen gehören keiner bekannten Tierart an. Aufgrund ihrer Nacktheit, der menschlich wirkenden Münder, Gliedmaßen und Augen sowie der babyhaften Gesichtsformen der Jungen ist es nicht möglich, sie überhaupt als Tiere zu bezeichnen. Die Künstlerin kombiniert diese Merkmale mit affenähnlichen Füßen und Händen. Nase und Ohren erinnern in der Form an Hunde, die Wirbelsäule endet in einem Stummelschwanz, die Farbe der Haut und die Art, die Jungen zu säugen, lässt an Schweine denken. Die Verteilung der Körperbehaarung erscheint in der Frontalansicht menschenähnlich, der Rücken des Mutterwesens ist jedoch auch entlang der Wirbelsäule mit langen Haaren versehen.

Die folgende Untersuchung bezieht sich auf die Präsentation der Arbeit während der Ausstellung (*tiernas) kriaturas* in Vitoria Gasteiz, Spanien.

Die Installation *The Young Family* hat die Ausmaße 80 cm x 150 cm x 110 cm. Sie wurde aus Silikon, Acryl, Leder, Holz und menschlichem Haar gefertigt.²⁵⁸ Das aus Holz und Leder gefertigte, nierenförmige Liegemöbel ist professionell gepolstert und vernäht.²⁵⁹ Die weiße Liegefläche mit ihrem dick gepolsterten Rand setzt sich von einem unteren Teil aus grauem Leder ab. Auf der Rückseite der ansonsten gleichmäßig gerundeten Form befinden sich zwei eckige Fortsätze,

258 Michael, 2003, S. 58.

259 ebd., S. 58, wird James Thompson im Werkverzeichnis als Polsterer für diese Arbeit genannt.

deren Funktion sich dem Betrachter nicht direkt erschließt. Ihr Durchmesser beträgt etwa 30 cm. Da sie von einem mit weißem Leder bezogenen Deckel verschlossen zu sein scheinen, liegt die Vermutung nahe, dass sie hohl sind.

Die hyperrealistische Darstellung der Wesen wurde von Sam Jinks durchgeführt²⁶⁰. Dieser modellierte Figuren für Film und Fernsehen und arbeitete einige Jahre mit Patricia Piccinini zusammen, bevor er mit eigenen künstlerischen, ebenfalls hyperrealistischen Werken an die Öffentlichkeit trat.²⁶¹ Er fertigte alle Figuren der Werkgruppe *We are Family* an. Als Assistent der Produktion wird Richard Mueck erwähnt, der ebenfalls umfangreiche Erfahrungen im Bereich Spezialeffekte beim Film aufweisen kann.

Das Liegemöbel mit seinem sanft geschwungenen, nierenförmigen Umriss und den verdeckelten Fortsätzen bildet eine dem Umraum gegenüber geschlossene Form. Auch die darauf befindliche Figurengruppe öffnet sich dem Raum nur begrenzt. Dies ist in der liegenden Haltung der Figuren mit angezogenen Gliedmaßen begründet. Das einzige Wesen, das keinen direkten engen Körperkontakt zu den anderen hat, ist das kleine Weibchen, das in geringem Abstand zum Gesicht der Mutter auf dem Rücken liegt. Es befindet sich in der vorderen Hälfte der Liege, während das Mutterwesen mit den drei saugenden Jungen eine große Form im hinteren Teil der Liegefläche bildet. Der Blick von der isolierten Figur zur Mutter und die ihr zugewandte Körperhaltung schaffen wiederum eine enge Verbindung zum restlichen Figurenkomplex. Allein der Blick der Mutter, der zwischen den Jungen hindurch unfokussiert ins Leere geht, führt aus der Geschlossenheit der Gruppe heraus.

Im Verhältnis zu den darauf liegenden Figuren nimmt das Lederobjekt einen Großteil des Gesamtvolumens ein. Es trägt die Figuren wie ein Sockel und überragt sie an keiner Stelle. Im *Artium*, dem Museum für Zeitgenössische Kunst in Vitoria, stand diese Arbeit auf einem flachen weißen Podest von ca. 400 x 400 cm, das Abstand zwischen Werk und Betrachter schafft. Bemerkenswert war demgegenüber die fehlende Abgrenzung des Werkes gegenüber dem Umraum während der Biennale in Venedig. Es gab dort keinen einzuhaltenden Mindestabstand für den Betrachter, er konnte ganz nah an die Familienszene herantreten. Durch das Fehlen eines Podestes oder die Verwendung eines sehr flachen Podestes wird die Figurengruppe in Draufsicht rezipiert. Sie ist als

260 Michael (Hrsg.), 2003, S. 58 und Williams, 2004, S. 87.

261 O'Riordan (Hrsg.), 2006.

freistehendes Werk mit einer Hauptansicht konzipiert. Diese zeigt die vordere breite Seite des Ledermöbels und die Körperfront des Mutterwesens. Im *Artium* war die Arbeit so in einer großen Raumnische aufgestellt, dass dem Betrachter zunächst die flächige und wenig detailreiche Rückseite des Werkes dargeboten wurde. Um die Figuren von vorn sehen zu können, musste er sich um die Installation herum bewegen. An dieser Aufstellung hatte die Künstlerin mitgewirkt. Erst in der Vorderansicht bietet sich der Blick auf alle Figuren und auf die Interaktion zwischen ihnen und damit ein sehr viel differenzierteres und bewegteres Bild als die Rückenansicht.

Die Farbigkeit, Oberflächenstruktur und -beschaffenheit der Figurenplastiken entspricht der menschlichen Haut. Wie diese wirkt die Oberfläche der Wesen matt, sie reflektiert das Licht sanft und diffus. Extreme Beleuchtungssituationen wurden in Zusammenhang mit dieser Arbeit vermieden, das Licht fällt eher indirekt auf das Werk. Es gibt somit keine harten Kontraste von Licht und Schatten, nur die tiefsten Körperfalten bilden wirklich dunkle Linien. Auch das Leder ist matt und lässt somit, wie schon aufgrund der gerundeten Form des „Möbels“ keine scharfen Hell-Dunkel-Abgrenzungen entstehen. Das Leder der Liegefläche ist makellos sauber und in regelmäßigen Abständen perforiert, wie man es von Autositzen kennt. So entstehen drei unterschiedliche Oberflächenvarianten: das graue Leder im unteren Bereich des Liegemöbels, das elfenbeinfarbene Leder der oberen Hälfte und das Leder der Liegefläche, ebenfalls elfenbeinfarben, aber perforiert. Die hohe Detailgenauigkeit in der Modellierung der Körperoberflächen erzeugt den Eindruck äußerster lebensechter Plastizität. Die Illusion der Lebensechtheit verschwindet allerdings, wenn man die Figuren anfasst. Sie fühlen sich gummiartig an und weicher als erwartet.

Die lange, liegende Figur der Mutter bildet die Achse, zu der sich die vier kleinen Wesen verhalten. Drei liegen sehr eng an ihr, im rechten Winkel zu ihrer Körperachse. Das vierte liegt parallel zu ihr auf Höhe ihres Kopfes. Diese unterschiedlichen Ausrichtungen werden zusammengehalten durch die geschwungene Form des gepolsterten Randes. So entsteht kein Eindruck von Unruhe, sondern eher von Isolation gegenüber dem Umraum. Das Motiv der stillenden Mutter erscheint nicht zeitlos und stilisiert, sondern lebendig und wie in einem Moment des Innehaltens festgehalten. Die Dynamik des vierten Jungtieres verhindert die absolute Symmetrie, Ausgeglichenheit und Zeitlosigkeit der Darstellung.

Der Betrachter von *The Young Family* bleibt außerhalb des Werks. Er kann nicht nahe herantreten und es gelingt ihm nicht, Blickkontakt zu einer der dargestellten Figuren herzustellen. Stattdessen empfindet er sich als Beobachter einer intimen familiären Szene. Dieses Gefühl von Intimität wird durch die Menschenähnlichkeit der Figuren hervorgerufen, die eine Reduktion der inneren Distanz des Betrachters zu den dargestellten Wesen mit sich bringt. Er kann sich ihnen gegenüber nicht so deutlich abgrenzen, wie er es Tierfiguren gegenüber könnte. In *The Young Family* sind Wesen dargestellt, die unzweifelhaft zwischen Mensch und Tier stehen und deren Herkunft aus dem gentechnologischen Kontext sich für den zeitgenössischen Betrachter direkt oder spätestens in der Beschäftigung mit den von Piccinini gelieferten Zusatzinformationen ergibt.²⁶²

Die Installation ist geprägt von zahlreichen Dichotomien, die eine eindeutige Identifikation des Gesehenen erschweren. Mensch steht gegen Tier, Jung gegen Alt, vertraute Elemente gegen verstörende. Von Bedeutung bei dem Versuch, die Szene irgendwie in einen vertrauten Zusammenhang einzuordnen, ist neben der Beziehung der einzelnen Figuren zueinander auch die Umgebung. Die Liegefläche aus makellosem, weißem Leder kennzeichnet die darauf befindlichen Wesen als dem Menschen teure und von ihm geschätzte Kreaturen. Erinnert die Haltung des Muttertieres auch mehr an eine säugende Sau, kommt der Untergrund auf dem sie liegt doch eher einem Möbel gleich als einem Schlafplatz für Tiere. Die Teilung zwischen menschlich und tierisch bezieht sich also nicht allein auf die Anatomie, sondern auch auf das Ambiente der Figuren. Die Lederkonstruktion steht für Behaglichkeit und Schutz. Die Schutzfunktion besteht für die Jungen, indem sie über die verdeckelten Fortsätze in das Innere des Aufbaus gelangen könnten. Die Menschenähnlichkeit der Figuren bildet einen wesentlichen Unterschied zu der bereits besprochenen Arbeit *Siren Mole* und den Startpunkt für eine Reihe von Werken, deren zentrale Figuren Mensch-Tier-Chimären sind (vgl. *Leather Landscape* (2003), *Big Mother* (2005), *Foundling* (2008), *The Long Awaited* (2008) und *Not Quite Animal* (2008)). Die lebensechte Darstellung trägt entscheidend dazu bei, die reale Existenz der Wesen für den Betrachter denkbar zu machen. Das Mittel der scheinbar durch die Haut scheinenden Adern beispielsweise lässt die Illusion entstehen, die dargestellten Kreaturen besäßen ein lebendiges Innenleben. In der Reihe der synthetischen Organismen lässt sich eine Art von fortlaufender Weiterentwicklung feststellen, sowohl inhaltlich wie formal. Sie reicht vom real

262 vgl. Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. IX und Piccinini, 2003.

existierenden, aber ursprünglichen Mikroorganismus SO1 über ein nagetierähnliches, fiktives Wesen wie *Siren Mole* zu den menschenähnlichen Chimären in *The Young Family*. Hinsichtlich der bildhauerischen Technik folgen auf die deutlich artifizielle Plastik des *LUMP* zu Beginn der Bildhauertätigkeit Piccininis die noch unproportioniert wirkende Figur SO2, und schließlich die technisch perfekt modellierten, lebensecht erscheinende Kreaturen der Werkgruppe *We are Family*.

Siren Mole hätte in der Umgebung des Melbourners Zoos mit den vielen Beispielen der außergewöhnlichen Fauna des australischen Kontinents noch ein in der Natur existierendes Tier sein können. Die Chimärenhaftigkeit der Wesen in *The Young Family* dagegen charakterisiert sie als Kreaturen aus dem Reich der Fabelwesen. Das Unbehagen, das den Betrachter dieser plastischen Arbeit beschleicht, rührt aus dieser Kombination des Vertrauten, Anrührenden mit dem Fremden, Ungewohnten. Die Wesen sind nicht zu klassifizieren, ihre Existenz wirkt jedoch aufgrund des starken Naturalismus denkbar, sogar wahrscheinlich. Piccinini nimmt damit Bezug auf aktuelle, biotechnologische Forschungsergebnisse. 2001 wurde die erste erfolgreiche Kombination von menschlichem Erbgut mit tierischer Eizelle bekannt.²⁶³ Die Künstlerin macht diesen Vorgang in ihrem Werk *The Young Family* sichtbar, sie übersetzt die biotechnologischen Methoden und Vorgänge in ihre eigene, künstlerische Sprache. Auf diese Weise schafft sie nicht nur für sich einen anschaulichen Rahmen zur Reflexion über die Biotechnologie, deren Chancen, Risiken und Auswirkungen auf die Gesellschaft, sondern auch für den Betrachter. Dabei beinhaltet diese Arbeit ebenso wie *Siren Mole* unterschiedliche Anknüpfungspunkte. Die Lederkonstruktion verweist auf die Beziehung zwischen den dargestellten Wesen und den Menschen und damit auf den Aspekt der Verantwortung gegenüber biotechnologisch erzeugten Wesen. Dazu kommt der Hinweis auf die Eigendynamik der Natur. Mag das erste Wesen dieser Art auch vom Menschen geschaffen worden sein, so ist es doch offensichtlich fähig zur natürlichen Reproduktion, wie die dargestellte Szene

263 Sentker, 2004.

Alle bisherigen Versuche einer Kombination von menschlichem und tierischem Erbgut dienten entweder der Grundlagenforschung zur Stammzellgewinnung und wurden im frühen Embryonalstadium abgebrochen oder es wurde in die Tier-DNA eine so geringe Menge und so funktional gebundenes menschliches Erbgut zugefügt, dass es sich nicht aus der äußeren Erscheinung des Tieres ablesen lässt. Ein Beispiel hierfür sind Forschungen im Bereich Xenotransplantation, die zum Ziel haben, menschliche Gene in die Schweine-DNA einzubringen, um die Abstoßungsreaktion des menschlichen Körpers auf ein implantiertes Organ eines Schweins zu unterdrücken.

veranschaulicht. Besonders auffällig ist die Abwesenheit des Vaters, die im Gegensatz zur Betitelung des Werkes als ‚Familie‘ steht und verschiedene Interpretationen zulässt. Zum einen spielt bei vielen Tieren das männliche Elternteil keine Rolle bei der Aufzucht der Jungen. Betrachtet man die Wesen jedoch als ‚Nutz‘tiere‘ für den Menschen, so verweist das Werk auf die dominierende Haltungsweise von Fleisch- und Milchlieferanten wie Schweinen und Kühen. Häufig arbeiten die landwirtschaftlichen Betriebe in diesem Bereich mit künstlicher Besamung, um ein optimales Zuchtergebnis zu erreichen. Somit ist der Vater schon bei der Befruchtung nicht physisch anwesend. In einer weiterführenden Reflexion lässt sich sogar von einer Obsoleszenz des väterlichen Parts sprechen, denn für die Herstellung eines Klons ist er überflüssig, während der mütterliche Part zumindest als Spenderin von Eizellen und als Austragende bisher unverzichtbar ist.

Piccininis Art der Reflexion scheint weniger rational dominiert zu sein, sondern sich zu einem großen Teil auf der Ebene von Emotionen abzuspielen. Darauf deutet die Formgebung der Installation hin. Die anrührende Szene, die Verwendung des an menschliches Fürsorgeverhalten appellierenden Kindchenschemas und die Menschenähnlichkeit der dargestellten Wesen wecken Empathie. Auch andere Autoren greifen diesen Punkt als wesentlich auf, wenn sie über das Werk der Künstlerin schreiben.²⁶⁴ In einer öffentlichen Lesung an der Fakultät für Schöne Künste an der National Universität in Tokio bestätigt Piccinini die Absicht, den Betrachter emotional anzusprechen. Nach der Biennale in Venedig wurde die Ausstellung *We are Family* dort im Hara Museum of Contemporary Art gezeigt. Piccinini sagte während dieser Lesung:

The Young Family (2002-3) presents a transgenic creature. The inspiration behind this work is the expectation that we have of growing human organs in other species. I wanted to address the reality of the creatures themselves in a very compassionate way, and show a very beautiful image of motherhood.²⁶⁵

Somit betont die Künstlerin die Rolle der Emotionen in ihrem Werk und erwähnt darüber hinaus einen Aspekt, der sich wie ein roter Faden durch beinahe alle ihre Werke zieht: Mutter sein, das Verhältnis von Müttern zu ihrem Nachwuchs und das Verständnis von Familie. Darauf wird im Kapitel 3.4 genauer einzugehen sein.

264 vgl. Cregan/Scanlon, 2004, in einem sehr kritischen Artikel zu der Ausstellung *We are Family*; Turner, 2003, S. 107; Lovelace, 2004, S. 69.

265 Piccinini, 2003.

Donna Haraway konstatiert in ihrem Aufsatz im Ausstellungskatalog (*tender creatures*, Patricia Piccinini, die Künstlerin werte technologischen Fortschritt nicht, sondern rege lediglich Neugier, emotionales Engagement und Einsatz an.²⁶⁶ Diese Einschätzung wird von Piccinini selbst immer wieder gestützt, indem sie beispielsweise betont:

What my work does is trying to present situations. And often these situations are somehow complicated. They're not black or white, they have both sides to them. And then the audience makes up their minds. How they feel about them. And also, often the audiences changes how they feel about them over the time.²⁶⁷

Bei der Betrachtung von *The Young Family* lässt sich eine gewisse Wertung allerdings doch feststellen. Die Installation an sich zeigt die beschriebene intim familiäre Szene in einem geschützten Raum, der durch die Ränder des Ledermöbels definiert wird. In Kontrast zu dieser Atmosphäre tritt das Werk durch die Art der Präsentation. Indem die dargestellten Figuren nackt und trotz der Intimität der Szene von allen Seiten zugänglich und in Draufsicht präsentiert werden, ist ihre Position geschwächt. Die schützende Begrenzung durch die Lederliege wird aufgebrochen durch den forschenden Blick des Betrachters. Die Situation im Ausstellungsraum repräsentiert die Laborsituation und auch die gesellschaftliche Haltung gegenüber den dort entstehenden hybriden Wesen, die eindeutig hierarchisch ist. Ob diese Hierarchie vom Ausstellungsbesucher hinterfragt wird, bleibt anhand der seziertischartigen Präsentation fraglich. Er bleibt in der dominanten Position, die „junge Familie“ ist weder rein formal noch inhaltlich auf Augenhöhe mit der Spezies Mensch. Der Betrachter des Werkes positioniert sich automatisch zu den dargestellten Kreaturen, sieht Gemeinsamkeiten und Differenzen, reflektiert über das spezifisch Menschliche. Dies gilt ins Besondere für die Installation *Game Boys Advanced*, mittels derer Piccinini die Betrachter eindrücklich mit dem Thema Klonen konfrontiert.

266 Haraway, 2007, S. 100.

267 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. I.

3.2.3.2 Game Boys Advanced (2002)



Game Boys Advanced. Courtesy of the artist.

An der Wand lehnen zwei auf den ersten Blick acht- bis zehnjährige dunkelblonde Jungen. Beide sind in Turnschuhe, dunkle Jogginghosen sowie T-Shirt beziehungsweise Sweatshirt gekleidet. Der linke Junge im grauen T-Shirt hält auf Brusthöhe eine tragbare Computerspiel-Konsole, einen Game Boy, und verfolgt konzentriert das Spiel auf dem Monitor. Der andere Junge im roten Sweatshirt schaut ihm mit den Händen in den Hosentaschen über die linke Schulter, den Blick ebenfalls auf den Monitor gerichtet. Sein Gesicht verrät Konzentration und Anspannung, er kaut mit den Zähnen auf der Unterlippe.

Auf den zweiten Blick fällt die immense Ähnlichkeit zwischen den Jungen auf. Sie haben die gleichen Münder und Nasen, die gleiche Augen- und Haarfarbe. Dem jungenhaften Körperbau und den von Falten gekennzeichneten Gesichtern der

Kinder stehen Falten in den Augenwinkeln, auf der Stirn, an der Nase und am Hals gegenüber, die auf ein Alter zwischen vierzig und fünfzig Jahren hin deuten.

Die folgende Untersuchung des Werkes bezieht sich auf das Arrangement der Arbeit im australischen Pavillon während der Biennale in Venedig 2003. Als Bildvorlagen dienen die zugehörigen Abbildungen aus dem Ausstellungskatalog mit dem Titel *We are Family*.²⁶⁸

Die Installation ist zweiteilig. Die beiden dargestellten Jungen sind lebensgroß, mit den ungefähren Maßen 140 x 36 x 75 cm. Je nach Abstand zwischen ihnen variiert der letzte Wert. Wie für das Werk *Still Life with Stem Cells* wurden auch hier Silikon, Acryl, menschliches Haar und Kleidung für die hyperrealistischen Einzelplastiken verwendet. Hinzu kommt die Handheld-Konsole, Modell ‚Game Boy Advance‘.

Die zwei Teile der Rauminstallation stehen direkt auf dem Boden, ohne zusätzliche Abgrenzung gegenüber dem Umraum und ohne deutlich sichtbare Hinweise auf das Werk. Sie wurden so eng nebeneinander an die Wand des Ausstellungsraumes gelehnt, dass sie sich am Oberarm berühren. Diese räumliche Nähe verbindet die beiden Einzelplastiken zu einer Gesamtform und grenzt sie vom umgebenden Raum ab. Es gibt für den Betrachter zwar die Möglichkeit bis direkt an die Arbeit heranzutreten, er kann aber keinen Kontakt zu den Figuren aufnehmen, da beider Blick fest auf das Display des Game Boys gerichtet ist.

Es gibt in dieser Arbeit keinen einseitigen Schwerpunkt. Sie ist gleichmäßig ausbalanciert, die beiden Elemente besitzen das gleiche Volumen, sind gleich groß und wirken gleich schwer. Allerdings bildet die Handheld-Konsole ein optisches Zentrum der Arbeit, da sich die Blicke und die Haltung des Kopfes und Oberkörpers beider Figuren konzentriert darauf richten. In der Hauptansicht fällt der Blick frontal auf das Werk. So sieht der Betrachter die linke Figur en face, die rechte im Dreiviertelprofil in leichter Draufsicht. Der konzentrierte Blick der Figuren lenkt auch den Betrachterblick auf die Spielkonsole in der Hand des linken Jungen. Die beiden lehnen so unauffällig und natürlich an der Wand, dass sie erst bei genauem Hinsehen als Ausstellungsobjekte wahrgenommen werden. Dies gilt insbesondere wenn die Ausstellung gut besucht ist. Zur Unauffälligkeit der Installation trägt auch bei, dass sie nicht speziell ausgeleuchtet sind und keine Form von Sockel oder Podest existiert. Die lebensecht erscheinende

268 Michael, 2003, S. 30f. und S. 48.

Hautoberfläche in Kombination mit realer Kleidung lassen die Figuren lebendig erscheinen. Die ganze Szene wirkt statisch, die einzige Aktion spielt sich scheinbar auf dem Display des Game Boys ab. Da bei realer Benutzung der Spielkonsole nur die Daumen zur Bedienung der Knöpfe in Bewegung sind, fällt die Starre der Figuren erst bei genauerem Hinsehen auf. Zum Betrachter hin öffnet sich die Arbeit so gut wie gar nicht, denn die Blicke der Jungen gehen nicht über die Umrisslinie der gesamten Installation hinaus.

Aufgrund der formalen Gestaltung ist die Installation *Game Boys Advanced* innerhalb der Werkgruppe die Arbeit, bei der es besonders genauer Wahrnehmung bedarf, um ihre Nuancen zu erfassen.

Die zwei wesentlichen Anknüpfungspunkte für eine Interpretation bilden die verzögerte Identifikation des Figurenduos als Bestandteile einer künstlerischen Installation, und die ebenfalls erst auf den zweiten Blick erkennbare und im Titel angedeutete Diskrepanz zwischen dem Körperbau der Jungen und ihren wesentlich älter wirkenden Gesichtszügen. Für den während der Konfrontation mit dem Werk einsetzenden Überraschungseffekt sind die Präsentationsart ohne Podest und Abstandhalter und der extreme Hyperrealismus der Figuren entscheidend. Der Betrachter erschließt sich die Installation stufenweise. Zunächst wird er überrascht und eventuell amüsiert sein, wenn er die Figuren als künstlerische Arbeiten wahrnimmt. Noch mehr als in *The Young Family* wirken die Figuren an sich in dem Werk *Game Boys Advanced* dem Umraum gegenüber abgeschlossen. Sie sind ausschließlich auf sich und den Game Boy in der Hand der einen Figur ausgerichtet und nicht auf den Umraum. Der Betrachter kann sehr nah herantreten und die Perspektive der Figuren einnehmen, bleibt aber analysierender Beobachter anstatt Teil der Gruppe zu werden. Bei näherer Betrachtung erschließt sich ihm die Widersprüchlichkeit zwischen den jungen Körpern und den vom Alter gekennzeichneten Gesichtern der Kinder. In Kombination mit dem Titel lässt sich das Werk weiter entschlüsseln. Er enthält eine dreifache Wortspielerei: das Adjektiv ‚advanced‘ kann sowohl fortgeschritten als auch betagt oder ältlich bedeuten. ‚Game Boy Advance‘ ist die Bezeichnung für ein Modell der bekannten portablen Spiele-Konsole, die der japanische Hersteller Nintendo 2001 auf den Markt brachte.²⁶⁹ Ein ebensolches Modell hält der linke Junge in seiner Hand. ‚Game Boys‘ sind aber auch die spielenden

269 Kolokythas, 2001.

Jungen. Im Katalogtext wird darüber hinaus eine separate Betitelung der Einzelfiguren erwähnt. Diejenige mit der Spielkonsole wird als *Game Boy Advanced (Ollie, 1997 – 2005)*, die andere als *Game Boy Advanced (Solly, 1997 – 2005)* bezeichnet.²⁷⁰

Durch den Titel oder über weitere Informationen zum Hintergrund des Werkes initiiert, eröffnet sich dem naturwissenschaftlich informierten und am Zeitgeschehen interessierten Rezipienten das Motiv des Klonens als Schlüssel zum Verständnis des Kunstwerks. Dazu trägt auch der Kontext der anderen Arbeiten der Werkgruppe bei, die sich schon auf den ersten Blick eindeutig mit biotechnologischen Themen beschäftigen. Mit dem Klonen²⁷¹ bringt der Zeitgenosse automatisch das ‚Klonschaft Dolly in Verbindung, dessen Lebenslauf in den Medien ausführlich thematisiert wurde. Dolly war das erste Säugetier, das durch Übertragung der DNA aus einer erwachsenen, ausdifferenzierten Körperzelle in die entkernte Eizelle eines anderen Individuums entstand.²⁷² Eingepflanzt in die Gebärmutter eines Mutterschafes wurde Dolly von diesem ausgetragen und wuchs zu einem äußerlich normalen Tier heran. Im Februar 1997 machten die britischen Embryologen Ian Wilmut und Keith Campbell die Existenz der im Juli 1996 geborenen Dolly durch einen Artikel in dem Wissenschaftsmagazin *Nature* bekannt.²⁷³ Das Thema Klonen wurde daraufhin aufgeregt in den Medien diskutiert, denn die Geburt von Dolly bedeutete „einen

270 Michael, 2003, S. 14 und Hennessey, 2002, S. 37.

271 Klonbildung ist ein natürlicher Vorgang der ungeschlechtlichen Vermehrung bei Mikroorganismen, Pflanzen und Tieren wie z.B. Blattläusen. Weiterhin bezieht sich der Begriff auf die „Fähigkeit von Zellen, die vom gleichen Genom (...) gewonnen werden, mehrere Organismen zu erzeugen“ (Renard in: Honnefelder/Lanzerath, 2003, S. 39). Auch die Technik des Klonens ist an sich nichts Neues, sondern seit Jahrhunderten in der Pflanzenzucht etabliert und auch in der Nutztierzucht (z.B. Embryonentransfer bei Hochleistungsrindern) ein bekanntes Verfahren. Der Wendepunkt bestand in der neuen Möglichkeit, den Zellkern einer ausdifferenzierten Körperzelle, die auf eine spezielle Funktion spezialisiert ist, dazu zu bringen, wie eine pluripotente Zelle zu agieren und sich über Teilungen zu einem kompletten Organismus zu entwickeln. Diesen Vorgang bezeichnet man als reproduktives Klonen zum Zweck der Erzeugung eines Lebewesens (Engels, 2003, S. 33). Die Technik würde das Klonen ausgewachsener, sogar bereits verstorbener Tiere und somit auch Menschen ermöglichen. Bisher blieb der Klonboom aus, auch wenn es bereits gelungen ist, weitere Säugetiere mit dem gleichen Verfahren wie bei Dolly zu klonen (Kahn, 2003, S. 167). Schlagzeilen zum Thema finden sich immer wieder, z.B. als dem umstrittenen südkoreanischen Forscher Hwang Woo Suk 2005 erstmals das Klonen eines Hundes gelang, oder als am 5. August 2008 eine Meldung mit dem Inhalt durch die Tagesnachrichten ging, eine US-Amerikanerin habe ein südkoreanisches Labor mit dem Klonen ihres verstorbenen Lieblingshundes beauftragt und nun die fünf entstandenen Welpen erhalten (z.B. ZDF Heute-Nachrichten vom 05.08.2008 (s. auch ZDFheute.de magazin. URL:<http://http://www.heute.de/ZDFheute/inhalt/2/0,3672,7275970,00.html>; Download vom 23.09.08)).

272 Zinkant, 2007.

273 Campbell/Wilmut et al., 1997, S. 810.

Wendepunkt im biotechnologischen Zeitalter“.²⁷⁴ Das Interesse der Gesellschaft an dem biotechnologischen Verfahren, die damit verbundenen Ängste, Hoffnungen und Schwierigkeiten, die sich in verschiedenen Pressemeldungen andeuten, spiegelt Piccinini in *Game Boys Advanced* gebündelt wider. Vor dem Hintergrund der Entwicklungen in den letzten zwölf Jahren erhält das Werk eine hochaktuelle, brisante Komponente. Der Blick auf die offenbar geklonten Figuren eröffnet Fragen nach dem Zweck dieser Technologie ebenso wie nach dem Umgang mit Klonen in der Gesellschaft. Indem die Künstlerin den Betrachter direkt und ohne Abgrenzung mit den Figuren konfrontiert, fordert sie zur unmittelbaren Auseinandersetzung auf. Gleichzeitig befindet sich der Betrachter aufgrund der erwähnten Abgeschlossenheit der Figuren in einer laborähnlichen Situation. Er nimmt die Rolle des Wissenschaftlers ein, der seine davon unbeeindruckten Versuchsobjekte beobachtet und analysiert.

Die beiden dargestellten Jungen unterscheiden sich in ihrer Kleidung und ihrem Verhalten nicht von ihren Altersgenossen. Allerdings stellt Piccinini sie nicht in Kommunikation mit gleichaltrigen Kindern dar, sondern sie stehen allein, ohne Kontakt zur Umgebung, fixiert auf den Game Boy. Ihre bereits gealterten Gesichter und das damit verbundene Schicksal von gesellschaftlicher Stigmatisierung und schneller Alterung wecken Mitleid beim Betrachter. Gleichzeitig stellen sich Gedanken über die Hintergründe ihrer Entstehung ein, sowie Fragen nach der Motivation der Auftraggeber und dem Klonverfahren.

In der Betitelung der Einzelfiguren *Game Boy Advanced (Ollie, 1997 – 2005)* und *Game Boy Advanced (Solly, 1997 – 2005)* zeigt sich nicht nur die Namensähnlichkeit der dargestellten Figuren mit dem geklonten Schaf, auch das Geburtsjahr der Jungen ist das Jahr, in dem der gelungene Klonversuch öffentlich bekannt wurde. Mit den Namen „Ollie“ und „Solly“ einen so deutlichen Bezug zu Dolly herzustellen erscheint plakativ und unnötig vereinfachend. Damit verleiht die Künstlerin der Figurenkombination etwas ungewollt Parodistisches, das die Qualität der Arbeit eher mindert. Der Kontrast zwischen den fein ausmodellierten alten Gesichtern der Figuren und den kindlichen Körpern ist so ausdrucksstark, dass es keiner weiteren Betonung der Thematik bedarf. Von dieser Einschränkung abgesehen verbildlicht Piccinini in dem Werk gekonnt und äußerst anschaulich die technischen Probleme beim Klonen, die frühe Alterung vieler geklonter Tiere und

274 Zinkant, 2007.

die daraus resultierenden Befürchtungen bezüglich des Klonens von Menschen. Dolly wies bereits im Alter von drei Jahren arthritische Gelenkveränderungen auf und musste wegen einer Lungenkrankheit im Alter von sechs Jahren eingeschläfert werden, was etwa der halben Lebenserwartung eines gesunden Schafes entspricht.²⁷⁵ Eine durchaus umstrittene These lautet, dass die Klone schneller altern, weil ihre Ursprungszellen nicht embryonal waren, sondern ihren Zellkern aus älteren Körperzellen bekamen.²⁷⁶

An der Überwindung dieser Schwierigkeiten und der Weiterentwicklung der technologischen Verfahren wird gearbeitet. Piccinini selbst ist überzeugt vom Fortschreiten der technischen Entwicklung und betont, diese nicht unmittelbar zu bewerten, weist aber immer wieder auf die damit verbundene gesellschaftliche Verantwortung hin. Dies äußert sie unter anderem im Interview mit der Autorin:

[...] I personally don't know what's good or bad. I just know that these technologies are part of our everyday world. They will happen. We will clone children. [...] But what I would like is that there is more discussion around it. And not just from people that have vested interest in it.²⁷⁷

Inwieweit die Forderung der Künstlerin nach mehr Diskussion auch von Wissenschaftlern aus dem Bereich der Bioethik geteilt wird, lässt sich an einigen schriftlichen Tagungsbeiträgen zur internationalen Konferenz unter dem Thema „Klonen in biomedizinischer Forschung und Reproduktion. Wissenschaftliche Aspekte – Ethische, rechtliche und gesellschaftliche Grenzen“ 2003 in Berlin nachvollziehen. So schreibt Dan W. Brock, der Leiter der Abteilung für Medizinische Ethik an der Harvard Medical School mit den Forschungsschwerpunkten Bioethik und Moralphilosophie:

Reproduktives Klonen wurde umfassend Ende der sechziger Jahre und in den siebziger Jahren von Theologen und einigen Philosophen diskutiert. Grundsätzlich waren die Wissenschaftler damals der Meinung, dass Klonen beim Menschen nicht möglich ist, sondern reine Science Fiction sei. Die Nichtwissenschaftler akzeptierten dies und die Diskussion brach weitgehend ab. Sie kam erst wieder auf, als in den neunziger Jahren Embryonen gespalten wurden, und am intensivsten entwickelte sie sich, nachdem 1997 Dolly geklont wurde.²⁷⁸

In die gleiche Richtung argumentiert auch Hans Lilie mit den Forschungsschwerpunkten Medizinrecht und Bioethik mit den Worten:

Bislang wissen wir wenig über die biologischen Voraussetzungen, die technischen Details und die Auswirkungen für das Individuum und die Gesellschaft, die mit dem reproduktiven Klonen einhergehen könnten. (...) Umso dringlicher ist es, in eine Risikoeinschätzung einzutreten, bevor

275 Zinkant, 2007.

276 vgl. Schuh, 2004.

277 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. VI.

278 Brock, 2003, S. 207.

die Biowissenschaften so weit sind, dass sie von den theoretischen Vorüberlegungen in die praktische Umsetzung eintreten.²⁷⁹

Die Relevanz einer Auseinandersetzung mit den Klonverfahren und ihren Folgen wird in den beiden Zitaten verdeutlicht. Piccinini als Künstlerin trägt dazu bei, indem sie mit ihren Werken eine Reaktion beim Betrachter provoziert. Sie spricht die Menschen dabei auf einer wesentlich emotionaleren und sinnlicheren Ebene an, als die recht abstrakt geführten Fachdiskurse dies vermögen. Insbesondere die folgende Arbeit *Still Life with Stem Cells* ruft unmittelbar emotionale Reaktionen hervor.

3.2.3.3 Still Life with Stem Cells (2002)



Still Life with Stem Cells (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Anordnung der Elemente, wie sie während der Ausstellung (*tiernas*) *kriaturas* in Vitoria Gasteiz arrangiert waren. Die Fassung im dazu gehörigen Katalog weicht davon ab und zeigt die Installation, wie sie auf der Biennale 2003 zu sehen war: das Mädchen mit zusammengebundenen Haaren und in einem geblühten Kleid²⁸⁰. Auch die

279 Lilie, 2003, S. 209.

280 Artium, 2007, S. 74.

Anordnung der sie umgebenden sechs amorphen Formen variiert, allerdings hält das Kind jeweils dieselbe Form im Arm.

Das lebensgroß plastizierte Mädchen trägt ein rotes, langärmeliges Shirt und darüber ein blaues Trägerjeanskleid mit roten Nähten und Knöpfen. Ihre Beine sind nackt, die rotbraunen Haare lang und glatt. Das Kind lächelt und scheint in sein Spiel vertieft zu sein. Die amorphen Formen weisen eine geschlossene Hautoberfläche, durchscheinende Adern und ein zu erahnendes Knochengestüt auf. Obwohl nicht als Lebewesen oder auch nur als Körperteil identifizierbar, sind Analogien zwischen den Formen und menschlicher Anatomie erkennbar. Das ‚Wesen‘, welches das Kind mit dem rechten Arm an seine Brust drückt erinnert an einen überdimensionalen Embryo. Es ist ca. 25 cm lang. Der sichtbare obere Teil ist amorph und weist zahlreiche Faltungen und eine unregelmäßige Oberfläche auf. Der Teil, der unterhalb des Mädchenunterarmes zu sehen ist, wirkt wie die untere Körperhälfte eines großen Embryos. Die linke Hand des Mädchens ruht auf einem ihrer weiteren ‚Spielkameraden‘. Diese Form ist recht groß, ca. 30 cm lang, 20 cm breit und 10 cm hoch. Eine wirbelsäulenartige Knochenstruktur und die spärliche helle Behaarung der Oberfläche scheinen eine Definition der Körperrichtung zu ermöglichen. Das Wesen liegt demnach auf seiner ‚Bauch‘-Seite. Dafür sprechen auch drei runde Körperöffnungen von ca. 1 cm Durchmesser auf der dem Mädchen zugewandten ‚Rücken‘-Seite. Ein Kopf- oder Fußende lässt sich dagegen nicht bestimmen. Die Form ist unsymmetrisch aufgebaut, Einbuchtungen und Falten wechseln ab mit Wölbungen und hervortretenden Stellen. In etwas größerem Abstand zu dem Kind liegen die beiden kleinsten Formen vor ihr, rechts eine nierenförmige, recht glatte Form, links eine kompakte, unregelmäßige Form von ca. 15 cm Durchmesser. Beide weisen je eine schlitzartige Körperöffnung auf. Seitlich des rechten Mädchenknies liegt eine größere Form, deren Masse durch eine Art Einschnürung in zwei Teile unterteilt werden kann. Dem größeren, annähernd runden Teil scheint eine schädelartige Knochenstruktur Form zu geben. Ihm scheinen zwei gerundete Muskelfleischmassen anzuhängen, die den kleineren Teil bilden. Auf der dem Mädchen zugewandten Seite weist die größere Hälfte eine schlitzartige, feucht schimmernde Körperöffnung auf. Das Mädchen schaut auf das am weitesten von ihr entfernte pyramidenförmige ‚Wesen‘. Es ruht auf drei gerundeten, von tiefen Einwölbungen getrennten Auswüchsen, von denen einer eine undefinierbare Körperöffnung aufweist. Eine Richtungsorientierung lässt sich vermuten, wenn

die wirbelsäulenartige Knochenstruktur im größten, hinteren Teil die Rückseite definiert und die Körperöffnung die Vorderseite. Keine der Formen besitzt erkennbare Sinnesorgane oder Extremitäten. Alle lassen durchscheinende Adern erkennen, Leberflecken, Hautporen, Falten und eine spärliche Behaarung. Ebenso haben alle Formen feucht schimmernde Körperöffnungen.

Still Life with Stem Cells ist eine bodennahe Installation, die sich aus sieben variabel kombinierbaren Elementen zusammensetzt. Die Dimensionen der Arbeit sind je nach Anordnung der Einzelemente veränderlich. Für die Fertigung der Figuren wurde Silikon, der Kunststoff Polyurethan, menschliches Haar und Kleidung verwendet.²⁸¹ Hinzu kommt Teppichboden als Untergrund. Im Artium wurde die Figurengruppe auf einem mit blauem Teppich bezogenen Podest präsentiert. Das Podest durfte nicht betreten werden und grenzte den Betrachter von der Arbeit ab. Diese ist als Rauminstallation zu bezeichnen. Zwischen den einzelnen Bestandteilen besteht eine räumliche Distanz; der Umraum ist Bestandteil der Gruppe. In direktem Kontakt zueinander sind die Bestandteile der Dreiergruppe, bestehend aus dem Mädchen, der Form in ihrem Arm und der Form, auf der ihre linke Hand liegt. Diese Elemente bilden innerhalb des Werkes einen dominanten Figurenkomplex. Die Distanz zwischen dem Mädchen und der am weitesten entfernten Form beträgt hier ca. anderthalb Meter. Durch den darauf gerichteten Blick des Kindes wird diese Form trotz des recht großen Zwischenraums fester Bestandteil der Gesamtgruppe. Die gedachte Linie des Blickes wird – zusätzlich zum Podest - zu einer begrenzenden Linie der Arbeit gegenüber dem Betrachter. Dieser erhält keinen Zugang zu den Werkelementen, auch wenn theoretisch die Möglichkeit bestünde, sich zu dem Mädchen auf den Teppich zu setzen und sich der Gruppe zu nähern. Trotz der scheinbar lockeren Figurenkonstellation entsteht so dem Betrachter gegenüber, unabhängig von einer Präsentation mit oder ohne Podest, ein Eindruck von Abgeschlossenheit.

Innerhalb der Konstellation sind die einzelnen Elemente der Installation asymmetrisch verteilt. Den Schwerpunkt bildet die zentrale Dreiergruppe. Die einzeln liegenden Formen scheinen satellitenartig auf diesen Schwerpunkt bezogen zu sein. Auf einem gedachten Halbkreis mit der Rückenlinie des Kindes als Basis und einem Radius von vielleicht einem Meter befinden sich drei der vier einzelnen Formen. Sie sind alle unmittelbar für das Mädchen erreichbar.

281 Artium, 2007, S. 127.

Aufgrund der Tatsache, dass es sich hier um eine Bodeninstallation auf sehr niedrigem Podest (ca. 20 cm) handelt, schaut der Betrachter von oben auf die Szene. Will er die Figuren näher betrachten, muss er sich bücken und sich auf ihr Niveau begeben. Da sie sich unterhalb der Augenhöhe befindet, wird die Arbeit bei gefüllten Ausstellungsräumen erst auf den zweiten oder dritten Blick wahrzunehmen sein. Die hyperrealistische Darstellungsweise trägt das ihre dazu bei, denn das Mädchen ist in ihrer Lebensechtheit erst auf den zweiten Blick als Installation zu identifizieren. Dieser Effekt tritt noch viel stärker zu Tage, wenn man die Präsentation von *Still Life with Stem Cells* während der Biennale 2003 betrachtet. Dort gab es kein Podest, sondern ein großer Teil des Ausstellungsraumes war mit blauem Teppichboden ausgelegt, der auch betreten werden konnte. Es gab somit keine räumliche Abtrennung zwischen Kunstwerk und Betrachter.²⁸² Zudem hatte die Künstlerin die Figuren so platziert, dass sich dem Betrachter zunächst die Rückenansicht des Mädchens darbot. Die Szene öffnete sich zu einer Wand bzw. Raumecke hin, so dass es nötig war, sich zu nähern und um die Arbeit herum zu gehen, um sie im Detail erfassen zu können. Generell ist die Installation als von allen Seiten ansichtiges Werk zu bezeichnen. Am interessantesten sind allerdings die Seiten, die das Mädchen im Profil oder von vorn zeigen, während die Rückenansicht weniger über die Einzelformen und ihre Bezüge untereinander verrät. Im Artium war das Podest aus Platzgründen dementsprechend so an die Wand gestellt, dass es nur von den geschilderten drei Seiten zugänglich war. Die Rückenansicht bot sich dem Betrachter gar nicht dar. Die Aufstellung der Einzelelemente hat auch hier die Künstlerin vorgenommen. Wie bereits bei der Arbeit *The Young Family* beschrieben, ist auch die Oberfläche der Figurenelemente von *Still Life with Stem Cells* der menschlichen Haut sehr lebensecht nachempfunden. Die Art der Anordnung und der Blick- und Körperkontakt des Mädchens mit diesen Formen suggeriert zudem deren Lebendigkeit. Sie wirken nicht wie lebloses Spielzeug, sondern eher wie zutrauliche Haustiere, die mit sich spielen lassen. Die indirekte Beleuchtung und der Licht schluckende Teppichboden tragen zu dem Anschein einer häuslichen Szene bei.

282 Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin: Projects. *We are Family*. Venice Documentation. Documentary Images from Venice Biennale 2003. *Still Life with Stem Cells*. Venisage [sic]. Photo: Roman Mensing. (Download vom 29.02.2008).

Die Installation öffnet sich von der Figur des Kindes ausgehend nach vorn und zu den Seiten. Während das Mädchen den anderen sechs Elementen der Installation zugewandt ist, lässt sich aufgrund der amorphen Körperformen über die Ausrichtung der sechs Formen nichts sagen. Eine Bauch- und Rückenseite lassen sich zwar erahnen, ein Kopf- oder Fußbereich ist aber nicht definierbar.

In der Analyse wurde die Rolle des Betrachters als teilnehmender Beobachter einer friedlichen Spielszene zwischen einem Kind und mehreren zutraulich erscheinenden, aber undefinierbaren Wesen herausgearbeitet. Das Kind nimmt mittels Berührung und mit seinem Blicken lächelnd Kontakt zu den Wesen auf. Es ist zunächst nicht zu entscheiden, ob diese lebendig sind oder abgelöste, deformierte Teile eines menschlichen oder tierischen Körpers. In dieser Undefinierbarkeit und Fremdartigkeit liegt gleichzeitig ein Aspekt von Bedrohung, der in scharfem Kontrast zu den Elementen von Harmonie innerhalb der Szene steht. Nicht die Wesen an sich wirken bedrohend, sondern ihre absolute Andersartigkeit, ihr unvertrautes Aussehen in Verbindung mit der großen räumlichen Nähe zum Kind und mit dem vertrauten Anblick eines spielenden Kindes rufen beim Betrachter Unbehagen hervor. Dieses Unbehagen spiegelt die Haltung vieler Menschen in ihrer Positionierung zur Stammzellforschung. Die Forschung mit und an Stammzellen ist gesellschaftlich, nicht wissenschaftlich umstritten. In der Forschung werden insbesondere auf embryonale Stammzellen große Hoffnungen bei der Bekämpfung bisher nicht heilbarer Krankheiten gesetzt. Gleichzeitig beschäftigt die Debatte um die ethische Verantwortung bei der Verwendung von aus Embryonen gewonnenen Zellen die Gesellschaft, die Politik und die Kirche.²⁸³

Der Titel des Werkes enthält ein Paradoxon. Es besteht darin, dass nicht Stammzellen dargestellt sind, sondern ausdifferenzierte Gebilde aus Fleisch, Blut und Knochen, auf deren Lebendigkeit die gesamte Präsentation schließen lässt. Der Betrachter kann den Titel also nicht wörtlich nehmen, sondern muss daraus schließen, dass die undefinierbaren Wesen vermutlich aus Stammzellen entstanden sind. Von diesem Punkt aus kann die Reflexion über die Arbeit in verschiedene Richtungen gehen. Es ergibt sich beispielsweise die Frage, ob dieses plastische Werk eine Art Zukunftsvision darstellt, die den selbstverständlichen, vom Labor losgelösten und alltäglichen Umgang mit biotechnologisch erzeugten

283 Nationaler Ethikrat, 2004 / Evangelische Kirche in Deutschland, 11.4.2008 / Hälbig, 2004.

Lebewesen beinhaltet. Gleichzeitig könnte es auch als Allegorie des sorglosen Umgangs mit Biotechnologie zu lesen sein. Piccinini selbst gibt keinen weiteren Hinweis auf ihre Intention als den, der für alle ihre Arbeiten gilt: „I’m trying to present situations and questions for the viewer to answer, or to reflect upon, or even just encounter.“²⁸⁴ Sie enthält sich also wiederum jeder wertenden Haltung gegenüber der dargestellten Technologie. Christine und Margaret Wertheimer stellen in ihrem Beitrag im Katalog *We are Family* einen Bezug zu dem medizinischen Phänomen der Teratome her.²⁸⁵ In der Bezeichnung Teratom ist das altgriechische Wort ‚teras‘ für Ungeheuer enthalten. Wie ungeheure, monströse Wesen wirken auch die Spielgefährten des Mädchens in der Arbeit von Patricia Piccinini. Angelehnt an die Definition von Wertheim und Wertheim sind sie in dem Sinne als Monster zu verstehen, dass sie außerhalb bekannter Klassifikationssysteme stehen.²⁸⁶ Die Schwierigkeit, es zuzuordnen, macht etwas demnach erst monströs. In der Schlussfolgerung bedeutet dies, wenn sich das Klassifikationssystem ändert, kann auch das Monströse zum Normalen werden und seinen abschreckenden Charakter verlieren. Im Rahmen dieser Abgrenzung des Monströsen gegen das Normale wird der Blick nun auf die ausführlich vorgestellte Arbeit von Patricia Piccinini gerichtet. Das Unbehagen, das den Betrachter dieser plastischen Arbeit beschleicht, rührt, ähnlich wie bereits in Bezug auf die Installation *The Young Family* beschrieben, aus der Kombination des Vertrauten, Anrührenden mit dem Fremden, Ungewohnten, Abstoßenden. Die amorphen Figuren sind nicht zu klassifizieren, ihre lebendige Existenz wirkt jedoch aufgrund des starken Naturalismus denkbar, sogar wahrscheinlich. So scheinen die Erhebungen unter der Haut eine Art Knochengestalt zu bilden, es sind Körperöffnungen erkennbar und die Anordnung der Wesen auf der Teppichfläche suggeriert Beweglichkeit. Das Werk fordert zur Auseinandersetzung mit dem gültigen Begriff des Lebendigen und der Abgrenzung gegenüber dem Nicht-Lebendigen heraus. Auf vielen Gebieten der

284 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. II.

285 Michael, 2003, S. 26.

Teratome sind Geschwulste, die vermutlich aus pluripotenten Zellen entstanden sind und dementsprechend aus verschiedenen Geweben zusammengesetzt sein können. (Pschyrembel (von Helmut Hildebrandt überarbeitete Auflage), 1998, S. 1556). Laut Wertheim und Wertheim kann ein Teratoma z.B. Haut-, Muskel-, Fett- und Knochenzellen enthalten und organähnliche Strukturen ausbilden. Die Geschwulst stellt das Ergebnis eines außer Kontrolle geratenen Stammzellwachstums dar. Im Gegensatz dazu erhofft sich die Biotechnologie durch kontrolliertes Stammzellwachstum unter anderem Heilungserfolge bei Krankheiten wie Morbus Parkinson, Multipler Sklerose und anderen (Michael, 2003, S. 26).

286 Wertheim/Wertheim, 2003, S. 25.

Biotechnologie ist es bereits Standard, mit transgenen Organismen zu arbeiten, im gesellschaftlichen Umgang mit diesen zeitgemäßen Technologien herrscht jedoch noch große Unsicherheit. Diesbezüglich sehen Wertheim und Wertheim Piccinini als Pionierin eines innovativen, toleranten Umgangs mit neuen Technologien und den daraus entstehenden Organismen und schreiben ihrem Werk eine positiv-aufklärerische Funktion zu, wenn sie schreiben:

*Patricia Piccinini too is a pioneer of monstrosity. Sending back knowledge from newly opened horizons, she offers imaginative evidence of a more open ended, diverse future where man no longer stands alone and the trans-human flowers.*²⁸⁷

Tatsächlich bieten Künstlerinnen und Künstler wie Patricia Piccinini jenseits des naturwissenschaftlich-rational dominierten Zugangs anschauliche Ansatzpunkte zur Auseinandersetzung mit der Thematik, indem sie mit kunstimmanenten Methoden Leerstellen ausloten. In der mehrperspektivischen Auseinandersetzung wiederum liegt das Potential, neue Kategorien zu finden und den Eindruck der Monströsität technologisch veränderter Lebewesen abzulegen, um einen verantwortungsbewussten Umgang mit ihnen zu ermöglichen.

287 Wertheim/Wertheim, 2003, S. 29.

3.2.3.4 Leather Landscape (2003)



Leather Landscape. Courtesy of the artist.

Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Anordnung der Installation während der Biennale in Venedig 2003.²⁸⁸

Leather Landscape umfasst eine künstliche ‚Landschaft‘ aus weißem Leder, die sie bewohnenden Wesen und die lebensechte erscheinende Figur eines kleinen blonden, ca. zweijährigen Mädchens in ärmellosem, weißem T-Shirt, rosafarbener Latzhose und roten Schuhen. Hier scheint eine Felsenlandschaft mit abgerundeten Ecken nachgebildet worden zu sein, mit Vertiefungen, Vorsprüngen und Plateaus in unterschiedlichen Höhen. Die Oberflächen sind klinisch sauber, ohne Nutzungsspuren. Dabei ist die Landschaft durchaus bewohnt. Sie beherbergt fünf erwachsene Wesen, von denen ein Weibchen drei Junge säugt. Die Figuren weisen viele anatomische Gemeinsamkeiten mit dem Menschen auf, auch wenn die Größe und die Körperhaltung der Wesen an Erdmännchen erinnern. Vor allem ihre Physiognomie hat starke Ähnlichkeit mit der menschlichen. Sie weisen menschliche Gesichtszüge auf, allerdings mit stark fliehender Stirn und ohne Kinn. Die deutlichsten Abweichungen von menschlichen Körpern bilden der Schwanz und die drei Paare Brustwarzen, bzw.

288 s. ebd.

Brüste. Die Kopf- und Körperbehaarung ist braun, das Kopfhaar ist bei den Weibchen länger als bei den Männchen. Der Rücken und der lange, kräftige Schwanz sind etwas stärker behaart als der Rest des Körpers.

Die dargestellte Szene ist komplex. Ein Männchen steht aufrecht auf dem höchsten Plateau und schaut wachsam nach vorn, mit dem Rücken zur hinter ihm liegenden Raumecke. Ein zweites hockt aufrecht auf seinem Hinterteil und sieht in dieselbe Richtung. Beide halten ihre Arme angewinkelt vor den Körper, die Hände hängen herab. Sie sind aufgrund des vorhandenen Hodensackes als männlich zu identifizieren, ein Penis ist nicht zu erkennen. Dem zweiten Männchen schaut ein älteres Wesen mit grauen Haaren über die Schulter, es hat die Hand auf dieselbe gelegt. Die beiden erwachsenen Weibchen der Gruppe beäugen das kleine Mädchen. Dieses lehnt sich, die Hände auf die unterste Plattform gestützt, an die Lederkonstruktion und schaut zu dem Paar auf der gegenüberliegenden Seite herüber. Auf Augenhöhe mit dem Kind befindet sich das Weibchen ohne Junge. Es scheint sich dem Mädchen neugierig nähern zu wollen. Seine Haltung ist gebückt, es lehnt sich nach vorn und stützt sich dabei auf eine Hand, die andere ist wie in Fluchtbereitschaft hochgezogen. Das andere Weibchen befindet sich eine Plattform höher, auf einer Ebene mit dem Männchenpaar. Es sitzt aufrecht auf dem Hinterteil und säugt an seinen drei Brustpaaren drei Junge.

Die Abmessungen der raumgreifenden Installation betragen 290 x 175 x 165 cm, die Form ist unregelmäßig.²⁸⁹ Die Maße beschreiben die Größe der Lederkonstruktion. Auf dieser können die acht Figuren variabel angeordnet werden. Aufrecht stehend erreichen sie jeweils eine Höhe von ca. 70 cm. Die Mädchenplastik ist lebensgroß modelliert und ca. 90 cm hoch. Für die Konstruktion der Lederlandschaft wurden Leder und Holz verwendet, für die Figuren Silikon, Acryl, menschliches Haar und Kleidung für das Kind.²⁹⁰

Die Installation ist als vielseitiges, raumoffenes Gebilde zu bezeichnen. Konkave und konvexe Formen wechseln miteinander ab und bilden eine unregelmäßige, organische Großform mit gerundeten Ecken. Die Körperoberfläche der Wesen wurde der menschlichen Haut nachempfunden und auch die Figur des kleinen

289 Michael, 2003, S. 58.

290 Wie bei der Arbeit *The Young Family* ist James Thompson für die Polsterung und Verarbeitung der Konstruktion verantwortlich. Die Figuren schuf Sam Jinks.

Mädchens kann als äußerst lebensecht modelliert bezeichnet werden. Die Lederoberfläche ist matt und in manchen Partien perforiert. Die Perforation hat keine ersichtliche praktische Funktion, sondern scheint ein reines Schmuckelement zu sein. Die geschwungenen Linien der Nähte gliedern die große weiße Lederfläche in Teilflächen und bewirken so eine optische Verringerung der Masse. Die gerundeten Ecken und geschwungenen Formen der Lederkonstruktion verhindern extreme Hell-Dunkel-Kontraste. Wie auch bei den anderen Arbeiten der Werkgruppe wurde auf die pointierte Ausleuchtung einzelner Elemente verzichtet.

Während der Biennale stand *Leather Landscape* direkt auf dem Parkettboden des Ausstellungsraums. Es gab keine Abgrenzung gegenüber dem Betrachter und reichlich Platz zu allen Seiten, um die Arbeit betrachten zu können. Die Längsachse der Konstruktion verlief diagonal zu den Wänden.

Die Lederlandschaft verbindet die einzelnen Figuren, die innerhalb dieses großen Rahmens zu kleineren Gruppierungen zusammen gefasst sind. Das junge Männchen bildet mit dem älteren Wesen, das sich eng an das jüngere schmiegt und ihm über die Schulter blickt, eine Zweiergruppe. Das Mutterwesen und die drei von ihm gesäugten Jungtiere schmelzen ebenfalls zu einer Form zusammen. Das Weibchen, das sich dem Kleinkind genähert hat, knüpft durch die dem Mädchen zugewandte Haltung, die räumliche Nähe und den intensiven Blick eine Verbindung mit diesem. Es gibt weitere Beziehungen innerhalb der Figurengruppe, die sich durch die Blickrichtung der Einzelfiguren manifestieren. Das Mädchen blickt zu der Zweiergruppe, das Muttertier ebenso wie das andere Weibchen zum Mädchen. Die Blicke der Zweiergruppe und des Männchens, das aufrecht auf der höchsten Plattform steht, gehen über die Konstruktion hinaus und öffnen das Werk zum Raum. Im Gegensatz zu allen anderen Arbeiten der Werkgruppe bietet sich über diese Öffnung für den Betrachter die Möglichkeit, sich direkt einbezogen zu fühlen. Die Männchen scheinen zu beobachten, wer sich nähert. Der umgebende Raum ist demnach entscheidender Bestandteil der Arbeit und entsprechend groß ist der Abstand zu den Wänden. Der Besucher der Ausstellung ‚liest‘ die Installation, insbesondere wenn er den Titel kennt, als künstlichen Zoolebensraum. Ein solcher schließt Platz für den Zoobesucher ein. Zudem lädt die Figur des kleinen Mädchens, das wie eine Besucherin der Wesen in ihrer künstlichen Lederlandschaft wirkt, dazu ein, es ihm gleichzutun, die Distanz zu überwinden und die seltsamen Geschöpfe genauer zu betrachten.

Die Volumenverteilung innerhalb der Installation ist nicht symmetrisch. Das höchste Plateau ist, von der Hauptansicht her gesehen, aus der Mitte heraus nach links verschoben. Somit bildet die linke Hälfte der Lederkonstruktion bezüglich Volumen- und Gewichtsverteilung den Schwerpunkt der Installation. Auf der rechten Seite fällt das Höhenniveau in Richtung des kleinen Mädchens von ca. 150 cm bis auf ca. 40 cm ab. Auf dieser Seite bilden die Figuren des kleinen Kindes und der weiblichen Wesen einen optischen Schwerpunkt, der Volumen und Masse der anderen Hälfte ausgleicht. Der Betrachter widmet diesem Teil der Arbeit erhöhte Aufmerksamkeit, da sich an dieser Stelle eine Interaktion zwischen Mensch und fremdem Wesen anbahnt. Er kann direkt an die Lederlandschaft herantreten und die Wesen darauf genauer studieren. Das Figurenelement des kleinen Mädchens verhindert, dass die Lederkonstruktion als Sockel für die darauf befindlichen Wesen missverstanden wird. Es verbindet die allansichtige Konstruktion mit dem Umraum. Die Hauptansicht für diese Arbeit kann hier nur für die Aufstellung während der Biennale angenommen werden, da sie von der variablen Ausrichtung der Figuren abhängig ist. In Venedig wurde das Werk mit der Rückenansicht zur Raumecke und mit der Frontseite zum Raum positioniert. In der Frontalansicht sind alle Figuren der Arbeit für den Betrachter zu sehen. Sie wurden so platziert, dass das Wache haltende Männchen dem Besucher direkt entgegenblickt und die anderen Wesen sich en face oder im Profil präsentieren. Für die detaillierte Betrachtung ist es möglich, um die Arbeit herumzugehen. Dabei wird deutlich, dass sich keine der Figuren in Bewegung befindet. Das Weibchen, das sich dem Kind fast auf Reichweite genähert hat, scheint zwischen weiterer Annäherung und Rückzug erstarrt zu sein. Es verharrt in einem Moment gespannter Stille. Gleiches gilt für die aufmerksame Haltung des aufrecht stehenden Männchens. Der Betrachter assoziiert mit seiner Haltung wachsame Spannung, die sich beim kleinsten Zeichen von Gefahr in eine Fluchtbewegung aller Individuen verwandeln wird. Der Blick von drei Kreaturen ist nach vorn, dem Betrachter entgegen gerichtet. Ein Netz aus Blickkontakten verbindet die Figuren miteinander. Nur das Männchen auf dem obersten Plateau ist durch fehlenden Blickkontakt mit den anderen Figuren und die gespannte Haltung von den anderen abgesetzt.

Diese Arbeit weist formal und inhaltlich Parallelen zu vorangegangenen Arbeiten wie *Still Life with Stem Cells* und *The Young Family* auf. Ebenso wie bei der Arbeit *The Young Family* werden hier Mensch-Tier-Chimären dargestellt. Formale

Ähnlichkeit zu *Still Life with Stem Cells* besteht, abgesehen vom Hyperrealismus, in dem Arrangement. Auch hier hat ein Mädchen den Blick auf eines der Wesen gerichtet und nicht auf die Umgebung. Wiederum nimmt ein Kind stellvertretend für die Betrachter Kontakt mit einer unbekanntem, offensichtlich gentechnisch manipulierten Spezies auf. Die Figur des Kindes spiegelt so die Rolle des Betrachters und bezieht diesen direkt in die Betrachtung der Szene ein. Diese Anordnung knüpft an das bekannte ikonografische Motiv der Rückenansicht in der Malerei an, das unter anderem Zeigecharakter hat und den Betrachterblick führt, und bei Caspar David Friedrich eine neue Funktion als „Stimmungs- und Bedeutungsträger“ erhielt.²⁹¹ Die Kindfigur verkörpert hier zugleich den unbedarften und vorbehaltlosen Umgang mit dem Fremden als auch den Aspekt der Bedrohung durch dieses Fremde, Unheimliche, Uneinschätzbare. Die Bedrohung bildet sich nicht in der Reaktion des Mädchens auf die Wesen ab, sondern eher in dem Unbehagen des erwachsenen Betrachters, für den die Nähe des Kindes zu den fremdartigen Figuren beunruhigend wirkt. Indem das Mädchen die Lederlandschaft direkt berührt und sich den Wesen so weit wie möglich entgegenbeugt, verzichtet es auf jede Distanz und setzt sich ihnen aus. Das Arrangement weckt Assoziationen an einen Zoobesuch. Von dort sind künstliche Felsen-, Küsten- und Steppenlandschaften zur Beherrbergung der Tiere bekannt. Diese Assoziation weist dem Betrachter wie bereits bei den vorhergehenden Arbeiten eine beobachtende, überlegene Position zu.

Distanz wird durch die Kontaktaufnahme des Kindes mit den Chimärenwesen ebenso durchbrochen wie durch die Tatsache, dass die hier dargestellten Figuren dem Menschen mehr als alle bisher bekannten phantastischen Wesen der Künstlerin ähneln. Der ganze Torso bis kurz unterhalb des ersten Brustwarzenpaares weist die Anatomie eines menschlichen Körpers auf, wenn auch in kleinerem Maßstab. Auch die Arme und Hände sind menschenähnlich geformt, obwohl das Handgelenk im rechten Winkel abgeknickt ist. Bemerkenswert ist die Körperoberfläche. Haut und Behaarung entsprechen vollständig der des menschlichen Körpers. Die drei Brustwarzenpaare, die Größe, die männlichen Geschlechtsorgane, die Form der Füße und vor allem der dicke, stützende Schwanz dagegen sind eindeutig tierischen Ursprungs. Auffällig ist die Physiognomie der Kreaturen. Die niedrige fliehende Stirn und das kaum vorhandene Kinn in Kombination mit dem großen Kopf auf einem dünnen Hals

291 Wilks, 2005, S. 177.

und einem eher schwächtigen Körper erscheinen eher abstoßend als anziehend, während die Wesen gleichzeitig aufgrund ihrer Körpergröße und ihrer schutzlosen Nacktheit anrührend erscheinen. Erdmännchen sind jedem Zoobesucher bekannt und aufgrund ihrer Geselligkeit, ihrer oftmals regen Aktivität und ihrer gut zu beobachtenden Arbeitsteilung beliebte Anschauungsobjekte. Wenn etwas ihre Aufmerksamkeit erregt, nehmen diese Tiere häufig eine aufrechte, zweibeinige Positur ein. Diese menschenartige Haltung spiegelt sich in der Bezeichnung Erdmännchen wider. In der Regel hält eines dieser Tiere von erhöhter Position aus Wache und warnt die anderen bei Gefahr, worauf sie schnell in ihren Erdlöchern verschwinden. Dieses typische Verhalten zitiert Piccinini in der Installation und erhöht so den Wiedererkennungswert für den Betrachter. Die Mischwesen aus Mensch und Erdmännchen verkörpern parallel zu den Figuren in der Installation *The Young Family* den Eingriff des Menschen in die natürlichen Abläufe der Evolution. Ebenso wie dort reproduzieren sie sich offensichtlich auf natürliche Weise, während der Ursprung dieser Kreaturen offensichtlich in gentechnologisch arbeitenden Labors zu liegen scheint. Es wird somit deutlich, wie der technologische Umgang mit Lebewesen natürliche Prozesse modifizieren, aber nicht ausschließen kann. Es gibt keine eindeutig bestimmbare Grenze zwischen Technologie und Natur.

Auch das bereits behandelte Sujet des Umgangs des Menschen mit den von ihm geschaffenen Kreaturen spielt in dieser Installation wiederum eine zentrale Rolle. Darauf deuten die Gestalt des Kindes und seine vorbehaltlose, neugierige Annäherung an die Wesen auf der Lederkonstruktion hin. Patricia Piccinini betont diesen Aspekt explizit, wenn sie sagt:

They [in *The Leather Landscape*; d. A.] have a very beautiful environment to live in. I gave them white leather because both it and they are fragile. There is also an explicit interaction between the creatures and humans in the form of a little toddler, who is looking at the creature the same way the creature is looking at her, with real curiosity.²⁹²

Die Künstlerin stellt das Kind also stellvertretend für den Betrachter den transgenen Wesen gegenüber und fordert ihn auf diese Weise auf, den fremdartigen Lebewesen vorurteilsfrei und offen gegenüber zu treten und sie zu wertschätzen. Die Wertschätzung drückt sich innerhalb des Werkes durch die Verwendung des kostbaren weißen Leders aus, das für Piccinini „beautiful“ und empfindlich ist und das sie als Metapher für die Fragilität und Schutzwürdigkeit der Kreaturen verstanden wissen möchte. Hier tut sich allerdings ein Widerspruch

292 Piccinini, 2003.

zur Darstellung der Kreaturen selbst auf. Zwar sind auch sie sauber und wirken weniger tierisch als menschlich, doch weist ihre Physiognomie durchaus Elemente auf, die bezogen auf menschliches Aussehen als unvorteilhaft gelten. Dazu gehören die fliehende Stirn und das fehlende Kinn sowie der unausgewogen proportionierte Körper. Ein Argument für diese körperlichen Merkmale könnte die Orientierung an dem Körperbau der Erdmännchen sein, doch ist es unausweichlich, dass die extreme Menschenähnlichkeit der Kreaturen den Betrachter dazu veranlasst, ihr Aussehen eher an der menschlichen Physiognomie zu messen. Da die genannten Körpermerkmale eher als unattraktiv empfunden werden, nimmt der Betrachter den Wesen gegenüber keine vorbehaltlos positive Haltung ein. Das Unbehagen gegenüber der dargestellten Situation wird auf diese Weise verstärkt. Das Kind in seiner Stellvertreterfunktion erscheint den Wesen ausgeliefert und leicht verwundbar zu sein. In der formal wie inhaltlich verwandten Serie von Installationen unter dem Titel *Nature's Little Helpers* und in dazugehörigen Zeichnungen bringt die Künstlerin genau diesen Ausdruck von Verwundbarkeit des Menschen durch die fremden Wesen pointiert zum Ausdruck (vgl. Kap. 3.2.4). Sie äußert sich in diesem Kontext folgendermaßen:

In this case, I use children to evoke the idea of vulnerability. In my work, it is often the creatures that seem vulnerable. They are mostly reliant on us and at our mercy. In these works it is us - the humans, the children - that are vulnerable. The situations that these children are in feel uncomfortable. They are just too close to the creatures and it's creepy.²⁹³

Die Umkehrung der Abhängigkeits- und Überlegenheitsverhältnisse, wie sie in diesem Zitat zum Ausdruck gebracht werden lassen sich in Installationen wie *Leather Landscape* und *Still Life with Stem Cells* aus der Serie *We are Family* ebenso wiederfinden wie in den Werken *The Embrace*, *Undivided* und *Big Mother* aus der im Folgenden dargelegten Serie *Nature's Little Helpers*. Dieser Aspekt taucht dagegen noch nicht in der Arbeit *Siren Mole* auf. Das fiktive Wesen *SO2* erscheint aufgrund seiner fragilen Anatomie als abhängig von dem Wohlwollen des Menschen, wie die Fotoserie *Science Story* veranschaulicht.

293 Piccinini, 2006a.

3.2.4 WERKGRUPPE NATURE'S LITTLE HELPERS (2004-2005)

Nature's Little Helpers ist der Titel einer Werkgruppe aus den Jahren 2004 und 2005, zu der die hyperrealistischen Installationen *Bodyguard (for the Golden Helmeted Honeyeater)* (2004), *Surrogate (for the Northern Hairy Nosed Wombat)* (2005), *Undivided* (2005), *The Progenitor (for the Leadbeater's Possum)* (2005), *Offspring* (2005), *The Embrace* (2005) und *Big Mother* (2005) gehören, sowie eine Reihe von Type-C-Fotografien, die unter dem Titel *Nature's Little Helpers* (2005) zusammengefasst sind, und eine Serie von Zeichnungen. Die Zeichnungen stammen aus den Jahren 2005 und 2006 und tragen folgende Titel: *Alice*, *Leo*, *Hector* und *Laura* aus dem Jahr 2005 und *James (sitting)*, *Laura (with sandwich)*, *Alice (drawing)* und *Hector (on carpet)* aus dem Jahr 2006. Bei der Umsetzung ihrer Konzepte stand Patricia Piccinini ein Team von Experten zur Seite, das sich aus Sam Jinks für die Modellierung der Plastiken, Anthony Geernaert für die Fotografie, Dennis Daniel für die digitale Modellierung und James Le Fevre für die Polstererarbeiten zusammensetzte.²⁹⁶

Die Installationen werden chronologisch vorgestellt, wobei *Surrogate* mit *Undivided* und *The Progenitor* mit *Offspring* und *Embrace* eine Einheit innerhalb der Serie bilden. Während alle Werke der Serie *We are Family* eine gewisse Ruhe und Harmonie ausstrahlen, schuf Piccinini vor allem mit *Bodyguard* und *The Embrace* sehr expressive und dynamische Werke. Die Installation *Bodyguard* stand am Anfang der Serie, deren Figuren alle aus einer Kombination bekannter Tierphysiognomien mit imaginären Elementen bestehen.

²⁹⁶ Piccinini. Homepage der Künstlerin, Projects, Nature's Little Helpers, Credits (Download vom 09.01.09).

3.2.4.1 Bodyguard (for the Golden Helmeted Honeyeater) (2004)



Bodyguard (for the Golden Helmeted Honeyeater), Detail und Gesamtansicht, 2004. Courtesy of the artist.

Die Beschreibung bezieht sich auf die Abbildungen aus den Katalogen *In Another Life*²⁹⁷ und *Nature's Little Helpers*²⁹⁸ sowie auf Patricia Piccininis Homepage²⁹⁹.

Auf einem künstlichen, mit Leder überzogenen Kletterbaum sitzt ein Geschöpf von der Größe eines kleinen Affen und mit affenähnlicher Physiognomie. Es reißt aggressiv den Mund auf und präsentiert ein Raubtiergebiss mit scharfen Eckzähnen. Das Tier verbindet anatomische Merkmale unterschiedlicher Lebewesen. Auf den Affen deutet neben dem Körperbau, dem Gebiss und dem langen, behaarten Schwanz auch das spärliche Fell hin, das den Hinterkopf, Teile des Rückens und die Arme bedeckt. Das Gesicht, die gesamte Körpervorderseite, die Unterseite der Arme und die Beine dagegen sind nackt. Die Beschaffenheit der nackten Haut ähnelt der des Menschen. Ihre hellen Partien an der Körpervorderseite und an den Innenseiten der Gliedmaßen gehen in die braun pigmentierte Rückenseite, beziehungsweise Arm- und Beinpartien über. Der Rücken ist von den Schultern bis zur Schwanzwurzel über die ganze Breite gepanzert. Die braunen Hornplatten liegen, ähnlich wie bei einem

297 Bugden (Hrsg.), 2006, S. 32 und S. 40.

298 Robert Miller Gallery, 2005, ohne Seitenangabe.

299 Vgl. Piccinini. Homepage der Künstlerin: *Projects. Nature's Little Helpers. The Bodyguard*. (Download vom 10.03.2008).

Gürteltierpanzer, lamellenartig übereinander. Diese Panzerung und ein Paar kräftiger, dunkler Fortsätze zu beiden Seiten des Kinns geben dem Geschöpf ein überaus fremdartiges Aussehen. Die Fortsätze scheinen wie der Panzer aus einer hornartigen Substanz zu bestehen und sind S-förmig gekrümmt. Kein bekanntes Säugetier weist ähnliche anatomische Details auf. Die Gesamtinstallation besteht aus der Figur auf dem Kletterbaum und einer direkt daneben angebrachten Videoinstallation. Auf dem Monitor ist eine kurze Szene innerhalb eines Waldes in einer Endlosschleife zu sehen. Ein Vogel, der im Titel genannte Gelbstirn-Honigesser, trippelt auf einem Ast hin und her.³⁰⁰

Der figürliche Teil der Installation setzt sich aus einem Kletterbaum aus Leder und Sperrholz und dem katzen großen Wesen aus Silikon, Acrylharz und Fell zusammen.³⁰¹ Die Angaben zu den Ausmaßen der Arbeit variieren. In dem Ausstellungskatalog *In Another Life* sind sie mit 150 x 40 x 60 cm angegeben, in dem Katalog *Nature's Little Helpers* mit 150 x 76 x 61 m. Der Kletterbaum hat einen ca. 100 cm hohen Fuß mit einer annähernd quadratischen Grundfläche, der sich nach oben verjüngt. Deutlich davon abgesetzt ist der polygonale obere Teil, von dem ein etwa 20 cm langer, stilisierter Ast abgeht auf dem das Wesen sitzt. Hier sind verdeckelte Öffnungen im Leder erkennbar. Zu der horizontalen Zweiteilung kommt eine vertikale Teilung aufgrund der Farbigkeit. Während die dem Wesen abgewandte Seite dunkelbraun ist, besteht die andere aus elfenbeinfarbenem Leder. Das Leder ist perfekt aufgezogen und vernäht.

Der untere Teil des Kletterbaumes ist blockhaft und raumabweisend, er besteht aus wenigen großen Flächen, während der obere Teil aus kleinen Flächen zusammengesetzt ist. Im Kontrast zum unteren Teil bildet sich hier durch den in den Raum ragenden Fortsatz mit der Figur darauf und die nach unterschiedlichen Seiten geneigten Flächen eine dem Umraum gegenüber geöffnete Form. Auch das auf dem Fortsatz hockende Wesen zeigt sich dem Raum zugewandt. Den Mund mit den langen, spitzen Eckzähnen weitest möglich geöffnet, scheint es den Betrachter anzufauchen oder zu kreischen. Es wendet dem Monitor an der Wand den Rücken zu. Der Raum zwischen Videoinstallation und figürlicher Plastik

300 Auskunft von Maryanne Nairn, der Studiomanagerin von Patricia Piccinini, in einer Email an die Autorin vom 13.03.08: „In regards to the video, it is a seamless loop of approximately 30 seconds. It is of a Golden Helmeted Honeyeater sitting on a branch of a tree (not necessarily a lush rain forest, just foliage). The bird moves a bit and walks up the branch a bit, but does not fly off, but remains on the branch.“

301 Robert Miller Gallery, 2005, ohne Seitenangabe.

verbindet die beiden Teile und wird vom Betrachter als Bestandteil der Gesamtinstallation verstanden.

Der aktive Mittelpunkt der Installation ist das lebensechte Wesen auf dem Kletterbaum. Es ist in aufgeregtem Zustand dargestellt und zieht durch die Expressivität des Ausdrucks die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die Lederkonstruktion nimmt zwar ein Vielfaches an Volumen und Masse gegenüber dem Wesen ein, spielt aber in der Betrachterwahrnehmung aufgrund ihrer Statik eine eher untergeordnete Rolle. Sie bildet gemeinsam mit dem Wesen den voluminösen, großen Teil der Installation, dem der Monitor mit dem Video gegenübersteht. Dieser erscheint im Verhältnis klein und tritt eher in den Hintergrund obwohl das Video das eigentlich dynamische Element des Gesamtarrangements darstellt.

Die Wirkung der Arbeit wird anhand der Präsentation von *The Bodyguard* während einer Ausstellung³⁰² in der New Yorker Robert Miller Gallery 2004 beurteilt. Dort stand der Kletterbaum direkt auf dem Boden, in etwa 150 cm Abstand von einer Raumecke, seine dunkelbraune Seite war zur Wand gerichtet. In der Ecke war ca. einen halben Meter unterhalb der Augenhöhe der graue Monitor installiert. Das Wesen befand sich auf Augenhöhe mit dem Besucher, der durch die Konfrontation mit der Kreatur in das Werk einbezogen wurde, zumal es keine Abstandhalter gab. Zudem erscheinen der Blick, die Mimik und Körperhaltung des Wesens als Reaktion auf den sich nähernden Besucher. Dieser hatte die Möglichkeit, sich zwischen Monitor und Plastik zu begeben, um die Rückseite des Wesens genauer zu betrachten. Die Installation ist in der Regel von drei Seiten ansichtig, besitzt jedoch eine klare Hauptansicht. Diese besteht im frontalen Blick auf das hockende Wesen, nur so lassen sich die vordere Seite des Tieres und das Geschehen auf dem Monitor vollständig erfassen.

Farbgebung und Oberflächenmodellierung des Wesens erwecken auch hier den Anschein von Lebensechtheit. Die Existenz des hyperrealistisch gestalteten Tieres erscheint denkbar, auch wenn es in der Kombination der Körpermerkmale äußerst fremdartig erscheint.

Am Kletterbaum entstehen aufgrund der matten Oberfläche und der abgerundeten Kanten keine allzu starken Hell-Dunkel-Kontraste durch das einfallende Licht.

302 Vgl. Piccinini. Homepage der Künstlerin: Projects. *Nature's Little Helpers. The Bodyguard*. (Download vom 10.03.2008).

Die vertikale Ausrichtung des hohen, schmalen Kletterbaumes bestimmt eine Richtung innerhalb der Installation. Diese bestätigt sich in der Körperachse des Wesens mit seinem langen herunterhängenden Schwanz. Gleichzeitig besteht eine horizontale Ausrichtung in der gedachten Verbindungslinie zwischen Plastik und Monitor und in der Blickrichtung des Wesens. Die Aktion auf dem Monitor und die angespannte, expressive Haltung der Kreatur auf dem Kletterbaum erwecken den Eindruck von Bewegtheit. Das Wesen erweckt den Anschein, auf seine Umgebung zu reagieren, der Betrachter imaginiert seinen bevorstehenden Sprung.

Den Arbeiten *Bodyguard (for the Golden Helmeted Honeyeater)*, *Surrogate (for the Northern Hairy Nosed Wombat)* und den zusammengehörigen Plastiken *The Progenitor (for the Leadbeater's Possum)*, *Offspring* und *The Embrace* ist gemeinsam, dass sie im Titel den Hinweis tragen, für welche bedrohte Art der australischen Fauna sie als „kleine Helfer der Natur“ fungieren sollen. Im Falle des *Bodyguard* wird die von Piccinini erdachte Figur dem real existierenden *Golden Helmeted Honeyeater* (Gelbstirn-Honigfresser) zugeordnet, einer im australischen Bundesstaat Victoria endemischen Vogelart, deren Bestand extrem bedroht ist.³⁰³ Der Gelbstirn-Honigfresser ernährt sich vorwiegend von Nektar, Pollen und dem Saft von Eukalyptusbäumen. Um an letzteren zu gelangen, ist er auf die Zugänge zu den Saftbahnen des Baumes angewiesen, die ein Beuteltier aus der Familie der Gleitbeutler, der Hörnchenbeutler (*Leadbeater's Possum*) mit kräftigen Zähnen genagt hat.³⁰⁴ Da dieser Gleitbeutler ebenfalls zu den beinahe ausgestorbenen Arten gehört, soll in Piccininis Fiktion das Wesen *Bodyguard* das Annagen der Eukalyptusbäume übernehmen.³⁰⁵ Seine Aggressivität und Wehrhaftigkeit erscheinen ausreichend, um eventuelle Fressfeinde wie Katzen oder Füchse, aber auch Menschen aus dem Revier des Honigfressers vertreiben zu können.

Die Installation fungiert als Simulation einer potentiell natürlichen Situation, denn der *Golden Helmeted Honeyeater* ist lediglich virtuell anwesend und der *Bodyguard* auf einem künstlichen Kletterbaum platziert. Diesem artifiziellen Arrangement stellt Patricia Piccinini eine Reihe von digital bearbeiteten Type-C-Fotografien gegenüber. Sie sind betitelt mit *Arcadia (The rapid proliferation of these creatures seems a small price to pay for the increase in Honeyeater numbers since their introduction)*, *Thunderdome (It is possible that these two females are attracted to the noise and smell of the drag racing)*,

303 Department of the Environment, 2009.

304 ebd.

305 Piccinini, 2004.

Encroachment (A typical family group with an infant have infested this construction site), *Neighbours* (Both humans and canines are generally tolerated of these unnatural creations), *Domain* (While the alpha male does maintain a strong hierarchy, juveniles are free to playfully interact.) und *Roadkill* (Members of the group display unexpected empathy towards one of the increasing number of casualties). Alle diese Fotografien im Format 80 x 160 cm stammen aus dem Jahr 2005. Sie sind Montagen aus einem realen, fotografierten Kontext mit digital hinzugefügten Gruppen von *Bodyguard*-Kreaturen verschiedenen Geschlechts und Alters. Sowohl im Wald, dem Lebensraum des Gelbstirn-Honigfressers, als auch in Vorstädten sieht der Betrachter die *Bodyguard*-Wesen agieren und sich mit den verschiedenen Lebensräumen arrangieren. Dabei treten sie durchaus in direkten Kontakt mit Menschen. Durch diese fiktive Realität und Lebendigkeit, die Patricia Piccinini ihren Wesen mit dem Medium Fotografie verleiht, steigert sie den Hyperrealismus ihrer plastischen Figuren noch. Ein ähnlicher Ansatz der Kombination von Realität und Fiktion und von verschiedenen Medien findet sich bereits bei dem sehr frühen Werk *LUMP*. Hier präsentierte die Künstlerin das plastische Vorbild ihrer Computeranimationen gemeinsam mit der Animation. Parallelen gibt es auch zu der Arbeit *SO 2* (s. Kap. 3.2). Piccinini stellt über die Fotografien den Aspekt der Integration von gentechnisch manipulierten Lebewesen in die Umwelt heraus. Mit diesem Aspekt haben die Australier leidvolle Erfahrungen gemacht, was den Erhalt der heimischen Flora und Fauna angeht. So verdrängten mit den europäischen Siedlern eingeführte Tierarten die heimische australische Fauna teilweise bis zur Ausrottung. Ein aktuelles Beispiel, das auch Piccinini explizit erwähnt, ist die rasante Ausbreitung der *Cane toad* oder Agarkröte (*Bufo marinus*), einer Art die 1935 aus Hawaii importiert wurde, um den Zuckerrohrkäfer in den entsprechenden Plantagen zu bekämpfen.³⁰⁶ Die giftige Kröte ist in Australien ohne natürliche Feinde und vermehrt sich explosionsartig. Sie ist zum Fressfeind vieler einheimischer Insektenarten, Amphibien und Kleinsäuger geworden, wirkt durch ihr Gift aber auch tödlich auf ihre eigenen Fraßfeinde. Wie Piccinini meint, ist die Agarkröte ein typisches Beispiel dafür, wie die Menschen das Falsche aus den richtigen Gründen tun.³⁰⁷ Man wollte ursprünglich auf chemische Insektenvernichter verzichten, hat sich aber mit der Agarkröte ein Problem

306 Cameron, 2002.

307 Piccinini, 2005.

eingehandelt, das einen weit größeren ökologischen Schaden anrichtet, als die chemische Bekämpfung der Zuckerrohrkäfer mit sich gebracht hätte.

Die inhaltliche Aussage der Fotografien bringt die Künstlerin selbst auf den Punkt:

The reason why they (The Bodyguards [d. A.]) are in those spaces is because I invented to say how that particular creature can be intended for something like to stay in the bush and to protect this bird. But you can't always control that. Just like the cane toad, that's moving out of the cane fields and into the natural environment.³⁰⁸

Die Komplexität von Individuen an sich und als Teil von Systemen ist demnach schwer einzuschätzen, was die besondere Verantwortung bei der Freisetzung von Lebewesen in einer neuen Umgebung besonders deutlich macht – wobei dies nicht nur für biotechnologisch veränderte Individuen gilt. Das Hauptinteresse von Patricia Piccinini gilt bei dieser Arbeit in Fortführung ihrer Konzeption zu *SO2* jedoch nicht dem ökologischen Hintergrund, sondern vielmehr der Frage, in welche Beziehung ein derartiges in Laboren entstandenes Wesen mit den Menschen treten wird:

The ethical environmental issues are interesting, but they are just background. More interesting for me is the possibility of the unpredictable relationship between the HeHo and its bodyguard, and between them and us.³⁰⁹

Die zitierte Äußerung der Künstlerin belegt die Bedeutung der zur Installation gehörenden Fotografien in denen sie ihre Ideen hierzu durchspielt. Indem sie auch in den Fotografien eine naturalistische Darstellungsweise und sehr deskriptive Titel wählt, lässt sie dem Betrachter wenig Raum für eigene Phantasien und Entwürfe hinsichtlich der Begegnung mit fiktiv frei lebenden *Bodyguards*. Sie konstruiert stattdessen komplexe Situationen, in denen die Lebensweise der aus dem Labor entlassenen Wesen scheinbar illustriert wird. So haben ihre *Bodyguards* offensichtlich keine Angst vor Menschen (s. *Thunderdome* und *Neighbours*), leben im Wald ebenso wie in urbanen Räumen (*Arcadia*, *Roadkill*), in denen sie zur regelrechten Plage werden, wie sich in der Fotografie *Encroachment (A typical family group with an infant have infested this construction site)* nachvollziehen lässt. Im Untertitel dieser Arbeit ist die Rede davon, wie *Bodyguards* eine Baustelle heimsuchen (to infest). Das negativ konnotierte Wort beeinflusst die Betrachterwahrnehmung, indem es Konflikte andeutet, die sich in den Vorstädten zwischen dem Menschen

308 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, S. XV.

309 Piccinini, 2004.

und den Wesen ergeben. Derselbe Untertitel suggeriert die Fähigkeit der Wesen zur Fortpflanzung, indem explizit von einem Jungtier (*infant*) die Rede ist und betont damit die biologische Eigendynamik, der die Vermehrung und Ausbreitung der *Bodyguards* unterliegt. Gleichzeitig erfährt der Betrachter über die Fotografien etwas über das fiktive Verhalten der Wesen. Sie leben offenbar in hierarchisch organisierten Familienverbänden (*Domain*) und sind in der Lage Empathie füreinander zu empfinden (*Roadkill*), was sie als höher entwickelte Säugetiere erscheinen lässt.

Die Komplexität der Verhaltensweisen, die Piccinini ihren fiktiven Kreaturen verleiht und in so narrativer Weise darstellt, kann als Mahnung interpretiert werden. Sie warnt davor, die komplexen Verflechtungen der Natur nicht zu unterschätzen und zu bedenken, was für unvorhersehbare Folgen die Manipulation derselben haben kann. Ursprünglich positive Intentionen wie der Schutz des Gelbstirn-Honigfressers können bedeutende negative Auswirkungen haben wie die unkontrollierte Ausbreitung der *Bodyguards*.

Das Werk wie auch die ganze Serie spiegelt zudem in besonderer Weise Patricia Piccininis soziokulturelles Umfeld wider. Gerade in Australien lassen sich die Auswirkungen menschlichen Eingreifens in komplexe Ökosysteme besonders anschaulich nachvollziehen. Gleichzeitig nimmt der Kontinent aufgrund einer überwiegend positiven und toleranten Haltung gegenüber biotechnologischer Forschung und Entwicklung in diesem Bereich eine weltweit führende Rolle ein. Die Plastiken aus der Serie *Nature's Little Helpers* können daher als sehr, wenn auch nicht als rein australische Kunstwerke gesehen werden. Die Fragen nach der Verantwortung des Menschen für biotechnologisch manipulierte Organismen, nach den Konsequenzen ihrer Etablierung in der Natur sind universell übertragbar. Sie liegen auch den folgenden Werken zugrunde.

Zunächst werden weitere Arbeiten der Serie *Nature's Little Helpers* vorgestellt, die eng an das Werk *Bodyguard* anknüpfen.

3.2.4.2 THE EMBRACE, OFFSPRING (FOR THE LEADBEATER'S POSSUM) UND PROGENITOR (FOR THE LEADBEATER'S POSSUM) (ALLE 2005)

The Embrace, *Offspring (for the Leadbeater's Possum)* und *Progenitor (for the Leadbeater's Possum)* sind drei Teile einer Werkgruppe, deren dynamischen Mittelpunkt *The Embrace* bildet. Während der Kunstmesse Artforum 2006 in Berlin wurde *The Embrace* allein gezeigt, 2007 im Artium zusammen mit *Offspring* und *Progenitor*. Obwohl jede der drei Arbeiten auch für sich stehen kann, werden sie hier in der Kombination betrachtet. In diesem größeren Kontext erschließen sich zusätzliche Lesarten und ein vollständigerer Eindruck von dem Werk. Die folgende Beschreibung und syntaktische Analyse beziehen sich auf die Installation der Werke im Artium.

3.2.4.2.1 THE EMBRACE (2005)



The Embrace (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

In dieser hyperrealistischen Plastik scheint ein Moment äußerster Dynamik eingefroren zu sein. Ein katzen großes, kräftiges, nacktes Tier undefinierbarer Art scheint einer lebensgroßen Frau in das Gesicht gesprungen zu sein. Es klammert sich an Kopf und Hals der Frau fest und bedeckt ihr komplettes Gesicht mit dem

Körper. Daher ist ihr Gesichtsausdruck nicht sichtbar, es bleibt dem Betrachter verborgen, ob sie zutiefst erschrocken ist oder das Wesen vielleicht kennt und die stürmische Umarmung ein Ausdruck der Freude ist. Die Körperhaltung der Frau zeigt einen weit rückwärts gelehnten Oberkörper. Die Frau scheint zurückzuweichen, ihre Arme sind halb erhoben, um das Gleichgewicht zu halten. Sie steht mit gebeugten Knien auf ihren Fersen, die Zehen berühren den Boden nicht. Die Frau ist jung und hat langes braunes Haar. Sie trägt sportliche Kleidung: Sneaker, Wollhose, T-Shirt und eine türkise Strickjacke.

Das Wesen vor ihrem Gesicht ist ein beinahe nacktes und bizarr anmutendes Nagetier mit kurzen, kräftigen Gliedmaßen, sehr großen Augen und vier langen Nagezähnen. Hände und Füße enden in dünnen, zerbrechlich wirkenden Fingern bzw. Zehen mit Saugscheiben an den Kuppen. Zwischen Oberarm, Oberkörper und Oberschenkel spannt sich eine Haut, die das Tier zu weiten Sprüngen oder zum Gleitflug befähigen könnte. Die insgesamt blasse Körperoberfläche des Wesens wirkt sehr menschenähnlich. Die Hand mit den langen Fingern erinnert dagegen an Lemurenhände. Am deutlichsten wird die Fremdartigkeit des Wesens bei der Betrachtung der Rückenansicht. Die einzelnen Wirbel des Rückrats sind deutlich sichtbar und scheinen im oberen Teil des Rückens die Haut in Form von Hornplatten zu durchstoßen. Die Wirbelsäule endet in einem dicken, langen, nackten Schwanz, der an einen überdimensionalen Rattenschwanz erinnert. Der Ausdruck der großen Augen ist sehr sanft. Die am Hals festgeklammerten Hinterfüße dagegen wirken bedrohlich.

3.2.4.2 OFFSPRING (FOR THE LEADBEATER'S POSSUM) (2005) UND PROGENITOR (FOR THE LEADBEATER'S POSSUM) (2005)





Progenitor (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

The Embrace ist häufig kombiniert mit den Arbeiten *Offspring* und *Progenitor*. Die Kombination der Werkelemente variiert, wie sich bei einem Blick in die Kataloge *In Another Life*³¹⁰, *Nature's Little Helpers*³¹¹ und auf die Homepage der Künstlerin³¹² feststellen lässt. Die folgende Beschreibung bezieht sich auf das Arrangement in Vitoria Gasteiz.

Das Wesen auf dem Gesicht der Frau scheint von einer ledernen Plattform an der Wand abgesprungen zu sein. Dort sind insgesamt sechs halbkugelförmige, lederbezogene Objekte über Eck angebracht. Zwei befinden sich der Figur der Frau gegenüber, ein dunkelgraues auf Augenhöhe, geöffnet und leer, und links davon, etwas tiefer, ein geschlossenes mittelgraues. Vier sind an der Wand zu ihrer Rechten positioniert. Nahe der Wanddecke ist eine olivgrüne, geschlossene Halbkugel auf Kopfhöhe der Frauenfigur angebracht. Es folgen, auf tieferem Niveau, zwei geöffnete Ledergebilde und schließlich eine nur ca. 50 cm über dem Boden hängende, geschlossene, hellgraue Halbkugel. In der Mitte der Lederkonstruktionen verläuft waagrecht ein Reißverschluss. Bei den geöffneten Formen ist die obere Lederhülle ordentlich zurückgerollt und wie bei einem Zelt am Rand mit Riemen befestigt. Die untere Hälfte ist massiv und dient als Plattform, auf der die Bewohner dieser Halbkugeln sitzen, denn die Ledergebilde

310 Bugden, Emma (Hrsg.), 2006, S. 18f.

311 Robert Miller Gallery, 2005, ohne Seitenangabe.

312 Piccinini, Homepage der Künstlerin: Projects. *Nature's Little Helpers. The Embrace, Offspring and Progenitor*. (Download vom 28.08.07).

scheinen als Behausungen für die Wesen zu dienen, als künstliche Höhlen. Außen einfarbig, zeigen die Leder-,höhlen' im geöffneten Zustand ein zweifarbiges, vieleckiges, flächiges, individuelles Muster.

Abgesehen von der dunkelgrauen Halbkugel, die zu dem bereits beschriebenen Wesen zu gehören scheint, sind noch zwei weitere geöffnet. Eine mittelgraue, deren innere Flächengestaltung grau und olivgrün ist, und eine graubraune, die im Inneren zudem hellgraue Flächen aufweist. Sie bergen weitere Wesen der Art, ein Weibchen mit einem Jungtier im Arm (*Offspring*) und ein offenbar schon älteres männliches Tier, dessen dunkle, borstige Behaarung am Kopf bereits von Grau durchzogen ist (*Progenitor*). Es hat den rechten Arm erhoben, so dass sich die Haut zwischen Gliedmaßen und Rumpf spannt. Das Weibchen und das Jungtier weisen ebenfalls borstige Körperbehaarung auf. Sie zieht sich über den Kopf, Rücken und die Gliedmaßen. Das Kleine ist dunkelrosa und offenbar noch sehr jung. Die Art und Weise, in der das Weibchen seinen Nachwuchs in den Armen hält, wirkt eigentümlich menschlich; sie hält es wie eine menschliche Mutter einen Säugling.

Die Halbkugeln an der Wand sind aus Sperrholz und Leder mit Reißverschlüssen gefertigt, ihr Durchmesser beträgt 70 cm. Für das Modellieren der Wesen wurden Silikon, Fiberglas und Haare verwendet, für die Frau neben Silikon auch menschliches Haar und Kleidung.³¹³ Die Frau ist ca. 165 cm groß, die Wesen etwa 25 – 30 cm. Die Lederhalbkugeln wurden mit hoher handwerklicher Präzision angefertigt, ihre Innenräume sind alle zweifarbig und aufwändig gestaltet. Das verwendete Leder ist geschmeidig, von hoher Qualität und makellos sauber. Wie alle Figuren aus den Serien *We are Family* und *Nature's Little Helpers* erscheinen auch die Figuren dieser Installation extrem lebensecht. Erst die Berührung offenbart die gummiartige Konsistenz der Plastiken.

Die Haare der plastizierten Frau und ihre Wolljacke und -hose schlucken Licht und exponieren die Figur nicht. Ihre Kleidung ist in Stil und Farbgebung unauffällige, sportliche Alltagskleidung, selbst das Türkisblau der Strickjacke wirkt gedämpft. Erst auf den zweiten Blick, wenn das Wesen vor ihrem Gesicht richtig erfasst wird, zieht dieser Teil der Gesamtinstallation die konzentrierte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Auch die Farbgebung der Lederkonstruktionen ist äußerst zurückhaltend. Verschiedene Grautöne und ein gedecktes Olivgrün bilden die Farbpalette. Die zurückhaltende Lichtführung

313 Artium, 2007, S. 124.

betont nicht den Skulpturencharakter und damit das Artifizielle der Gesamtinstallation, sondern unterstreicht das Bemühen der Künstlerin, den Eindruck einer potentiell natürlichen Situation hervorzurufen.

Raum und Zwischenraum sind für die Gesamtinstallation von gleicher Bedeutung. Die leere Lederplattform gegenüber der Frau wird automatisch mit dem Wesen in ihrem Gesicht in Zusammenhang gebracht, wenn man die Arbeit im Kontext sieht. In den anderen beiden geöffneten Lederformen sitzt jeweils ein Bewohner, woraufhin zu vermuten ist, dass sich in den geschlossenen Halbkugeln weitere Wesen verbergen. Die unterschiedlich hoch angebrachten Lederbehausungen an der Wand können also vom Betrachter als Kolonie der Tiere verstanden werden. Der Raum zwischen der Frau und der leeren Behausung bildet die Sprungbahn des Tieres auf ihrem Gesicht und ist immanenter Bestandteil dieser Arbeit. Die Öffnung gegenüber dem Raum zeigt sich bei *The Embrace* auch in der Körperhaltung der Frau, insbesondere durch ihre weit geöffneten Arme. Die Wesen aus den Werkteilen *Progenitor* und *Offspring* bilden in ihren geöffneten Halbkugeln und ihrer geduckten Haltung dem Raum gegenüber nur sparsam aufgeschlossene Formen. Der Radius der Halbkugel erscheint als Begrenzungslinie zum Umraum. Die drei ungeöffneten Lederbehausungen sind diesem gegenüber sogar hermetisch abgeschlossen. Das Mutterwesen in *Offspring* schaut ebenso wie das männliche Tier auf der anderen Plattform unbestimmt in den Raum hinein. Obwohl sie indirekt in Richtung der Frau blicken, deutet ihre Körperhaltung nicht darauf hin, dass sie dem Geschehen dort besondere Aufmerksamkeit widmen würden. Das Muttertier hat sich leicht zur Seite gedreht und das andere Wesen ist zwar der Frau zugewandt, scheint sich aber eher für seine rechte Vorderextremität zu interessieren.

Da Gewicht und Volumen der sechs Wandelemente etwa gleich sind und alle sechs in räumlichem Abstand voneinander angebracht sind, formt sich innerhalb dieser Gruppe kein Schwerpunkt heraus. Die Figur der Frau ist allerdings um einiges größer und voluminöser als die Lederkonstruktionen und bildet wegen ihrer exponierten Position, ihrer Andersartigkeit und ihrer Dynamik einen Gegenpol zu den sechs Formen.

Im Museum für Zeitgenössische Kunst in Vitoria war die Gesamtinstallation in einer Raumecke positioniert. Die Frauenfigur stand in ca. 2 m Abstand zu beiden Wänden direkt auf dem Boden des Ausstellungsraumes, auf Augenhöhe mit dem Ausstellungsbesucher. Da sie der Wand, bzw. der dunkelgrauen, leeren

Lederbehausung zugewandt war, musste der Betrachter um die Figur herumgehen, um ihre Vorderseite sehen zu können. Beim Herumgehen um die Figur wird der Betrachter Teil der Installation, indem er sich zwischen diese und die Lederhalbkugeln begibt. Die Installation *The Embrace* besteht aus dem allansichtigen Element der Frauenfigur und der an der Wand befestigten, leeren Leder'höhle'. *Offspring* und *Progenitor* dagegen sind jede für sich als Wandplastiken auf drei Ansichten beschränkt.

Die zurückweichende Haltung der Frauenfigur bewirkt die Dynamik der Anordnung, sie scheint den großen Schwung anzudeuten, mit dem das Tier die Frau gerade angesprungen hat und den sie auszubalancieren versucht. Ihr Schwerpunkt liegt dabei hinter ihrer Körpermitte. In diesem Augenblick von Bewegung scheint die Figur eingefroren zu sein. Im Gegensatz dazu stehen die statischen sechs Wandelemente. Die Figuren in *Offspring* und *Progenitor* sind in ihre jeweiligen Tätigkeiten, das Säugen eines Jungtieres und die Beschäftigung mit dem eigenen Körper versunken. Die geschlossenen Formen erscheinen statisch, doch erscheint dem Betrachter ihre Statik fragil. Es ist zu vermuten, dass sich auch in diesen Lederbehausungen Tiere befinden, die jeden Augenblick den Reißverschluss ihrer Halbkugel öffnen könnten.

Inhaltlich besteht eine enge Verknüpfung zwischen dem beschriebenen Ensemble und der Arbeit *The Bodyguard*. Wie dort bereits angemerkt stehen der Gelbstirn-Honigfresser und der Hörnchenbeutler, für deren Schutz Patricia Piccinini innerhalb der Serie *Nature's Little Helpers* fiktive Wesen konzipiert hat, in freier Natur in Beziehung zueinander. Beide Arten sind sehr gefährdet und beide gelten als Wahrzeichen für den australischen Bundesstaat Victoria, in dem die Künstlerin lebt. Hier deutet sich wiederum ein regionaler Bezug der Themensetzung Piccininis an. Wie bei der Plastik *The Surrogate* (s. Kap. 3.2.5.3) weisen die für diese Werkgruppe erdachten Wesen anatomische Ähnlichkeit mit dem zu schützenden Tier auf. Die großen Augen und die Gleithaut an den Seiten sind typisch für die Familie der Gleitbeutler, zu denen der Hörnchenbeutler (*Gymnobelideus leadbeateri*) gehört.³¹⁴ Ferner leben auch diese in Baumhöhlen und benötigen kräftige Zähne, um die Saftbahnen der Bäume anzuzapfen. Insbesondere die überdimensionalen Nagetierzähne fallen bei den Figuren der Werkgruppe auf. Aufgrund der geringen Größe und ihrer Nacktheit, die sie

314 Macfarlane et al., 2007.

wehrlos erscheinen lässt, wirken die Kreaturen bei der alleinigen Betrachtung von *Progenitor* und *Offspring* zunächst nicht bedrohlich. Die Darstellung einer Mutter mit Jungtier in der dazu gehörigen Plastik *Offspring* stellt ebenfalls einen Kontrast und Ausgleich zu der dynamischen Plastik *The Embrace* dar. Das Mutterwesen erscheint fürsorglich, das Jungtier harmlos. Hier zeigen sich Parallelen zu der Werkgruppe *We are Family*: Piccinini hat Wesen konstruiert, die trotz ihrer fiktiven Herkunft aus dem Labor fähig zur Reproduktion erscheinen und damit einer Eigendynamik unterliegen, auf die der Mensch als ursprünglicher ‚Schöpfer‘ nur noch bedingt Einfluss hat.

Erst die Kombination mit *The Embrace* suggeriert eine Bedrohung des Menschen durch die fremdartigen Wesen. Der identifiziert sich mit der lebensgroßen Frauenfigur. Dementsprechend empfindet er die dieser Frau ins Gesicht springende Kreatur als nicht einschätzbar und gefährlich. Auf der anderen Seite fasziniert wiederum die detailgenaue, lebensechte Darstellungsweise der Plastiken und veranlasst den Betrachter nahe heran zu treten, um die Details zu erfassen, wie sich in der folgenden Abbildung, die während der Kunstmesse ArtForum 2005 in Berlin entstand, anschaulich nachvollziehen lässt:



Betrachterin und The Embrace (Foto: Heike Thienenkamp, 2005)

Piccinini beschreibt im Interview mit der Autorin, wie sich ihre Ideen und Formvorstellungen zu später umgesetzten Figuren aus Alltagssituationen heraus entwickeln:

[...]I'm often responding to situations that happen in the rest of my life. Like I mentioned that *The Embrace* came from an encounter with a little boy, Leo, who was three years old. And he jumped on my face. Well, I was taking some photographs of him in his bedroom with his mum. And [...] we were all playing and jumping around. And he jumped on my face and he really hurt my nose. [...] And he was in shock too, because I didn't catch him. [...] his mum said to me: „Oh, he just likes you. That was a hug.“ And I thought: „Ah. That's - it felt like an attack.“ [...] And that's where the work comes from. Whereas you don't know, [...] if it was hug or an attack. And, that's why [...] I felt it was a good metaphor for that work. Like, well this girl is really in back. And she doesn't know whether this creature is really hugging her or trying to hurt her.³¹⁵

Diese Situation kann als beispielhaft betrachtet werden. Die Künstlerin besitzt offenbar die Fähigkeit, besonders eindrückliche Alltagserlebnisse bildhaft im Gedächtnis zu behalten und später in Kunstwerken zu verarbeiten, welche dem Betrachter die Essenz einer erlebten Situation vermitteln. Beispiele dafür finden sich zu den Werken *The Young Family*, *Big Mother*, *Truck Babies*.

Das ganze Ensemble, insbesondere aber *The Embrace*, wirken wie ein Standbild. An diesem Beispiel lässt sich gut nachvollziehen, wie sehr die Ästhetik von Piccininis Plastiken in der Formensprache moderner Science-Fiction-Filme wurzelt.³¹⁶ Piccinini hat offenbar genau diese Form der etwas glatten, hyperrealistischen, wachsfigurenartigen Darstellungsweise zum Ziel. Die haptische und optische Qualität des Materials steht bei ihren hyperrealistischen Plastiken vollkommen im Hintergrund, das Material ist nur Mittel zum Zweck. Allein die übergenau modellierte und ausgestaltete Oberfläche ist entscheidend, um den Anschein von Lebendigkeit der Figuren zu erreichen. In dieser extremen Ausprägung des skulpturalen Hyperrealismus steht ihr Werk dem des Australiers Ron Mueck nahe und weiteren Künstlern wie Gavin Turk, Toni Matelli und dem mittlerweile eigenständig künstlerisch tätigen Sam Jinks. Vorläufer dieses zeitgenössischen Hyperrealismus in der Skulptur lassen sich in der gesamten Kunstgeschichte finden. Insbesondere müssen an dieser Stelle die parallel zum

315 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XIV.

316 Einige der für die Künstlerin arbeitenden Experten für Special Effects wie Sam Jinks oder Robert Mueck haben beispielsweise an den Figuren für einige Star Wars-Filme mitgewirkt. Gleichzeitig erinnern die technische Perfektion in der Gestaltung der Wesen und die hier dargestellte Situation an die „Alien“-Filme mit den Figuren von HR Giger.

malerischen Fotorealismus der 1960er und 1970er Jahre entstandenen Plastiken von Duane Hanson, Edward Kienholz und John de Andrea genannt werden.³¹⁷

3.2.4.3 The Surrogate (for the Northern Hairy Nosed Wombat) (2005)



The Surrogate (Vorderansicht und Rückenansicht (Detail)). Courtesy of the artist.

Die folgende Beschreibung und Analyse beziehen sich vorrangig auf Abbildungen im Ausstellungskatalog *Nature's Little Helpers*³¹⁸ ergänzt durch Bilder von der Homepage der Künstlerin³¹⁹. Letztere stammen von einer Ausstellung in der New Yorker Robert Miller Gallery im Jahr 2005. Dort wurde eine andere Version der Arbeit ausgestellt, als sie im vorliegenden Katalog zu finden ist. Die Abweichungen beziehen sich nicht auf die modellierte Figur, sondern auf deren Umgebungsgestaltung. Die im Katalog abgebildete Version wird dort als *Edition 3* bezeichnet.

The Surrogate bezeichnet ein hyperrealistisch dargestelltes Wesen aus Silikonmasse. Wie der Titel verrät, ist das Wesen als ‚Helfer‘ für den *Nördlichen Haarnasenwombat* (*Lasiorhinus krefftii*) konzipiert. Es ist auf einer niedrigen Plattform aus himmelblauem Leder mit zu zwei Seiten flach abfallenden Rampen

317 Nungesser, 2003, S. 263. Vgl. hierzu auch Kapitel 4.

318 Robert Miller Gallery, 2005, ohne Seitenangabe.

319 Vgl. Piccinini. Homepage der Künstlerin: Projects. *Nature's Little Helpers. The Surrogate*. Venisage [sic]. Photo: Roman Mensing. (Download vom 29.02.2008).

platziert. Die unteren Teile der Rampen sind mit den Umrissen von Eicheln und Eichenblättern in Weiß bestickt. *The Surrogate* sitzt mit dem Rücken zu seiner muschelförmigen Behausung aus Leder, die sich direkt an die Plattform anschließt. Die flache Frontseite der zeltartigen Höhle bildet den Eingang und ist säuberlich mit Druckknöpfen verschlossen. Sie kann offenbar komplett wie bei einem Zelt zusammengerollt werden und enthält zudem einen kleineren Durchschlupf, der mit Hilfe von zwei zusammenlaufenden Reißverschlüssen geöffnet werden kann.

Das davor sitzende Geschöpf ist ca. einen halben Meter hoch, untersetzt und nackt. Es hockt aufrecht mit angewinkelten Armen, die Hände sind mit gekrümmten Fingern vor Brust und Bauch platziert. Abgesehen von der Nase sind die Gesichtszüge menschenähnlich. Von der stark fliehenden Stirn aus läuft der breite, flache Nasenrücken in eine Nase mit einigen Tasthaaren an jeder Seite aus, wie bei einem Hund oder einem Wombat. Die Stirn ist kahl, von Falten durchzogen. Die Falten im gesamten Gesicht und am Körper belegen das fortgeschrittene Alter der Kreatur. Sie hat große, braune, freundliche Augen mit borstigen Augenbrauen. Die Ohren stehen ab und erinnern an eine Mischung zwischen menschlichen und fledermausartigen Ohren. Die helle Haut ist wie menschliche Haut mit Leberflecken übersät und weist durchscheinende Adern auf. Der Kopf ist im Verhältnis zum restlichen Körper sehr groß. Ganz im Gegensatz dazu scheinen die recht kurzen Beine kaum in der Lage zu sein, den kräftigen Körper zu tragen. Hände und Füße sind mit scharfen braunen Krallen versehen. Der schmallippige, lächelnde Mund und die Lachfalten um die Augen lassen den Gesichtsausdruck der Figur freundlich wirken. Der eher plumpe Körper mit dem großen Bauch erweckt den Eindruck von Behäbigkeit. Während der Blick von vorn auf die Kreatur vertraute Elemente offenbart, wirkt die Rückenansicht absonderlich und zunächst abstoßend. Vom Hinterkopf aus zieht sich über die Schultern bis in den unteren Bereich der Wirbelsäule eine Panzerung aus übereinander liegenden dicken Hornplatten. Im Schulterbereich sind diese besonders breit und werden nach unten immer schmaler. Rechts und links der Panzerung befinden sich insgesamt sechs paarig angeordnete, kegelförmige Hautausstülpungen mit einem Loch in der Mitte. In dem mittleren und dem unteren Paar von Hautbeuteln befinden sich Tierjunge. Während die unteren beiden Beutel das vollständig behaarte und recht große Jungtier nicht mehr völlig umschließen können, reckeln sich in dem mittleren Beutelpaar zwei noch nackte,

hilflose Junge. Das rechte streckt den größten Teil des Kopfes und des linken Vorderbeines heraus, die Augen sind noch geschlossen. In den beiden obersten Beuteln ist bis auf die Öffnung des Hautsackes nichts zu sehen, die Anordnung lässt aber vermuten, dass dort die jüngsten Tiere untergebracht sind. Von den am weitesten entwickelten Tieren in dem unteren Beutelpaar ist ein Teil des Kopfes, der Vorderbeine und, bei dem linken Exemplar, auch eines Hinterfußes erkennbar. Die Tiere können sowohl aufgrund des Werktitels als auch im anatomischen Vergleich als Nördliche Haarnasenwombats identifiziert werden. Es lassen sich deutlich Parallelen zwischen dem Äußeren dieser Tierart und dem Aussehen der plastizierten Figur in *The Surrogate* feststellen.

The Surrogate ist eine zweiteilige Arbeit mit den Maßen 102 x 302 x 178 cm, die sich aus dem plastizierten, hyperrealistisch modellierten Wesen und seiner aus Leder gefertigten Umgebung zusammensetzt. Ersteres wurde aus Silicon, Acrylharz, Haar und Fell gefertigt, letztere aus Leder und Sperrholz.

In der Robert Miller Gallery wurde *The Surrogate* 2005 als direkt auf dem Boden platzierte Installation präsentiert, ohne Abgrenzung gegenüber dem Betrachter. Die zu den Seiten abfallende, hellblaue Lederplattform ist eng mit dem Boden verbunden, die Zeltmuschel steht direkt auf dem Boden. Der Blick des dargestellten Wesens geht in den Raum hinein, ohne einen bestimmten Punkt zu fixieren. Blick und Haltung sind dem Raum gegenüber geöffnet, der Gesichtsausdruck ist freundlich-neugierig und bezieht den Betrachter in das Arrangement ein. Die Arbeit wird so integrativer Bestandteil des Ausstellungsraumes, der Umraum Bestandteil des Werkes.

Das größte Volumen der Installation bildet die Leder-Zeltmuschel. Trotzdem bildet sich kein Ungleichgewicht zwischen der Lederplattform mit dem Wesen und der Muschel. Mit letzterer assoziiert der Betrachter automatisch Leichtigkeit und einen luftgefüllten Raum. Aus diesem Blickwinkel wirkt die andere Hälfte mit der massiv erscheinenden Lederplattform und dem darauf hockenden Wesen schwerer. Das größere Volumen auf der einen und das größere Gewicht auf der anderen Seite bewirken insgesamt ein ausgeglichenes Kräfteverhältnis.

Der Betrachter sieht in Draufsicht auf die freistehende Bodeninstallation herab. Er kann sich daher von dem weit unter Augenhöhe befindlichen Wesen nur in größerer Distanz angeschaut fühlen. Um Details genauer zu erfassen muss er sich direkt bei dem Werk hinunterbücken. In der Robert Miller Gallery war die Arbeit mit dem Rücken des Wesens zur Wand positioniert, so dass der Eindruck

entstand, die Figur überblicke tatsächlich den Ausstellungsraum. Durch diese Präsentationsweise gerät die besonders fremdartige Rückenseite der Kreatur erst beim Drumherumgehen in den Fokus des Betrachters. Auf den ersten Blick könnte die En face – Ansicht des Wesens als Hauptansicht betrachtet werden, doch ein zweiter Blick auf den Rücken verdeutlicht, dass sich Wesentliches über die Arbeit erst aus dieser Perspektive mitteilt.

Das matte Leder von Plattform und Behausung und die menschlicher Haut nachempfundene Körperoberfläche der Figur bringen eine sanfte Lichtführung ohne starke Hell-Dunkel-Kontraste mit sich. Das Leder der beschriebenen Arbeit ist monochrom himmelblau mit weißen Stickereien. In der Version, die auf der Homepage Piccininis zu sehen ist, wurde himmelblaues und weißes Leder verwendet.³²⁰ Das Material ist jeweils handwerklich hochwertig verarbeitet und ohne jegliche Gebrauchsspuren. In den unteren Bereichen der Schrägen sind die sorgfältig genähten -weißen Stickereien von Eichenblättern und –früchten aufgebracht. Diese Bereiche sind durch Doppelnähte von den unverzierten Flächen der oberen Schräge und der Plattform abgesetzt. Weitere Nähte scheinen rein gestalterische Funktion zu haben und unterteilen die große, von geraden Linien begrenzte Fläche des Plateaus in zwei Teile. Alle Nähte sind geschwungen und nehmen so die Form der Zeltmuschel wieder auf.

Die Installation öffnet sich von dem modellierten Wesen ausgehend vor allem nach vorn, zum Betrachter hin. Die Figur scheint in einem Moment entspannten Innehaltens eingefangen worden zu sein. Die waagerechte und bodennahe Ausrichtung des Lederuntergrundes und die kauernde Haltung des Wesens darauf unterstützen den Eindruck von Ruhe und Stabilität.

Die beschriebene formale Gestaltung der Figur lässt sie im Gegensatz zu *The Bodyguard* weder aggressiv noch dynamisch wirken. Stattdessen strahlt *The Surrogate* Behäbigkeit aus und erscheint mit der dem Betrachter gegenüber geöffneten Haltung und den Lachfalten um die Augen freundlich. Die deutlichen Krallen und die Panzerung des Rückens dagegen zeichnen das Wesen als durchaus wehrhaft aus. Zahlreiche Dichotomien innerhalb der Installation irritieren. So scheint die Vorderseite der dargestellten Kreatur eher einem männlichen Lebewesen zu gehören, während das Austragen der Jungen in den rückwärtigen Beuteln auf Weiblichkeit verweist. Weiterhin verwendet Piccinini die schon bekannte

³²⁰ Piccinini, Homepage der Künstlerin, Projects, *Nature's Little Helpers*, *The Surrogate* (Download vom 19.12.08).

Kombination von Tierischem und Menschlichen, von Vertrautem und Neuartigem, von künstlicher, beinahe steriler Umgebung und lebendig erscheinender Kreatur. Hinzu kommt der Gegensatz von einem fremdartigen Wesen, das eindeutig nur mit biotechnologischen Methoden entstanden sein kann, und den Jungtieren in den Beuteln, die als reale Tiere, als Wombats, zu identifizieren sind. Das Wesen sorgt also nicht für seinen eigenen Nachwuchs, sondern trägt den Nachwuchs einer anderen Spezies aus. In der Installation *The Surrogate* werden zahlreiche Wombat-typische anatomische Merkmale zitiert. Der Wombat braucht kräftige Vorder- und Hinterbeine mit starken Krallen zum Graben von Erdhöhlen, ist ein Beuteltier und aufgrund seiner Nachtaktivität vor allem auf den Hör- und Geruchssinn angewiesen, worauf die großen Ohren und die ebenso auffällige Nase der plastizierten Figur verweisen. Die Gefährdung des Nördlichen Haarnasewombats wird unter anderem auf eine Dezimierung seines Lebensraumes zurückgeführt.³²¹ Gleichzeitig weist die Spezies eine sehr geringe Reproduktionsrate auf. Die Weibchen bringen nur einmal im Jahr ein einziges Junges zur Welt, in Zoologischen Gärten gelingt die Zucht gar nicht. Zumindest dem limitierenden Faktor der geringen Reproduktivität stellt Piccinini künstlerisch einen Lösungsvorschlag entgegen, indem sie ein fiktives Ammen-Wesen konstruiert. Dieses wäre nach dem Entwurf der Künstlerin anatomisch in der Lage, sechs junge Wombats auf einmal auszutragen, die kostbaren Jungtiere durch eine wehrhafte Panzerung zu schützen und ihnen die wesentlichen Fertigkeiten zum Überleben wie z.B. das Graben von Erdhöhlen beizubringen. In Piccininis plastischer Vision drückt sich Wertschätzung und Verantwortungsbewusstsein des Menschen gegenüber der von ihm beeinflussten Natur aus. Die Installation bildet ab, wie einer durch Aussterben extrem gefährdeten Spezies mit biotechnologischen, aufwändigen Methoden ein Helferwesen mit dem Ziel zur Seite gestellt wird, das Problem der geringen Reproduktionsrate zu lösen. Hier wird suggeriert, dass für die Erhaltung des Wombats, stellvertretend für durch den Menschen gefährdete Arten, umfangreiche Maßnahmen wert sei. Diese Wertschätzung findet ihren Ausdruck in der Erschaffung eines Helferwesens und in dessen hochwertiger, gepflegter Lederbehausung, wie Piccinini selbst es ausdrückt:

321 Schober, 1997.

And the reason why I did that is because it was my way of saying that I care about these creatures, so I provide them with this beautiful environment but also that these creatures are kind of luxurious as well and they deserve that kind of environment.³²²

Gleichzeitig spiegelt die formal strenge Konstruktion des Leders und die dekorativ aufgestickten Eichenmotive den Drang des Menschen, die Natur zu beherrschen und sie seinem Verständnis von Ordnung anzupassen. Die an Autositze angelehnte Formgebung und Materialität der Lederumgebungen von *The Surrogate*, aber auch von *The Young Family*, *Leather Landscape*, *Bodyguard* und *The Embrace* ist derart artifiziell, dass sie in Kombination mit den dazugehörigen Tierwesen zunächst deplaziert und irritierend wirkt. Sie offenbart die darauf lebenden Wesen als ebenfalls artifiziell und durch Anwendung biotechnologischer Methoden entstanden. Gleichzeitig unterliegen alle diese Wesen offenbar natürlichen Prozessen wie Alterung (*The Young Family*, *Progenitor*) und Reproduktion (*The Young Family*, *Leather Landscape*, *Offspring*). Die Grenze zwischen dem Artifizialen und dem Natürlichen ist nicht eindeutig zu definieren. Als thematische Fortführung von *The Surrogate* ist die Installation *Undivided* zu verstehen. Hier wird das Wesen nicht nur mit einer wertvollen Behausung ausgezeichnet, sondern erlangt Zugang zu dem Kern menschlicher Gesellschaft, der Familie.

322 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XIV.

3.2.4.4 UNDIVIDED (2004)



Undivided (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



Undivided - Detail (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Die folgende Beschreibung des Werks bezieht sich auf die Aufstellung in Vitoria Gasteiz. *Undivided* befindet sich in Besitz der Marc and Livia Straus Collection.

Die Installation *Undivided* besteht aus dem Bett mit Bettzeug, dem Teppich darunter und dem Teddy, sowie den zwei hyperrealistischen Figuren aus Silikon, Fiberglas, Schlafkleidung und menschlichem Haar. Das Wesen *The Surrogate* befindet sich zusammen mit einem ca. dreijährigen Jungen mit rotbraunen Haaren in dessen Kinderbett. Beide schlafen auf der rechten Seite liegend mit angewinkelten Armen und Beinen. Das Wesen liegt hinter dem Jungen und hat seinen linken Arm um ihn geschlungen. Das Kind scheint von seinem Kopfkissen heruntergerutscht zu sein, die hellblaue Decke liegt halb zu Füßen der beiden Figuren, halb auf dem Boden. Das Bettzeug ist ebenfalls hellblau, der Schlafanzug des Jungen besteht aus blauem, weichem Flanell mit blauen, violetten, weißen und gelben Sternen und mit hellblauen Knöpfen. Das Holzbett steht auf einem blaugrauen Teppich. Vor dem Bett liegt ein hellbrauner Teddybär, er scheint heraus gefallen zu sein.

Das Wesen liegt ganz nah an dem Jungen, die Nase an dessen Nacken gedrückt. Es ruht entspannt mit dem Kopf auf der rechten Hand. An den Händen und Füßen hat es kräftige braune Krallen. Sein zweiter und dritter Finger sind vom untersten Fingergelenk bis zu den Krallen miteinander verbunden. An den Füßen fällt der erste Zeh auf, der tiefer als die anderen vier Zehen und im Gegensatz zu diesen seitlich ansetzt. Beim Herumgehen um das Bett lässt sich die Rückenseite der Kreatur betrachten, an der sich Unterschiede gegenüber der Figur aus der Installation *The Surrogate* feststellen lassen. Auch hier befinden sich Jungtiere unterschiedlicher Entwicklungsstadien in den Rückentaschen, allerdings in anderen Positionen. Während die oberen Taschen bei der Vergleichsfigur *The Surrogate* leer erschienen, sind sie hier prall gefüllt. Bei einem Durchmesser von ca. 10 cm sind sie etwa drei Zentimeter geöffnet und lassen erkennen, dass sich in ihnen eine feucht glänzende, rosa, nicht näher zu bestimmende Form befindet. Da in der mittleren Tasche von ca. 15 cm Durchmesser zwei ebenso feucht glänzende und rosafarbene, nackte Jungtiere zu identifizieren sind, liegt die Vermutung nahe, dass sich auch in den kleineren Taschen Jungtiere in einem früheren Entwicklungsstadium befinden. In den unteren Hautausstülpungen befinden sich beinahe voll entwickelte Junge mit Fell, die für den Hautbeutel schon fast zu groß zu sein scheinen. Auch sie haben die Augen geschlossen und scheinen zu schlafen, ebenso wie das Wesen selbst und das Kind neben ihm.

Die einzelnen Bestandteile der Arbeit sind lebensgroß, die Abmessungen mit ‚variabel‘ angegeben.³²³ Die Seitenteile des Bettes sind verlängerbar, werden in den Abbildungen im Katalog oder auf der Homepage der Künstlerin aber jeweils im maximal verkürzten Zustand, geeignet für Kleinkinder, gezeigt. Das Bett mit dem Bettzeug, der Teppich und der darauf liegende Teddy sind handelsübliche Ware und wurden nicht speziell für das Kunstwerk angefertigt oder verändert. Die Figur *The Surrogate* und die Figur des Kindes sind beide etwa 100 cm lang. Beide liegen in annähernd gleicher Haltung eng aneinander. Hier verschiebt sich die Massenverteilung zugunsten des Wesens, das bei gleicher Körpergröße etwa den doppelten Körperumfang hat wie das Kind.

Das Bett mit dem darin liegenden, unbedeckten Paar bildet eine dem Raum gegenüber geöffnete Form. Dies gilt insbesondere für die Frontalansicht auf den schlafenden Jungen, dessen Körper eine konkave Form bildet. Auf der gegenüberliegenden Seite präsentiert *The Surrogate* dem Betrachter seinen gewölbten Rücken, es ergibt sich eine konvexe, geschlossene Form.

Der Raum ist wesentlicher Bestandteil der Arbeit, die nicht mit dem Rand des Teppichs endet, da die dargestellte Szene offensichtlich aus dem Kontext eines Kinderschlafzimmers herausgelöst worden ist. Der Betrachter ergänzt in Gedanken den fehlenden Teil des Zimmers und wird Teil dieses fiktiven Raumes. Er gehört zum Arrangement, bleibt aber als Beobachter von der Beziehung zwischen dem Kind und dem fremdartigen Wesen ausgeschlossen.

Das Bett selbst erscheint nicht als massive Form, sondern eher als Rahmen für den Figurenkomplex aus Wesen und Kind. Dieses Paar bildet deutlich den Schwerpunkt der Arbeit, den Mittelpunkt, auf den sich die Aufmerksamkeit konzentriert. Dieser gezielte Fokus wird durch den vor dem Bett liegenden Teddy aufgelockert. Das Stofftier wird gedanklich mit dem Kind verbunden, aus dessen Arm es vermutlich gefallen ist, und ragt als Teil des Figurenkomplexes aus der rahmenden Bettform heraus. Eine ähnliche Lockerung der Symmetrie bewirkt die halb auf dem Boden liegende Decke.

Der Rand des direkt auf dem Boden des Ausstellungsraumes liegenden Teppichs bildet die begrenzende Linie der Installation. In Vitoria Gasteiz war die Arbeit in eine Raumecke gerückt, parallel zu den Wänden ausgerichtet, mit einem Abstand von mehreren Metern zu diesen. Das Wesen *The Surrogate* lag mit dem Rücken zur

323 Artium, 2007, S. 123.

Wand und konnte erst beim Herumgehen um das Arrangement im Detail erfasst werden. Anders als im Ausstellungskatalog und in der Robert Miller Gallery 2005³²⁴ zu sehen, hat sich die Kuratorin im Artium dafür entschieden, die Installation auf einen weißen Stoffuntergrund zu stellen, der den Teppich zu jeder Seite um ca. 50 cm überragt. Der weiße Rand dient als Abstandhalter und übernimmt die Funktion eines Podestes auf Bodenniveau.

Die Installation ist als freistehendes Werk konzipiert. Sie präsentiert sich in schräger Draufsicht, die Figuren sind auch von der Kopf- und Fußendseite des Bettes sichtbar. Die Ansicht auf die Längsseite des Bettes und auf die Vorderseite der Schlafenden kann als Hauptansicht verstanden werden. Aber auch die hintere Ansicht ist zum Verständnis des Werkes wichtig, da sie den Blick auf den bewehrten Rücken des Wesens und auf die Hautbeutel mit den Jungtieren erlaubt. Wie bei den anderen hyperrealistischen Figuren entsprechen die Farbigkeit und die Art der Lichtreflexion der menschlichen Haut. Die Figuren wirken äußerst lebensecht, wenn die Haut des Kindes auch recht blass ist und an einigen Körperstellen wie den Füßen wächsern wirkt. Wie bei den anderen vorgestellten Installationen wurde die extreme Ausleuchtung der Arbeit vermieden und so der Charakter einer häuslichen Szene, die im Ausstellungsraum zunächst fremd und fehl am Platz wirkt, unterstrichen.

Die Schlafsituation und die ruhende Haltung der beiden Figuren rufen den Eindruck einer stillstehenden Szene ohne große Dynamik hervor. Dazu trägt auch die Ausrichtung ihrer Körperachsen bei, die parallel zu den Bettseiten und zueinander ausgerichtet sind. Dem wirken allerdings die Linien der kreuz und quer laufenden Falten der Decke entgegen. Auch der aus dem Bett gefallene Teddy und das in eine Ecke am Kopfende gerutschte Kissen sind Hinweise darauf, dass der Ruhe große Dynamik vorausging. Der ruhende Moment erscheint wie eine Pause zwischen bewegteren Szenen. Der Betrachter assoziiert den unruhigen Schlaf eines Kindes, das die Decke wegstrampelt, die Schlafposition dauernd ändert und in seiner Dynamik den Teddy aus dem Bett stößt.

Die enge Verbindung von Kind und Hybridwesen steht im Zentrum dieser Arbeit. Indem Patricia Piccinini den Betrachter mit dem geschilderten Arrangement konfrontiert, steigert sie den Eindruck von Wehrlosigkeit, die der Gestalt eines Kindes per se innewohnt noch im Bild des schlafenden Kindes.

324 Vgl. Homepage der Künstlerin: Projects. *Nature's Little Helpers. Undivided*. (Download vom 05.03.2008).

Gleichzeitig drückt sich in der Inszenierung nicht nur Wehrlosigkeit, sondern auch Ausgeliefertsein und absolutes Vertrauen des Kindes gegenüber dem fremden Wesen aus. Letzteres darf im selben Bett mit ihm schlafen wie ein freundliches Haustier oder sogar wie ein Geschwisterkind. Diese Nähe zwischen Kind und *Surrogate* weckt beim Betrachter das bekannte Unbehagen, das schon in Zusammenhang mit den Werken *Still Life with Stem Cells* und *Leather Landscape* dargelegt wurde. Die Künstlerin verstärkt es in diesem Werk noch, indem das Verhältnis Kind und Kreatur nicht mehr hierarchisch geprägt ist wie bei den beiden genannten Installationen. In *Still Life with Stem Cells* dienen die fremden Kreaturen einem Kind als Spielzeug bzw. Kuscheltiere, in *Leather Landscape* assoziiert der Betrachter eine Zoosituation mit schauendem Kind und angeschauten Tieren. In *Undivided* dagegen liegen zwei in Haltung, Größe und Körperoberfläche formal ähnlich gestaltete Wesen in dem Bett des Kindes. *The Surrogate* drückt seine Nase an den Nacken des kleinen Jungen und umarmt ihn von hinten, eine Geste, die gleichzeitig als schützend und besitzergreifend gelesen werden kann. Mit dieser Installation schafft Piccinini die Allegorie von Gleichberechtigung zwischen biotechnologisch entstandenen Wesen und dem Menschen nahe stehenden Haustieren. Indem die Künstlerin diese Kreatur in Umarmung mit einem schlafenden Kind platziert, initiiert sie beim Betrachter eine spontane emotionale Antwort. Bevor die intellektuelle Reflexion einsetzt, ist er bei der Begegnung mit diesem Werk schon emotional involviert. Eine derart weit reichende Integration eines biotechnologisch geschaffenen Wesens in die menschliche Familie muss provozieren, zumal *The Surrogate* neben freundlich, vertraut und behäbig wirkenden Körperattributen auch wehrhafte und kräftige Merkmale aufweist. Wie schon in der Serie *We are Family* fordert die Künstlerin auch in dieser Serie und besonders mit der Arbeit *Undivided* zur Auseinandersetzung mit der Frage nach der Akzeptanz biotechnologisch veränderter Organismen in der Gesellschaft auf. Dass diese Wesen Teil der Umwelt des Menschen sein werden, wird nicht angezweifelt. Stattdessen stößt Piccinini mit ihrem Werk die Diskussion des Umgangs mit ihnen an und hinterfragt die Motivation und die Folgen biotechnologischer Eingriffe. Sie bereichert die Diskussion um eine andere Perspektive als die rein wissenschaftliche und rein rationale. Im Kunstkontext kann sie ihre eigenen Assoziationen zu Vor- und Nachteilen, zu Auswirkungen einer von den Biotechnologien stark geprägten Gesellschaft zum Ausdruck bringen, ohne an

wissenschaftliche Vorgaben gebunden zu sein, und so die Betrachter ihrer Kunst anregen, es ihr gleich zu tun. Um den gesellschaftlichen Umgang mit Biotechnologie geht es auch anderen Künstlern, von denen an dieser Stelle exemplarisch Medienkünstler Eduardo Kac zitiert werden soll:

As a transgenic artist, I am interested not in the creation of genetic objects but in the invention of transgenic social subjects. [...] [The] integrated process is important because it places genetic engineering in a social context in which the relationship between the private and the public spheres is negotiated.³²⁵

Bei ähnlicher Intention offenbart sich sogleich der wesentliche Unterschied zwischen den beiden in der künstlerischen Technik. Während Piccinini mit ihren hyperrealistischen Figuren Wirklichkeit simuliert, den klassischen Methoden der Bildhauerei aber eng verhaftet bleibt, bedient sich Kac als Vertreter der Transgenen Kunst biotechnologischer Arbeitsweisen und realer Organismen (s. Kap. 2.5.3).

325 Kac, 2005, S. 271.

3.2.4.5 BIG MOTHER (2005)



Big Mother. Courtesy of the artist.

Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Präsentation der Installation in der Robert Miller Gallery in New York, 2005.³²⁶

Auf einem weißen Podest von ca. 80 cm x 80 cm x 10 cm steht eine 180 cm hohe, nackte, weibliche Figur, die mit ihrem linken Arm ein Baby an ihrer rechten Brust stillt. Zu ihren Füßen liegen zwei hellblaue Taschen. Innerhalb der Figur vermischen sich anatomische Kennzeichen eines Pavians mit denen einer menschlichen Frau. Die Kopfform, die überlangen Arme und die Stellung der Daumen und großen Zehen passen zur Paviananatomie. Bei der Betrachtung des

³²⁶ Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin: Projects. *Nature's Little Helpers. Big Mother.* (Download vom 11.03.2008).

Gesichts fallen zudem die fliehende Stirn, das fehlende Kinn, die nicht erhabene Nase und die parallel dazu verlaufenden rötlichen Schwellungen auf. Im Kontrast dazu stehen die menschlich geformten Ohren, das lange, braune Haar und die braunen menschlichen Augen. Menschlich wirken auch die Nacktheit der Figur sowie ihre Größe. Die Haut des Wesens entspricht menschlicher Haut, seine Brust der Brust einer Frau. Die gesamten Proportionen sind dagegen eher affenartig, nicht nur die langen Arme, sondern auch der große, nach vorn gestreckte Kopf und die gekrümmten, relativ kurzen Beine. Finger- und Zehennägel sind krallenartig wie bei einem Affen. Das prägnanteste Merkmal, das die Figur mit einem Pavian gemeinsam hat, ist jedoch das rote, geschwollene Gesäß. Die Schwellung umfasst After und Scheide und die Gesäßbacken. Letztere sind durch zwei kreisrunde, hellere, hautfarbene Flächen besonders betont. Diese Färbung ist der realen Anatomie weiblicher Paviane während ihrer Empfängnisbereitschaft nachempfunden. Ein anatomisches Detail, das weder auf Menschen noch auf Affen verweist, sind die Hornplatten, die entlang der oberen Wirbelsäule die Haut an den Stellen zu durchstoßen scheinen, an denen sich Wirbel befinden. Diese anatomische Eigenheit erinnert an die anderen Figuren der Serie *Nature's Little Helpers*. Falten um das Gesäß herum, am Rücken und an der Brust deuten auf ein fortgeschrittenes Alter des Wesens hin. Ihre Arme sind äußerst muskulös, die Hände sehr groß und breit. Der rechte Arm hängt locker herunter, die halb geöffnete Hand berührt den rechten Oberschenkel. Der linke Unterarm ist angewinkelt und bildet eine gerade Linie vor dem Bauch des Wesens. Hand und Unterarm stützen den Säugling, der an der rechten Brust trinkt. Es ist die Figur eines lebensgroß plastizierten menschlichen, hellhäutigen, wenige Monate alten Babys. Das Kind trägt nur eine weiße Windel. Die Beine sind angewinkelt, die rechte Hand liegt an der Brust, aus der es trinkt. Die Augen hält es geschlossen, ganz auf das Trinken konzentriert. Der Blick der weiblichen Figur dagegen geht nach rechts in den Raum, ihre Mundwinkel weisen nach unten. Ihre Haltung ist insgesamt leicht gebeugt und entspannt, sie steht im Kontrapost, das rechte Bein leicht angewinkelt.

Wie auch in anderen Werken kann hier ein menschliches Kind als Referenz genutzt werden, um die Größe der Figur zu verdeutlichen. *Big Mother* ist mit 180 cm Höhe größer als eine durchschnittlich große menschliche Frau. Modelliert wurden die figürlichen Plastiken wiederum von Sam Jinks aus Silikon, Fiberglas

und menschlichem Haar.³²⁷ Hinzu kommen neben der Windel für den Säugling noch Leder und Nieten als Material für die Anfertigung der Umhängetaschen. Sie bestehen aus hellblauem, sorgfältig verarbeitetem Leder und wurden mit einer Doppelreihe silberner Nieten verziert. Das Weiß der Windel und das Hellblau der beiden Taschen ergänzen die Farbpalette um pastellfarbene Töne, wie sie mit Babys in Zusammenhang gebracht werden.

Die Farbigkeit, Oberflächenstruktur und -beschaffenheit der Figuren sind der menschlichen Haut entsprechend. Indem für *Big Mother* nur die allgemeine Beleuchtung des Ausstellungsraumes genutzt wird, unterscheidet sich die Ausleuchtung der Figur nicht von der des Besuchers. Der Eindruck der Lebensechtheit wird auf diese Weise auch hier unterstützt.

Big Mother ist eine in weiten Teilen raumoffene Plastik, in der sich konkave und konvexe Formen abwechseln. Der Körper des weiblichen Wesens öffnet sich der Umgebung durch die aufrechte, entspannte Haltung, die leicht geöffneten Beine und den Blick in den Raum hinein. Die beiden Taschen liegen zu ihren Füßen und führen die Umrisslinie der gesamten, eher vertikal orientierten Installation bodennah in der Horizontalen fort. In Bezug auf den Säugling wechselt die raumoffene Partie der geöffneten, angewinkelten Beine mit dem geschlossenen Bereich des Oberkörpers und Kopfes, der ganz der Brust zu und dem Raum abgewandt ist. Obwohl durch den intimen Kontakt des Stillens eine enge körperliche Beziehung zwischen dem Kind und der Stillenden besteht, nehmen sie in dieser Installation keinen Blickkontakt miteinander auf. Stattdessen hält die weibliche Figur den Säugling eher beiläufig an die Brust und blickt in den Raum.

Aufgrund ihrer Größe und des massigen, muskulösen Körperbaus wirkt die weibliche Figur massiv und schwer. Ihr Stand, mit der gesamten Fläche ihrer großen Füße fest auf dem Boden, unterstützt diese Wirkung. Innerhalb des Gesamtarrangements erscheinen der Säugling und die Umhängetaschen dagegen als leichte, kleine Teilvolumina.

Wie bereits erwähnt, stand die Arbeit in der Robert Miller Gallery auf einem flachen weißen Podest von ca. 10 cm Höhe. Diese Erhöhung verstärkt den Eindruck der Massigkeit der Figur zusätzlich. Gleichzeitig ist das Podest so klein, dass es den Betrachter ganz nah an die Installation herantreten lässt. Der angewinkelte Ellenbogen des Wesens ragt sogar darüber hinaus. Der Blick der

327 Piccinini, Vgl. Homepage der Künstlerin: Projects. *Nature's Little Helpers. Big Mother.* (Download vom 11.03.2008).

Figur geht zu einem Durchgang, der in den Ausstellungsraum hineinführt. Damit nimmt das Wesen Kontakt mit dem Betrachter auf, sobald dieser den Raum betritt. Der Ausstellungsbesucher wird also in das Werk mit einbezogen.

Dieses ist als freistehendes Werk mit einer Hauptansicht konzipiert. In dieser Ansicht wird das Wesen frontal präsentiert, das menschliche Kind auf seinem Arm und die Taschen auf dem Boden sind vollständig erfassbar. Während der genannten Präsentation stand *Big Mother* mit dem Rücken ca. zwei bis drei Meter von der nächsten Wand entfernt. Aufgrund der Größe der Figur und des zusätzlichen Podestes rezipiert der Betrachter die Arbeit in leichter Untersicht.

Die große aufrechte Figur des stillenden Wesens bildet die Hauptachse des Werkes. Allerdings wird die Vertikale an einigen Stellen durch horizontale Ausrichtungen unterbrochen. Dazu gehört die Linie der am Boden liegenden Taschen, des exakt horizontal gehaltenen linken Unterarmes, und des Blickes der Figur. Aufgrund des Kontrapostes und der unterschiedlichen Armhaltung entsteht eine Asymmetrie in der Körperhaltung der Figur, die den Eindruck absoluter Statik verhindert. Gleichzeitig wurde ein Moment entspannter Ruhe eingefangen, der in der Imagination des Betrachters so lange anzuhalten scheint, wie das Kind an der Brust trinkt. Die intime Situation und die Nacktheit der sehr menschenähnlichen Figur schließt den Betrachter auf der einen Seite aus, während die ungeschützte Präsentation der Nackten und ihr Blick in den Raum diese Isolation gleichzeitig wieder aufhebt.

Im Gegensatz zu allen anderen hyperrealistischen Silikonfiguren der Künstlerin, die allein aufgrund ihrer Körpergröße eher den Tieren als den Menschen zugerechnet werden können, zeigt *Big Mother* eine Tier-Mensch-Hybride, die so groß ist wie ein ausgewachsener Mensch und aufrecht steht. Der Kontrast zwischen ihrer Massigkeit und der kleinen menschlichen Säuglingsfigur an ihrer Brust wurde in der Analyse bereits herausgearbeitet. Er bietet einen Schlüssel zum Verständnis des Werkes. Das Wesen übernimmt offenbar Ammenfunktion für den Säugling, der ihm vollkommen ausgeliefert ist. Das Hybridwesen hat Macht über das menschliche Wesen in seinem Arm, das für den Betrachter als Identifikationsfigur dient. Um der Helferkeatur die Betreuung eines Kindes anzuvertrauen, muss sie über Intelligenz verfügen. Innerhalb der Installation ist dies unter anderem durch die Wickeltaschen zu Füßen des Wesens angedeutet. Sie repräsentieren menschlicher Nutzung vorbehaltene Accessoires. Die Kreatur kann diese offensichtlich zweckmäßig verwenden und zudem das

Kind wickeln. Intelligenz liest der Betrachter auch aus dem Blick des Pavianwesens, der nicht dem Kind zugewendet ist, sondern in die Ferne geht und in Kombination mit den leicht heruntergezogenen Mundwinkeln, der leicht nach vorn gebeugten Haltung und den müden Augen schwermütig wirkt. Der freudlose Blick, von dem der Betrachter beim Betreten des Ausstellungsraumes getroffen wird, zwingt diesen geradezu, den Kummer des Wesens wahrzunehmen und Schlüsse aus dem Wahrgenommenen zu ziehen. Offenbar ist die Situation für das Wesen nicht befriedigend. Gründe dafür lassen sich einerseits in einer direkten Lesweise darin vermuten, dass das Stillen eines Kindes nicht nur beglückend ist, sondern auch mit Anstrengung und Schlafmangel verbunden. Darüber hinaus stillt dieses Wesen nicht sein eigenes Junges, sondern versorgt ein menschliches Kind, während sein rot geschwollenes Hinterteil darauf hindeutet, dass es selbst geschlechtsreif und fruchtbar ist.³²⁸ Piccinini deutet damit an, dass das Wesen auf eigene Reproduktion zugunsten der Ammentätigkeit für den Menschen verzichten muss.

In ähnlicher Weise wie bei der Arbeit *Undivided* stellt sich auch bei der Betrachtung von *Big Mother* Unbehagen ein, weil die Kreatur und das menschliche Kind durch das Stillen und den Hautkontakt extrem eng miteinander verbunden sind. Die Abhängigkeit des menschlichen Wesens von einer im Labor geschaffenen Helferkeatur steht im Zentrum der Reflexion über dieses Werk. Der Säugling im Arm des gentechnisch entstandenen Helferwesens kann als Metapher für das generelle Unbehagen, aber auch die generell zunehmende Abhängigkeit des Menschen von den neuen Technologien gelesen werden. Diese Einschätzung stützt Piccinini, wenn sie sich zu den zur Serie *Nature's Little Helpers* gehörenden Zeichnungen äußert, in denen sie ausnahmslos Kinder in engem Kontakt mit den Chimärenwesen abbildet:

In these works it is us, the humans, the children that are vulnerable. As a viewer we might feel uncomfortable about the situation that these children are in. We might feel uncomfortable on their behalf, they're kind of just too close. It's kind of creepy. And I think this reflects our general sense of unease when confronted by the possibilities of new technologies. Such as genetic engineering.³²⁹

Diese Äußerung trifft ebenso auf die Werke *Undivided* und *Big Mother*, sowie auch auf *The Long Awaited* zu. Den abstrakten Möglichkeiten der neuen Technologien

328 Domb/Pagel, 2001, S. 204.

329 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Drawings*. URL:<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 11.11.09).

gibt Piccinini in ihren hyperrealistischen Installationen eine Gestalt und bietet damit dem Betrachter einen konkreten Ansatzpunkt für die eigene Auseinandersetzung und Positionierung in Bezug auf die Biotechnologie.

In der Haltung und Mimik der Mensch-Tier-Chimäre *Big Mother* verbildlicht sie wesentliche, zutiefst menschliche Emotionen. Piccinini stellt hier ein gentechnisch hergestelltes Helferwesen für den Menschen dar, das sich seiner Funktion bewusst zu sein scheint und aufgrund dieses Bewusstseins und seiner Emotionen dem Menschen gleichgestellt zu sein scheint. Damit verschwindet die Grenze zwischen Menschlichem und Tierischem. Die Definition des spezifisch Menschlichen bezeichnet die Künstlerin als zentral für ihr Werk:

I do think the idea of our common 'animality' is central to my work. I think it is impossible to find anything biologically 'special' about humans. However, that does not really lead me to an 'animal liberationist' position. Actually, when you think about it, caring about other species is one of the least 'animal-like' characteristics that people have - it is not something you see in many other animals. One of my interests in acknowledging our animalness is also about trying to understand our humanity. There has to be more to life than genetics and biology.³³⁰

Indem Piccinini die Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen auslotet, versucht sie also das eigentlich Menschliche zu definieren. Die Reflexion darüber erfolgt besonders intensiv, wenn ihre Chimärenplastiken wie *Big Mother* oder die Wesen in *Young Family* der menschlichen Anatomie besonders nahe kommen und ihr Blick von Intelligenz zeugt. ‚Caring‘, d.h. mitfühlen, fürsorglich sein, ist eine nach Piccinini besonders spezifisch humane Verhaltensweise. Die besondere Fähigkeit zu Fürsorge und Mitgefühl ist zudem häufig mit dem Weiblichen und Mütterlichen assoziiert. Beides beschreibt eine weitere prägnante Facette im Werk der Künstlerin und findet sich auch in den vom Fahrzeugbau inspirierten Plastiken wieder, die unter dem Titel *Naturalisierung der Technik* zusammengefasst sind (vgl. Kap. 3.3). In den beiden Werken *The Long Awaited* und *Foundling* aus dem Jahr 2008 arbeitet die Künstlerin den für sie zentralen Aspekt des gemeinsam Animalischen zwischen Tier und Mensch pointiert heraus.

330 Piccinini im Gespräch mit Fernandez Orgaz, 2007, S. 117.

3.2.5 PLASTIKEN UND INSTALLATIONEN AUS DEM JAHR 2008

3.2.5.1 The Long Awaited (2008)



The Long Awaited



The Long Awaited, Rückenansicht



The Long Awaited, Detail. Courtesy of the artist.

The Long Awaited wurde der Öffentlichkeit das erste Mal im Juni 2008, im Rahmen der Sammelausstellung *The Stranger* in der *Yvon Lambert Gallery*, New York, präsentiert. Die folgende Beschreibung stützt sich auf Abbildungen von der Homepage der Künstlerin.³³³

Auf einer einfachen braunen Bank ohne Rücken- und Armlehnen befinden sich zwei Figuren. Ganz am rechten Rand sitzt ein kleiner Junge, dessen Füße den Boden nicht berühren, sondern etwa 10 cm darüber schweben. Er trägt braune Lederschuhe, eine graue Hose und einen grauen Pullover. Sein Haar ist glatt und dunkelbraun, seine Haut sehr hell. Die linke Hand des Jungen liegt auf dem Kopf der zweiten Figur. Sein rechter Arm ist ausgestreckt und ruht auf dem Arm dieses auf der Bank liegenden Wesens, seine rechte Wange schmiegt er an die Schulter desselben. Er schläft ebenso wie das Wesen. Es liegt lang ausgestreckt auf der Bank, den großen Kopf im Schoß des Kindes, während der meerjungfrauartige Schwanz gerade bis zum linken Rand der Bank reicht. Einige Strähnen seines langen, grauweißen Haares hängen über das linke Bein des Jungen herunter. Die Physiognomie der Kreatur beinhaltet eine Mischung aus menschlichen Merkmalen und der Anatomie einer Seekuh, auch Manati genannt. Dieser entspricht die ganze Körperform mit dem großen Kopf, der stumpfen Schnauze, dem gedrungenen Körper und der gerundeten Hinterflosse. Gleichzeitig sind

333 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Latest News. *The Long Awaited* premieres in New York. URL:<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 21.07.08).

menschliche Merkmale unverkennbar, so z.B. das graue, lange, spärliche, gelockte Kopfhhaar, die Ohren, die Stirn- und Gesichtspartie und die armähnlichen Vordergliedmaßen. Während die Kopfform Manati-typisch erscheint, sind die frontal stehenden Augen mit Augenbrauen, die Ohren sowie die Nasenform an menschliche Vorbilder angelehnt. Der Mund dagegen entspricht eher einem Maul und erscheint wegen der leicht ansteigenden Mundwinkel freundlich. Auch der Verlauf der Falten um die Augen herum vermittelt den Eindruck eines freundlichen Charakters. Die Haut des Wesens ist hell wie Menschenhaut, sie weist Muttermale, durchscheinende Adern und fein ausgearbeitete Falten auf. Während die Körperunterseite eher glatt ist, sind der Rücken sowie der Kopf- und Halsbereich von tiefen Falten durchzogen. Ein Strang weißer Haare zieht sich die Wirbelsäule entlang. Die Brüste mit den rosa Brustwarzen sind glatt und weisen das Wesen als weiblich aus. Der Bauch ist rund, die gesamte Kreatur wirkt gut genährt. Nur die dünnen Arme scheinen nicht zu der rundlichen Figur zu passen. Sie enden in fünf Fingern, die ohne Daumen direkt nebeneinander angeordnet sind. Der Arm erscheint im Querschnitt eher flach als rund und weist damit Ähnlichkeit mit den Vorderflossen von Manatis auf. Eigentümlich ist die Hinterflosse, die bei den Seekühen stammesgeschichtlich aus umgewandelten Hinterbeinen entstanden ist. Tatsächlich scheint diese Flosse aus miteinander verwachsenen menschlichen Zehen zu bestehen.

Die Ausmaße der Installation sind 152 x 80 x 92 cm. Der Junge ist lebensgroß dargestellt (etwa 130 – 140 cm). Die verwendeten Materialien reichen von Silikon, Fiberglas, Sperrholz über menschliches Haar, Kleidung zu dem Leder der Bank. Für das Modellieren der Figuren und die Umsetzung in Silikon waren bei dieser Arbeit Paul Katte und Nick Nicolaou von der Sydneyer Firma Makeup Effects Group (MEG) verantwortlich, während Tim Ward die Lederbank fertigte, Peter Hennessey und Maryanne Nairn sich um die Bekleidung der Kindfigur kümmerten und Liz Rule die Figuren mit Haaren versah.³³⁴

Die Sitzfläche der Bank teilt als prägnante Horizontale die Installation in einen oberen, eher geschlossenen und einen unteren offenen Teil. Der Raum durchdringt die offene Form der Bank, die Figuren präsentieren in der Hauptansicht ihre Körperfront. Der Körper des Manati-Wesens bildet, der Anpassung der Seekühe an das Element Wasser entsprechend, natürlicherweise

334 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *The Long Awaited, Foundling*. Production credits. URL:<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 21.07.08).

eine geschlossene Form. Mit dieser ist die Figur des Kindes eng verbunden, indem es sich an diesen Körper anschmiegt, so dass zwischen beiden soviel Berührungsfläche besteht wie möglich. Indem sie im Schlaf und durch den engen Körperkontakt zu einer Einheit verschmelzen, bilden die beiden Figuren einen dem Betrachter gegenüber abgeschlossenen Figurenkomplex.

Die Masse der horizontal ausgerichteten Installation liegt in der oberen Hälfte. Das Gewicht des fremdartigen Wesens und des Kindes verteilt sich gleichmäßig auf der Sitzfläche der Bank. Indem der Junge nicht aufrecht sitzt, sondern sich über die zweite Figur beugt, entsteht eine recht ausgeglichene Volumen- und Masseverteilung über die gesamte Grundfläche der Installation, mit leichtem Schwerpunkt auf der rechten Seite. Dort bildet sich der Schwerpunkt sowohl physisch hinsichtlich des größeren Volumens, als auch optisch, denn mit der Figur des Kindes und dem Kopf des Wesens befindet sich hier der Bereich der Installation, dem der Betrachter die höchste Aufmerksamkeit zuwendet.

Über die Homepage der Künstlerin lässt sich nachvollziehen, dass *The Long Awaited* bei der ersten Präsentation in der Yvon Lambert Gallery auf einem ca. 10 cm hohen, weißen, quadratischen Podest aufgestellt war.³³⁵ Die Aufstellung ließ reichlich Platz zum Herumgehen um die Arbeit. Trotzdem ist die Hauptansicht ganz klar die Ansicht mit Blick auf die Vorderseite der beiden Figuren. Während sich die Figuren in der Rückenansicht beinahe abweisend geschlossen präsentieren, lassen sich die Details der Körperhaltung und des Gesichtsausdrucks von vorn gut studieren. Dabei stellt sich, wie bei den anderen hyperrealistischen Installationen Piccininis, aufgrund der handwerklich perfekt modellierten Körpervolumina und -flächen der Eindruck von Lebendigkeit ein. Die Farbgebung innerhalb der gesamten Installation ist zurückhaltend. Für die Kleidung des Jungen wurden Erd- und Grautöne verwendet, die Bank ist monochrom dunkelbraun. Diese Verwendung gedeckter Farben und die horizontale Ausrichtung des Ensembles unterstützen formal den Eindruck von Ruhe, der sich inhaltlich über die Darstellung zweier Schlafender vermittelt. Die dezente Beleuchtung unterstreicht die scheinbare Natürlichkeit der Szene. Der dicke horizontale Balken der Sitzbank betont die Waagerechte in dieser Arbeit zusätzlich. Wie bei der Masseverteilung lässt sich auch hinsichtlich der Ausrichtung der Einzelemente eine Unterscheidung zwischen oberer und

335 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Recent exhibitions. *The Stranger*, Yvon Lambert New York. (Download vom 22.07.08).

unterer Hälfte vornehmen. Die vertikalen Linien der Bankfüße und der Unterschenkel des Kindes sind auf die untere Hälfte beschränkt, während im oberen Bereich horizontale und diagonale Linien vorherrschen. Letztere beschreiben die Körperhaltung des Kindes, das sich ganz dem liegenden Wesen zuwendet.

Es zeigen sich in dieser Installation deutliche formale und inhaltliche Parallelen zu *Big Mother*. Sie bestehen beispielsweise in der Größe des Mischwesens, seiner anatomischen Positionierung zwischen Mensch und Tier und in der engen Verbindung zu einem Menschenkind. Während jedoch in *Big Mother* die im Akt des Stillens überdeutliche Abhängigkeit des Menschen von dem fremden Wesen im Vordergrund steht, beruht die hier sichtbare Beziehung eher auf einer Art Gleichberechtigung. Das geringe Alter des Kindes und das offensichtlich sehr fortgeschrittene Alter des Wesens lassen beide auf unterschiedliche Weise schutzbedürftig erscheinen. Gleichzeitig zeugen die im Schlaf eng aneinander geschmiegtten Körper und die entspannten Gesichtszüge beider Wesen von inniger Vertrautheit und Zuneigung. Im Schlaf verbunden dargestellt, bestehen Analogien dieser Figurenkonstellation zu *Undivided*. Erscheint die Figur des *Surrogate* dort körperlich deutlich wehrhaft und damit durchaus bedrohlich für das Kind, so strahlt das Manati-Wesen in dieser Arbeit aufgrund seiner Greisenhaftigkeit und der freundlichen Gesichtszüge Harmlosigkeit aus. Der Umgang des Menschen, repräsentiert durch das Kind, mit von ihm gentechnisch manipulierten und veränderten Wesen, repräsentiert durch die Manati-Mensch-Figur, steht auch in dieser plastischen Umsetzung im Vordergrund. Piccinini bildet hier ein respektvolles, von Zuneigung geprägtes Verhältnis des Menschen zum Chimärenwesen ab und suggeriert in der Andeutung einer Großmutter-Enkel-Beziehung den gegenseitigen Nutzen, den Mensch und Hybrid von einem solchen Umgang miteinander haben könnten.

3.2.5.2 Foundling (2008)



Foundling. Courtesy of the artist.

Foundling zeigt einen Säugling in einer Babyschale aus Plastik, die für den Transport im Auto gedacht ist. Die Schale ist dunkelblau, mit türkisblauen Tragehenkeln und Sicherheitsbefestigungen. Der darauf lesbare Schriftzug „Safe n Sound“ stellt sich bei der Recherche als Logo eines malaysischen Herstellers von Sicherheitsprodukten für Babys heraus. Bis zum Hals von einer elfenbeinfarbenen Decke verborgen, sind von dem Säugling nur der Kopf und ein Teil des Halses sichtbar. Er trägt eine rot-grau-blau gestreifte wollene Mütze, unter der eine lange, dünne Strähne braunen Haares hervorlugt. Mit seinen weit geöffneten, überdimensional großen, braunen Augen schaut er aufmerksam aus seinem Sitz heraus nach oben. Die Iris erscheint extrem groß und erinnert eher an Tier- als an Menschaugen. Das Gesicht trägt menschliche Züge, ist jedoch in keiner Weise von babyhafter Glätte und Fülle. Stattdessen liegen tiefe Falten unter den Augen und führen von der Nase zu den Mundwinkeln, sowie den Hals entlang. Weiterhin erscheinen ein sichelförmiger Mund mit heruntergezogenen Mundwinkeln, kaum ausgeprägte Lippen mit angedeuteter Lippenspalte und eine platte Nase sowie ein Paar Zähne im Unterkiefer von der durchschnittlichen menschlichen Neugeborenenanatomie abweichend.

Die Maße der Installation betragen 37 x 66 x 41 cm, sie besteht aus Silikon, Polyester, Nylon, Wolle, Glas, Plastik und menschlichem Haar.³³⁶ Das Glas scheint dabei für die großen, feucht glänzenden Augen verwendet worden zu sein. Die Babyschale wirkt neu, Decke und Kleidung des Säuglings sehen sauber und gepflegt aus. Bei der Produktion des Werkes stand der Künstlerin dasselbe Team zur Seite wie für *The Long Awaited*.

Die Installation *Foundling* bildet eine sehr geschlossene Form. Die Figur ist halb in der Schale versunken, halb ahnt der Betrachter ihre Beine, die unter der Decke über den Rand der Schale hinausragen. Auch der Kopf überragt den Schalenrand um wenige Zentimeter. Da der restliche Körper aber komplett von der Decke bedeckt ist, schließt diese die Figur gegen den Umraum ab. In ihrer Geschlossenheit wird *Foundling* als Gesamtmasse verstanden, deren Hauptlast in der Mitte der Babyschale liegt. An dieser Stelle liegt die Figur am tiefsten in der Vorrichtung, und hier befinden sich die Stützen, auf denen die Schale auf dem Boden abgestellt werden kann. Der optische Schwerpunkt ist dagegen auf der Kopfseite der Schale zu finden, wo der Blick der Betrachter auf das Gesicht des Säuglings fällt. Diese Perspektive auf das allansichtige Werk ist als Hauptansicht zu bezeichnen. Über den sehr aufmerksamen und gerichteten Blick korrespondiert die Figur mit dem Betrachter oder imaginären Personen in ihrem Blickfeld und schafft so eine Öffnung dem Raum gegenüber. Während der Art Basel 2008 präsentierte die Roslyn Oxley9 Gallery das Werk auf einem weißen Podium mit den Maßen 80 x 80 x 20 cm. Auf diese Weise wurde die recht kleine, in Draufsicht zu rezipierende Arbeit dem Betrachterblick ein Stück entgegen gehoben.

Obwohl nur der Kopf der Figur sichtbar ist, bekommt der Körper durch das Arrangement der Decke und die erahnbaren Körperkonturen darunter große Plastizität. Die Kontur- und Binnenlinien der Arbeit sind in unterschiedliche Richtungen geschwungen. Der Kopf selbst ist äußerst plastisch und lebensecht gestaltet, indem feine Fältchen das Gesicht durchziehen und die Augen der Figur feucht glänzend erscheinen. Bezüglich der Farbgebung korrespondieren Form und Inhalt der Plastik insofern, als die Kleidung und die Ausstattung des Säuglings in hellen Tönen und bunten Farben gehalten sind. Die naturalistische

336 Homepage der Roslyn Oxley9 Gallery. Artists. URL: http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/277/Art_Basel_/1101/40981/ (Download vom 22.07.08).

Darstellungsweise führt zur Frage nach dem tatsächlichen Charakter des fiktiven Wesens, die Frage, ob es menschlich ist oder wo es sich vom Menschlichen unterscheidet.

Der schalenförmige Aufbau der Tragevorrichtung bewirkt eine Ausrichtung der Plastik zur Mitte und nach unten. Gleichzeitig geht der Blick des darin befindlichen Säuglings schräg nach oben. Diese beiden Ausrichtungen halten sich die Waage. Trotz des nach oben gerichteten Blickes ruht die Arbeit stabil und schwer auf dem Boden. Durch die Aufmerksamkeit, die der Säugling dem Bezugspunkt seines Blickes widmet, indem er ihn äußerst konzentriert fixiert und sich ihm mit dem ganzen Gesicht zuwendet, erhält das Werk eine in den Umraum gerichtete Komponente.

Während die Ausstattung des Säuglings auf sorgfältige Pflege und Fürsorge hindeutet, verweist die Abwesenheit jeglicher Bezugsfigur in Kombination mit dem Titel *Foundling* jedoch deutlich auf die Verlassenheit des dargestellten Wesens. Indem es durch den beschriebenen Blick in den Umraum Kontakt zum Betrachter aufnimmt, empfindet sich dieser als Bezugsperson. Die Reaktion des Betrachters auf den Säugling bildet den Ansatz zu seiner Interpretation. Der Empathie mit Säuglingen können sich die wenigsten Menschen aufgrund der angeborenen Reaktion auf das Kindchenschema entziehen. In dieser Installation wird dieses Schema allerdings durchbrochen, indem die Künstlerin das Gesicht des jungen Wesens mit ausgeprägten Altersfalten und nichtmenschlichen Zügen um Nase und Mund herum versieht. Die Empathie des Betrachters gerät also in Konflikt mit dem Gefühl der Antipathie aufgrund der Fremdartigkeit und Greisenhaftigkeit des Säuglingsgesichts. Die Aufforderung zur Reaktion kulminiert innerhalb der Installation in den großen, feucht schimmernden Augen des Wesens, die sich auf den Betrachter richten. Während sie in ihrer überdimensionalen Größe überdeutlich auf eine Reaktion drängen, stößt dieses Übermaß an Aufforderung den Betrachter gleichzeitig in seiner Intensität ab.

Wie auch bei dem Werk *The Long Awaited* ist die Thematik dieser zeitnah entstandenen Arbeit vor allem die Empathie des Menschen gegenüber den Wesen, die aufgrund menschlicher Eingriffe in ihr Erbgut entstanden sind. Insgesamt stellen diese 2008 entstandenen Werke eine Fortführung der Serien *We are Family* und *Nature's Little Helpers* dar, enthalten aber formal und inhaltlich keine wesentlichen Neuerungen.

3.2.5.3 Not Quite Animal (Transgenic skull for The Young Family)
und Not Quite Animal II (Trangsgenic skull for The
Bodyguard) (beide 2008)



Not Quite Animal. Courtesy of the artist.



Not Quite Animal II. Courtesy of the artist.

Die Beschreibung der Plastiken stützt sich auf die Abbildung, die auf der Homepage der Roslyn Oxley9 Gallery zu finden ist. Die Galerie aus Sydney stellte *Not Quite Animal* 2008 auf der Art Basel gemeinsam mit *Foundling* aus und in der Ausstellung *Related Individuals* auch zusammen mit *Not Quite Animal II*.³³⁷

Die Plastiken *Not Quite Animal* und *Not Quite Animal II* stellen jeweils einen vollständigen Schädel inklusive der Halswirbel aus Bronze dar, der für den

337 Homepage der Roslyn Oxley9 Galerie. Artists. Patricia Piccinini. URL:
http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/ (Download vom 23.02.09).

Betrachter keinen bekannten Lebewesen zuzuordnen ist. *Not Quite Animal* weist Ähnlichkeit mit menschlichen oder vormenschlichen Schädeln auf. Während die Zähne zu einem menschlichen Gebiss zu gehören scheinen, deutet die Kopfform mit der fliehenden Stirn, dem kleinen Hinterkopf, dem vorspringenden unteren Teil des Gesichts, dem kaum ausgeprägten Kinn sowie den Augenbrauenwülsten auf eine Vorform des Menschen oder auf Affen hin. Von der Seite betrachtet wird deutlich, dass der Schädel nur auf dem untersten Halswirbel und dem Kinn aufliegt.

Not Quite Animal II ähnelt einem Affenschädel. Er weist Raubtiereckzähne auf und als besondere Merkmale, wie sie von keinem lebenden Tier bekannt sind, Fortsätze am unteren Kiefer und eine verknöcherte, lamellenartige Panzerung, die sich von der Schädelbasis den Rücken herunter zieht. Diese anatomischen Besonderheiten sind dem Betrachter von der Figur *Bodyguard* bekannt (vgl. Kap. 3.2.4.1).

Not Quite Animal ist die erste Bronze in Patricia Piccininis plastischem Werk. Ihre Oberfläche wurde silbern patiniert und auf Hochglanz poliert. Gleiches gilt für die Oberfläche von *Not Quite Animal II*. Die Abmessungen beider Werke betragen 19,5 x 28 x 14,5 cm.³³⁸

Innerhalb der Plastiken wechseln konkave mit konvexen Flächen, durchbrochene Partien mit massiven. Dementsprechend durchdringt der Raum die massive Bronze vielfach und ist als negative Form Bestandteil der Arbeit. Insbesondere der Zwischenraum zwischen dem Unterkiefer und den Wirbeln ist bei beiden Bronzen prägnant.

Mit dem Material Bronze assoziiert der Betrachter hier trotz der relativ geringen Größe der Arbeit Schwere und Massivität. Das Gewicht des Schädels wird über das Kinn und die Bogenkonstruktion der Halswirbel nach unten abgeleitet. Dieser Bogen mit der filigranen Architektur der Halswirbel steht bei *Not Quite Animal* dem kompakten, schwer wirkenden Schädel gegenüber und nimmt der Plastik ein wenig von ihrer Massivität. Eine Konzentration von Masse zeigt sich im dominanten Kieferbereich mit dem kräftigen Unterkiefer und den großen Zähnen. Bei *Not Quite Animal II* dagegen bilden die ersten drei Rückenlamellen der Panzerung ein ausgeglichenes Gegengewicht zum eigentlichen Schädel. Auch

338 Homepage der Roslyn Oxley9 Galerie. Artists. Patricia Piccinini. URL: http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/1124 (Download vom 23.02.09).

optisch stehen der hochpolierten Schädelform die mit Strukturen versehene Oberseite und die stumpfe, ungeglättete Unterseite der Lamellen entgegen.

Not Quite Animal und *Not Quite Animal II* werden von der Roslyn Oxley⁹ Galerie auf weißen Sockeln unterhalb der Augenhöhe präsentiert. Sie können von allen Seiten betrachtet werden, es gibt keine eindeutige Hauptansicht.

Scharfen Linien wie der des Nasenbeins stehen bei beiden Schädeln eine Vielzahl gerundeter Flächen und geschwungener Linien gegenüber. Entsprechend ist das Nasenbein das einzige Element innerhalb der Plastik, das einen wirklich scharfen Schatten wirft. Auf den anderen Flächen, selbst in den tiefen Höhlungen der Augen, gleitet das Licht eher entlang und lässt die Modulationen des Schädels sanft hervortreten. Auf den erhabenen Flächen und Graten bilden sich dabei aufgrund der silbernen, glatt polierten Oberfläche Glanzlichter. Die Oberflächenbehandlung bewirkt weiterhin eine Spiegelung des Umraums in den hoch polierten Flächen. Entsprechend wechselhaft ist das Erscheinungsbild der Plastiken, je nach Lichteinfall und der mehr oder weniger farbigen Umgebung.

Die Schädel ruhen schwer und statisch auf den zwei Punkten des Kinns und der Wirbelsäule. Einen Kontrast zu diesem statischen Brückenelement bildet die Dynamik, die sich in der Oberfläche spiegelnden Betrachter und wechselnde Lichtverhältnisse das Element der Bewegung hinzu.

Patricia Piccinini möchte die Plastiken *Not Quite Animal* und *Not Quite Animal II* als Ergänzungen zu den hyperrealistischen Werken *The Young Family* und *The Bodyguard* verstanden wissen. Diese Intention der Künstlerin erschließt sich vor allem aus den Untertiteln, in denen beide Schädel explizit zugeordnet werden: *Transgenic skull for The Young Family* und *Transgenic skull for The Bodyguard*. Kenner der Arbeiten von Piccinini können in *Not Quite Animal II* aufgrund der anatomischen Besonderheiten der Unterkieferfortsätze und der Rückenpanzerung auch losgelöst vom vollständigen Titel unzweifelhaft den Bezug zu *The Bodyguard* erkennen. Diese Eindeutigkeit ist bei *Not Quite Animal* nicht gegeben.

Welche Bedeutung den Bronzeschädeln tatsächlich für das Verständnis der beiden hyperrealistischen Werke zukommt, muss genauer untersucht werden. Zunächst wird der Hyperrealismus von *The Young Family* und *Bodyguard* durch die ergänzenden Schädel nicht gesteigert. Während bei beiden Werken gerade der organische Eindruck und die Lebensechtheit den Betrachter über die mögliche Existenz der dargestellten Wesen reflektieren lässt, wirken die metallenen,

hochpolierten Schädel technisch und artifiziell. Um die Illusion von Lebendigkeit der Kreaturen zu stützen, wäre eine knochenartig erscheinende Oberflächengestaltung zweckdienlicher gewesen. Gerade in dem Kontrast zwischen natürlich und gewachsen erscheinender Materialität auf der einen Seite und technisch-artifizieller Materialbeschaffenheit auf der anderen Seite liegt allerdings ein Hinweis zum Verständnis der fiktiven Wesen als Produkte einer modernen Technologie. Die metallischen Schädel rufen Assoziationen an Cyborgs hervor, an Roboterwesen über deren metallisches Skelett sich eine organische Hülle zieht. Dies steht allerdings den sowohl in der Plastik *The Young Family* als auch in der Kombination von *Bodyguard* mit der entsprechenden Fotoserie (vgl. Kap. 3.2.4.1) ausdrücklich enthaltenen Hinweisen auf eine natürliche Fortpflanzung der dargestellten Kreaturen entgegen. Widerspricht sich die Künstlerin hier also selbst? Sicherlich darf die Auslegung der Arbeiten nicht so eng und direkt materialbezogen erfolgen. Ikonografisch bedient sich die Künstlerin mit dem Schädel einem in der kunstgeschichtlichen Tradition gängigen Symbol für Vergänglichkeit, kontrastiert den Aspekt der Vergänglichkeit aber gleichzeitig durch die Verwendung des extrem langlebigen Materials der silbern patinierten Bronze. Die so behandelten Schädelformen weisen formal Parallelen zu einem der meistdiskutierten Werke zeitgenössischer Kunst aus dem Jahr 2007 auf, dem mit Diamanten besetzten Platinabguss eines Totenschädels von Damien Hirst mit dem Titel *For the Love of God*, dem eine Serie von zwölf silbernen Totenschädeln folgte.³³⁹ Die Lesart dieses Werkes von Damien Hirst bewegt sich zwischen Extremen wie einem gelungenen Abbild des ‚Sieges über die Vergänglichkeit‘³⁴⁰ und einem Symbol für die Kommerzialisierung des Kunstmarkts³⁴¹.

Bei Piccininis Plastiken dagegen lässt sich die Verwendung kostbaren Materials auch als Ausdruck besonderer Wertschätzung gegenüber den Kreaturen lesen, die sie in ihrem eigenen ‚Kosmos‘ erschafft und auf die sie in anderen Zusammenhängen wiederholt hinweist:

[...] I care about these creatures, so I provide them with this beautiful environment [...] these creatures are kind of luxurious as well and they deserve that kind of environment. And that also

339 Wagner, 2007, S. 69.

340 Homepage der Galerie White Cube. Zitiert nach Rudi Fuchs.

URL:http://www.whitecube.com/exhibitions/beyond_belief/ (Download vom 23.02.09).

341 Wagner, 2007, S. 69.

they are quite fragile and they belong in that kind of beautifully thought out and presentable and constructed world.³⁴²

In den hier beschriebenen Werken unterstreicht Piccinini den Wert der Chimärenwesen, indem sie die Schädel silbern patiniert einzeln auf Sockeln präsentiert. Mittels dieser Darstellungs- und Präsentationsweise sowie der anatomischen Ähnlichkeit von *Not Quite Animal* mit einem menschlichen Schädel wird darüber hinaus die physiologische Verwandtschaft zwischen den Wesen und dem Menschen betont. Als Ausstellungsstücke sind menschliche Schädel vor allem in Natur- und Völkerkundemuseen, sowie in anatomischen Sammlungen zu finden. Dort werden Schädelfragmente wissenschaftlich untersucht, um beispielsweise Aussagen über Aussehen, Verhalten oder Verwandtschaftsverhältnisse zwischen verschiedenen Hominiden machen zu können. Indem Piccinini Schädel als Skulpturen ausstellt, folgt sie einer künstlerischen Praxis, wie sie nach Herbert Moldering zuerst durch Marcel Duchamp Eingang in die Kunst erhielt: der Imitation und Übersetzung naturwissenschaftlicher Methodik in der Kunst.³⁴³ Der Zweck und Gewinn der Imitation wissenschaftlicher Arbeitsweise durch Künstler liegt für Boulboulé darin, dass sie „[...] wie Wissenschaftler [agieren] und [...] wissenschaftliche Methoden und Praktiken [präsentieren], um auf diese Weise die imaginative Kraft experimenteller Wissensordnungen aufzuspüren und sie der ästhetischen Reflexion zu öffnen.“³⁴⁴ Während einige Künstler wissenschaftliche Experimente zitieren und mit komplexen naturwissenschaftlichen Methoden arbeiten³⁴⁵, lehnt sich Piccinini mit ihren beiden Bronzen an naturwissenschaftliche Darstellungsweisen an. Konkreter als Boulboulé äußert sich Susanne Witzgall zu künstlerischen Zielsetzungen in Bezug auf die Nutzung wissenschaftlicher „Ausdrucks- und Darstellungskonventionen“³⁴⁶. Ihrer Meinung nach geschieht dieses,

um politischen, sozialen oder anderen grundsätzlichen Themen des menschlichen Daseins, um Phantasiewesen und wissenschaftliche Zukunftsvisionen Exemplarität und Authentizität zu verleihen oder um diese Konventionen selbst [...] als hoch spezialisierte kulturelle Konstrukte zu identifizieren, die ausgeprägte schöpferische Entwürfe und Modelle zur Wirklichkeitsbewältigung und –veränderung darstellen.³⁴⁷

342 vgl. Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XIII.

343 Boulboulé, 2007, S. 71f. und vor allem Witzgall, 2003.

344 Boulboulé, 2007, S. 71f.

345 vgl. hierzu Kap. 2.2.2.1, 2.3.1 und 2.5.

346 Witzgall, 2003, S. 264.

347 ebd.

Diese Zusammenfassung lässt sich mit den Intentionen Piccininis in Einklang bringen, die einen eigenen, von Hybridwesen bevölkerten Mikrokosmos erschafft, um die Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen zu erforschen. Die Vagheit dieser Grenze ist ein entscheidendes Zeichen für die Wirklichkeitsveränderung der letzten Jahrzehnte. Sie bedarf aufgrund zahlreicher naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und angewandter Technologie im Bereich Biowissenschaften, Artificial Life und künstlicher Intelligenz dringend der Neudefinition. Dem muss zunächst ein Bewusstsein für diese Veränderung vorangehen, um grundlegende Diskussionen zu initiieren. Piccinini und andere Künstler tragen dazu bei, indem sie Gedanken, Emotionen und Visionen eine sinnlich erfahrbare Gestalt geben, an deren Wahrnehmung sich Reflexionen und Diskussionen anschließen können.

3.3 NATURALISIERUNG DER TECHNIK

Patricia Piccinini kombiniert in plastischen Werken wie *Truck Babies*, *Cyclepups*, *Nest*, *Thicker Than Water* und *Stags* eine an Fahrzeugen orientierte Formgebung und Oberflächengestaltung mit biomorphen Elementen. Es finden sich Elemente von Motorrädern und –rollern, Autos und Trucks.

3.3.1 TRUCK BABIES (1999)

Die zweiteilige Installation *Truck Babies* wurde zum ersten Mal 1999 in der Tolarno Gallery in Melbourne, Australien gezeigt. Die damalige Aufstellung lässt sich über die Homepage Patricia Piccininis nachvollziehen.³⁵³ *Truck Babies* sollte in Zusammenhang mit der Videoinstallation *Big Sisters* (1999) betrachtet werden, da beide Arbeiten in diversen Ausstellungen in Bezug zueinander gesetzt werden.³⁵⁴ Während erstere durchaus für sich stehen kann, erschließt sich die Videoinstallation *Big Sisters* erst in Kombination mit den beiden Plastiken. *Truck Babies* befindet sich im Besitz der privaten Corbet und Yeuji Lyon – Sammlung.



(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

³⁵³ Piccinini, Homepage der Künstlerin. Projects. *Truck Babies*. (Download vom 30.05.08).

³⁵⁴ So gesehen im Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo in Vitoria Gasteiz 2007; vgl. auch Budgen, 2006, S. 28f.



(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Die Deskription der Installation bezieht sich auf die Aufstellung im Artium in Vitoria Gasteiz 2007.

Truck Babies besteht aus einem hellblauen und einem rosa Truck. Als solche sind die beiden Figuren aufgrund der Aufteilung in Zugmaschine und Auflieger sofort zu identifizieren. Die Einzelfiguren unterscheiden sich ausschließlich in der Farbgebung voneinander.

Die Zugmaschine weist jeweils zwei große, funktionierende, annähernd rechteckige Frontscheinwerfer auf. Zwischen ihnen ist ein hochformatig rechteckiger, verchromter Kühlergrill mit Längslamellen zu sehen. Ein rundes Emblem in blau (hellblauer Truck) oder rot (rosa Truck) ziert den Kühlergrill im oberen Drittel. Ebenfalls blau bzw. rot sind die jeweils drei Signallampen auf dem Führerhaus. Zwischen ihnen sind eine schwarze Antenne und eine verchromte Hupe angebracht. Auf der Fahrerseite befindet sich ein verchromtes, mit Lochblech ummanteltes Auspuffrohr, das über das Führerhaus hinausragt. Die Windschutzscheibe und die beiden Seitenscheiben sind leicht trapezförmig und schwarz verdunkelt. Sie ermöglichen keinen Blick ins Innere. Die Stoßstange ist ebenso verchromt wie die beiden Tanks unterhalb der Türen. Dabei kann von Türen im eigentlichen Sinne gar nicht gesprochen werden, da Türöffnungen ebenso wenig erkennbar sind wie Öffnungen der Motorhaube oder des

Anhängers. Stattdessen gehen Kotflügel, Motorhaube, Seitenteile und Dach nahtlos ineinander über. Nur zwischen der Zugmaschine und dem Anhänger gibt es eine deutliche Kante und einen Spalt, die beide Teile voneinander absetzen.

Insbesondere die Zugmaschine gleicht in ihren Proportionen und Accessoires wie Antenne, Signalhorn, Auspuffrohr und Kühlergrill stark einem realen Truck. Der Auflieger dagegen weist deutlich verfremdende Elemente auf. Seine Form ist gerundet, die acht Räder sind winzig im Verhältnis zu seiner Massivität und nur halb so groß wie das Radpaar der Zugmaschine. Der Auflieger ist höher als er lang ist. Im Profil steigt seine Form von vorn nach hinten an und fällt schließlich in einer Abwärtskurve fast senkrecht ab. Während im unteren Viertel die Seitenflächen noch im rechten Winkel an die Hinterseite stoßen, runden sich die Kanten nach oben hin immer weiter ab. Die Einzelflächen gehen allmählich ineinander über und verschmelzen zu einer gerundeten Form. Deren höchster Punkt liegt aus der Seitenansicht betrachtet in der hinteren Hälfte. Von hinten gesehen zeigt sich, dass eine sanfte Einbuchtung in der Mitte der Rundung zwei spiegelsymmetrische Erhöhungen entstehen lässt. Insgesamt präsentiert sich die Hinteransicht als große Fläche, die nur von den zwei roten Rücklichtern kurz oberhalb des unteren Randes unterbrochen wird. Abgesehen von der Form lässt die Verwendung der pastelligen Farbtöne rosa und hellblau die *Truck Babies* wie überdimensionale Spielzeugautos erscheinen.

Truck Babies wird häufig mit der Videoinstallation *Big Sisters* zu einer Gesamtinszenierung verbunden. In Vitoria Gasteiz waren die Einzelplastiken den Bildschirmen mit der Front zugewandt.

3.3.1.1 Big Sisters

Die Videoinstallation *Big Sisters* ist auf fünf Bildschirmen zu sehen. Alle zeigen unterschiedliche Filmsequenzen mit ähnlichen Inhalten. Vor einem monochrom blauen oder orange-roten Hintergrund sitzt jeweils ein asiatisch aussehendes Mädchen von ca. 11-13 Jahren. Die Mädchen haben alle schulterlange bis lange offene Haare. Alle Mädchen sind in Naheinstellung zu sehen, jedes blickt direkt in die Kamera und spricht in ihrer Sprache einen Satz, der gleichzeitig in weißen, serifenlosen Typen auf Englisch im unteren Viertel des Bildschirms eingeblendet wird. Jedem Mädchen ist ein anderer Satz zugeordnet: „Give way to the right unless turning left.“, „See with your heart, drive with your mind.“, „Be the truck that you admire.“, „Do not overtake turning vehicle.“ und „Sometimes the highway is not the fastest route.“ Die Inhalte erinnern an Lehrsätze aus der

Fahrschule. Die einzelnen Einstellungen dauern nur wenige Sekunden, dann erfolgt ein Schnitt. Zwischen den Sprachsequenzen werden kurze Aufnahmen von realen Trucks im Straßenverkehr gezeigt oder farbverfremdete Detailaufnahmen von Trucks in Blau- und Rosatönen. Den akustischen Hintergrund bilden Straßengeräusche. Die einzelnen Handlungen auf den fünf Bildschirmen sind nicht synchronisiert.

Die Einzelplastiken der *Truck Babies* haben jeweils die Ausmaße 120 x 184 x 88 cm und bestehen aus Fiberglas, Autolack und Truckbestandteilen.³⁵⁵ Die Oberflächen aus Lack, Chrom oder Glas sind handwerklich perfekt gestaltet und weisen keine Gebrauchsspuren auf. Paul Kuchera plastizierte die *Truck Babies* für Patricia Piccinini.³⁵⁶

Während die Einzelplastiken durch ihre geschlossene Form, in der konvexe Wölbungen vorherrschen, dem Raum gegenüber abweisend wirken, kann die Gesamtwirkung der Installation *Truck Babies* mit Einschränkungen als raumoffen bezeichnet werden. Die Raumoffenheit begründet sich in der Tatsache, dass der Raum zwischen den Baby-Trucks und zwischen ihnen und der Wand mit den fünf Bildschirmen wesentlicher Bestandteil der Gesamtinszenierung ist. Da Absperrungen fehlen, kann der Betrachter diesen Raum betreten und die Einzelkomponenten des Werkes isoliert ansehen. Er unterbricht dabei zeitweise den ‚Blickkontakt‘ zwischen den Trucks und den Mädchen auf den Bildschirmen. An dieser direkt spürbaren Beziehung zwischen den Einzelplastiken und dem Geschehen auf den Monitoren bekommt der Betrachter durch sein Eindringen trotzdem keinen Anteil. Die Botschaft der Mädchen richtet sich ausschließlich an die *Truck Babies*, wie durch ihren Wortlauf ebenso deutlich wird wie durch die farbliche Korrespondenz zwischen den Plastiken und der Videoinstallation. Neben dem direkten Bezug auf die Videos scheinen die Zugmaschinen durch die keilförmige Anordnung auch aufeinander bezogen zu sein.

Volumen und Form der zwei Plastiken entsprechen einander exakt, auch hinsichtlich Helligkeit und Intensität der Farbgebung sind sie kongruent. Die Ähnlichkeit und der Bezug aufeinander lässt die beiden Einzelelemente in der Betrachterwahrnehmung zu einem gesamtplastischen Ensemble verschmelzen. Einzeln betrachtet erscheinen die Plastiken durch ihre Ausmaße massig und in ihrer Geschlossenheit kompakt. Die fehlende Transparenz der

355 Artium, 2007, S. 124.

356 Piccinini, 2006, S. 47.

Führerhausscheiben verstärkt den Eindruck von Massivität. Der Schwerpunkt liegt im hinteren Teil, dessen sanfte Rundung mit der leichten Einbuchtung an das Hinterteil eines Babys erinnert. Den plastischen Körpern gegenüber stehen der reale Umraum sowie der virtuelle Raum der Videoinstallation. Letzterer erhält ebenfalls eine starke Bedeutung, indem die plastischen Komponenten so offensichtlich darauf Bezug nehmen.

Die *Truck Babies* standen in Vitoria direkt auf dem Boden des Ausstellungsraumes, es gab keine Abstandhalter zu ihnen oder zu der Videoinstallation *Big Sisters*. Dieses Ausstellungskonzept wurde schon während der ersten Präsentation der Arbeit im März 1999 in der Tolarno Gallery in Melbourne umgesetzt³⁵⁷ und lässt sich auch in den Ausstellungskatalogen *In another Life* und *(tiernas) criaturas* nachvollziehen³⁵⁸. Beide beinhalten Aufnahmen der *Truck Babies* von der ersten großen Soloausstellung der Künstlerin in Neuseeland 2006, *Patricia Piccinini – In Another Life* in der City Gallery Wellington.

Im Museo de Arte Contemporaneo in Vitoria bot sich dem Museumsbesucher zunächst die flächige, abweisende Ansicht der Seiten oder der Rückseite der Plastiken dar, während sich die differenziertere Front erst beim Herumgehen erschloss. Der erste Blick fiel schräg auf die rechte Seitenfläche der rosa gefassten Plastik, während die hellblau lackierte von dieser halb verdeckt wurde. Beide waren diagonal zu der Wand ausgerichtet, an der die fünf Bildschirme mit der Videoinstallation *Big Sisters* angebracht waren. Die rosafarbene Plastik stand mit der Front ca. 120 cm von der Wand entfernt, die blaue etwas zurückgesetzt ca. 180 cm von ihr entfernt. Die Fronten beider ‚Trucks‘ waren dabei auf die Bildschirme ausgerichtet. Der Abstand zwischen ihnen betrug vorn etwa 100 cm, an der Rückseite der Plastiken dagegen mehr als 250 cm. Diese großen Zwischenräume zwischen den Einzelementen und die fehlenden Podeste oder Abstandhalter gaben dem Betrachter die Möglichkeit, die Perspektive zu wechseln und die Arbeit ohne Distanz zu rezipieren. Während die *Truck Babies* im Prinzip allansichtig sind, entsteht durch die Kombination mit der Videoinstallation *Big Sisters* eine klare Hauptansicht mit Blick auf die Bildschirme. Indem der Betrachter den Blick auf die Bildschirme richtet, nimmt er die gleiche Rezeptionshaltung ein wie die beiden Minitrucks und wird als dritter Zuschauer zum Teil der Installation.

357 Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin: Projects. *Truck Babies*. (Download vom 23.05.2008).

358 Budgen, 2006, S. 28ff. und Artium, 2007, S. 46.

Die vorherrschenden Farben in dieser Installation sind hellblau und rosa. Nicht nur der überwiegende Teil der Plastiken ist in diesen Farben lackiert, sondern sie finden sich ebenso als Bildschirmhintergrundfarben in den fünf Videos. Rote und blaue Farbakzente werden in Form der Rücklichter und der Signallampen am Führerhaus gesetzt. Hinzu kommt das rote, bzw. blaue Logo auf dem Kühlergrill, das einen stilisierten Schnuller zeigt.

Die Umgebung der *Truck Babies* spiegelt sich schwach auf ihrer makellos lackierten Oberfläche. Das Licht gleitet über die sanft gerundeten großen Flächen der Anhänger und bewirkt sehr allmähliche Übergänge von Hell nach Dunkel. Nur an der Schnittstelle zwischen Truck und Auflieger gibt es eine scharf modellierte Kante, die einen deutlichen Hell-Dunkelkontrast entstehen lässt und die Zweiteiligkeit der Einzelplastiken betont. Während der Rest der Karosserie aus einem Guss zu sein scheint, ist hier die Trennung des Trucks in Vorder- und Rückteil durch eine tiefe Spalte gekennzeichnet. Die verchromten Fahrzeugteile sind ebenfalls deutlich von den lackierten Flächen abgesetzt. Sie weisen wie die Räder keine Gebrauchsspuren auf.

Die voluminösen runden Truck-Formen sind eindeutig auf die fünf Bildschirme ausgerichtet. Ihre Massigkeit und die Bodennähe der breiten Unterseite verbinden die Plastiken mit der Erde und lassen sie nur eingeschränkt mobil erscheinen. Auch wenn das Gewicht von insgesamt zehn Rädern getragen wird, erwecken die im Verhältnis sehr kleinen Räder des Aufliegers nicht den Eindruck, als könnten sie die Masse der Trucks bewegen. Eine gewisse Dynamik ergibt sich in dieser Präsentation allerdings durch die Story der Videoinstallation. Die fünf Mädchen scheinen den zwei Plastiken Ratschläge zu geben. Diese Tatsache suggeriert zunächst die Fähigkeit der Trucks, diesen Ratschlägen zu lauschen und sie zu verstehen, und damit in der Konsequenz ihre Lebendigkeit. Indem der Betrachter die *Truck Babies* als lebendige Wesen wahrnimmt, verliert die Szene ihre Statik und wird als ein Augenblick unterbrochener Dynamik verstanden. Dieser Eindruck, die beiden „Trucks“ seien gerade vor die Bildschirme gerollt und könnten sich jeden Moment weiter bewegen, wird auch durch die unterschiedliche Entfernung der beiden zur Wand unterstützt, die zufällig entstanden zu sein scheint.

Diese Wirkung von *Truck Babies* ist beispielhaft für die gesamte auf Fahrzeugformen basierende Serie, zu der *Cycle Pups*, *Radial* (2005), *Nest* (2006), *Thicker than Water* (2007) und *The Stags* (2008) gehören. In der Formgebung kombiniert Patricia Piccinini Fahrzeugelemente direkt oder indirekt mit

Eigenschaften von Lebewesen. Bei den *Truck Babies* erinnert die gerundete Form der Auflieger an den Körperbau eines Säuglings. Indem hier die imaginären Kinder von Trucks dargestellt werden, die den jungen Mädchen auf den Bildschirmen aktiv zuzuhören scheinen, wird dem Betrachter die Lebendigkeit der Maschinen suggeriert. Während die Frage nach der Technisierung der Natur kein unübliches Problem ist, über das sowohl in Zusammenhang mit biotechnologischer Manipulation von Lebewesen nachgedacht wird als auch in der vorherrschenden Effizienzorientierung der Landwirtschaft und in der modernen Medizin, scheint der Gedanke an eine zunehmend lebendige Technik noch aus dem Bereich des Science Fiction zu stammen. Die Grenze zwischen Natur und Technik auszuloten, ist wie in den hyperrealistischen Arbeiten auch in *Truck Babies* Thema.³⁵⁹ Darüber hinaus nennt die Künstlerin als weitere Intention des Werkes die Verbildlichung dessen, was für sie die Essenz des zeitgenössischen, die Gesellschaft bestimmenden Konsumdenkens ausmacht:

Trucks and cars represent for me the archetypal example of this process where contemporary consumer culture conjures desire out of nothing more than glossy surfaces and shiny chrome. The Truck Babies illustrate my own ambiguous feelings towards this process; where I see and enjoy this beauty as much as I condemn it.³⁶⁰

Diese Intention der Künstlerin erschließt sich nicht unmittelbar aus dem Werk, wohl aber wenn der gesamte Komplex ihrer von Fahrzeugtechnik inspirierten Arbeiten betrachtet wird. Von ihrer Faszination und Vorliebe für Autos und Motorräder mit besonderer Ausstattung erzählen neben *Truck Babies* die Werke *Precautions (Team WAF)* (2003-07), *Car Nuggets* (2004-06), *Cyclepups* (2005), *Radial* (2005), *Panel Works* (2000-05), *Nest* (2006), *Thicker than Water* (2007) und *The Stags* (2008) ganz unmittelbar. Aber auch in dem mit *Technisierung der Natur* überschriebenen Werkkomplex kombiniert sie die Silikonplastiken mit an Autointerieur orientierten Lederkonstruktionen.³⁶¹ Und schließlich zeigen sich in der Fotoserie zu *Nature's Little Helpers* die Chimärenwesen *Bodyguards* ebenso fasziniert von dem Autorennen im *Thunderdome* wie die menschlichen Zuschauer. Über das eigene Faible der Künstlerin für Fahrzeuge hinaus gelten diese in der westlich geprägten Gesellschaft als technische Geräte des Privathaushalts, die eine weit über die reine Funktion als Transportmittel reichende Bedeutung haben. In

359 Piccinini, 1999 und Piccinini, 2001, S. 190.

360 Piccinini, 1999.

361 Vgl. hierzu *The Young Family* (2002-03), *Leather Landscape* (2003), *Bodyguard* (2004) und *Surrogate* (2005).

weiten Teilen der Gesellschaft gilt das Fahrzeug als Statussymbol, das ebenso für die Geisteshaltung des Besitzers stehen kann wie für seinen finanziellen Hintergrund. Vor diesem Hintergrund ist das motorisierte Fahrzeug als Repräsentationsobjekt für oberflächliche Konsumwünsche und -vorstellungen der Gesellschaft treffend ausgewählt. Über die Reflexionen zur Grenze zwischen Technologie und Natur und zur Bedeutung des Konsums in der modernen Gesellschaft hinaus zeigen sich in *Truck Babies* jedoch die bereits in einem frühen Schaffensstadium der Künstlerin bedeutenden Themen Babys und Familie (vgl. Kap. 4.2). Piccinini gibt ihren Phantasien über die fiktionale Jugend der mächtigen Fahrzeuge eine Gestalt. In den hellblau und rosa gehaltenen Plastiken werden die überwältigende Größe und Kraft von Straßentrucks gedämpft wiedergegeben. Den *Truck Babies* wird dabei eine Facette von Niedlichkeit verliehen, die das Unbehagen angesichts der geballten Stärke mindert und beim Betrachter sogar mitfühlende Empathie auslöst. Darüber hinaus wird der Aspekt Familie durch die Kombination der Plastiken mit der Videoinstallation *Big Sisters* betont. Nach eigener Auskunft hat sich Patricia Piccinini aktiv auf die Suche gemacht, um eine geeignete ‚Familie‘ für die von ihr geschaffenen biomorphen Babytrucks zu finden:

I also went in search of a context for the Truck Babies; their family. I found them in Tokyo in the young techno street-wise and fashion-conscious teenage girls of the city.³⁶²

Moderner Technologie gegenüber aufgeschlossen, schienen ihr die japanischen Mädchen ideal und vorbehaltlos gegenüber dieser neuen Form von nicht rein technisch, nicht ganz lebendig erscheinenden Kreationen. Prägnant ist die Tatsache, dass die Mädchen den *Truck Babies* nicht im Rahmen einer Liveperformance Ratschläge erteilen, sondern mittels eines weiteren gesellschaftlich allgegenwärtigen technischen Gerätes, des Bildschirms. Die ganze Installation kann somit auch als Metapher für eine Gesellschaft gelesen werden, in der virtuelle Welten sich zunehmend neben der realen Welt etablieren.

3.3.2 TEAM WAF (PRECAUTIONS): SERPENT UND HORNET (2007)

Hinter dem Titel *Team WAF (Precautions)* verbirgt sich eine umfangreiche Serie von Einzelplastiken, von denen im Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo in Vitoria zwei ausgestellt waren. Sie wurden im Jahr 2007 hergestellt. Eine

362 Piccinini, 1999.

Auswahl von Werken aus der Serie wurde bereits 2003 bei der Biennale in Venedig gezeigt. Alle Einzelplastiken sind Variationen derselben Grundform, eines Motorradhelms.



Serpent

Hornet

(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

In Vitoria Gasteiz wurden auf einem weißen Bord an der Wand zwei Plastiken aus der Serie *Team WAF* gezeigt.

Serpent ist ein dunkelroter Helm mit hellroten Ornamenten, die an stilisierte vierblättrige Kleeblätter erinnern. Die Dichte und Größe der Blätter nimmt nach unten zu, ohne dass sich zwei überschneiden. In jedem Kleeblatt befindet sich in einem der vier Blättchen ein kleiner dunkelroter Kreis. Die Position der Blättchen mit Kreis wechselt ebenso wie die Ausrichtung der Kleeblätter auf dem Untergrund. Auf der Oberseite des Helms schlängelt sich ein oranger chinesischer Drache mit schwarzen Rückenzacken und Krallen von hinten nach vorn. Seine Vorderbeine sind breit gespreizt, aus dem geöffneten Maul windet sich eine schlangengleiche Zunge. Das Visier des Helms ist schwarz getönt und sehr schmal. Oberhalb desselben befinden sich vier parallel horizontal angebrachte Lüftungsschlitze, ein weiterer befindet sich unterhalb des Visiers. Als besonders auffällig kann die Form des Helms bezeichnet werden. Genau entgegengesetzt der üblichen aerodynamischen Form eines Motorradhelms ist *Serpent* vorn höher als hinten und asymmetrisch aufgebaut. So ist die linke Seite organisch verformt. Der Helm weist hier im oberen Bereich eine Ausbeulung auf, die sich über die ganze Länge der Form zieht.

Hornet dagegen sieht aus der Entfernung in der Seitenansicht zunächst aus wie ein gewöhnlicher Motorradhelm, bzw. wie ein Paar von Helmen. Beim Näherkommen wird deutlich, dass sich die Plastik aus der Verbindung einer kleineren mit einer größeren Helmform zusammensetzt. Die linke Hälfte besteht aus einem beinahe vollständigen gewöhnlichen Motorradhelm, der auf der rechten Seite mit der Hälfte eines kleineren Helms verschmolzen zu sein scheint. Der Übergang von groß zu klein erfolgt sanft, das Muster des Helms und die schwarz getönten Visiere gehen nahtlos ineinander über. Die farbliche Gestaltung besteht in der unteren Hälfte aus wellenförmigen Flächen in grau, gelb und weiß. Als Abgrenzung zum oberen, mit einem dreidimensional wirkenden Gittermuster gestalteten Teil, zieht sich oberhalb der Visiere ein schwarzes, durch silberne Linien begrenztes Band rund um den Helm. Das unregelmäßig verlaufende Gittermuster wurde auf eine weich von orange nach gelb verlaufende Farbfläche aufgebracht und mit Schattierungen versehen, die für einen dreidimensionalen Effekt sorgen.

Die Abmessungen der Plastik *Serpent* betragen 40 x 29 x 26 cm, die der zweiten Arbeit *Hornet* 45 x 36 x 25 cm. Beide wurden aus Fiberglas, Autolack und Plastik gefertigt. Die Oberflächen der beiden Werke sind frei von Kratzern oder Verschmutzungen. Bei der Fertigung der Serie *Team WAF* standen Künstlerin Robin Fischer für das Modellieren, John Kral für die Bemalung und Peter Hennessey für die 3-D-Visualisierung zur Seite.³⁶³

Beide Helmformen sind kompakt und aufgrund der ausschließlich konvexen Flächen als extrem geschlossen zu bezeichnen. Infolge der großen Standfläche ruhen sie fest auf dem Boden. Die geschlossenen getönten Visiere schließen das Innere der Helme vom Außenraum ab.

Indem der Betrachter die Objekte als Variationen von Motorradhelmen begreift, nimmt er an, dass sie hohl sind. Dementsprechend gering wird er ihr Gewicht und ihre Massivität einschätzen. Anders als bei realen Motorradhelmen ist die Verteilung der Masse von vorn aus gesehen bei beiden Plastiken nicht ausgewogen. *Serpent* hat durch die Ausbuchtung auf der rechten Seite den Schwerpunkt rechts der Mitte, *Hornet* hat ihn auf der linken Seite, wo sich der voluminösere Teil des Helmes befindet. Der Betrachter schaute beim Besuch der Ausstellung in Vitoria zunächst auf die eher unauffälligen Seiten der Helme. Erst

363 Strickland, 2003, S. 16f.

im Näherkommen und einem damit verbundenen Perspektivwechsel offenbarte sich das Ausmaß der Abweichungen von der vertrauten Form eines Motorradhelms.

Die Plastiken haben eine Hauptansicht dort, wo der Blick auf das Visier der Helme fällt. Die Konzeption ihrer Aufstellung in Vitoria stützt diese Behauptung. Nur aus der Hauptansicht oder einer leichten Seitenansicht kann die charakteristische Modellierung der Formen voll erfasst werden. Im Artium waren die Arbeiten in schräger Draufsicht zu sehen. Auf diese Weise konnten die aufwändig bearbeiteten Oberseiten der beiden Helme gut betrachtet werden. Die gegenständliche Abbildung des Drachen wie auch das abstrakte Gittermuster wurden sehr sorgfältig und detailreich ausgearbeitet und bilden das Zentrum der gestalteten Flächen beider Helme. Während die Farbpalette von *Serpent* Rottöne, Orange und Schwarz umfasst, ist die Farbauswahl bei *Hornet* vielfältiger. Hier reicht die Palette von Weiß über Silber, Grau und Schwarz zu Gelb- und Orangetönen.

Die Formen bestehen aus einer einzigen gerundeten Fläche, auf der das Licht ohne Brechung entlang gleitet und in deren hochpolierter Oberfläche sich der Umraum spiegelt.

Serpent zeigt neben der Ausrichtung der Konturlinien nach unten zur Basis hin eine Richtungstendenz nach rechts oben, wo der Helm ausgebeult erscheint. Auch die motivische Gestaltung von *Serpent* bringt mittels der Figur des sich schlängelnden, drohenden Drachen einen Aspekt der Dynamik ein. Die Formgebung der Plastik *Hornet* dagegen suggeriert keine Bewegung in irgendeine Richtung. Allerdings scheint das Motiv des Gittermusters insbesondere auf der kleineren rechten Hälfte des Helms in Bewegung geraten zu sein, indem die streng geometrische Quadratform sich auflöst. Dynamik wird automatisch mit der Ausgangsform der Plastiken, dem Motorradhelm, verknüpft, denn das Fahrzeug, mit dem er in Verbindung gebracht wird, steht für Schnelligkeit und Wendigkeit.

Die Plastiken verweisen auf komplexe Hintergründe und können nicht nur als Abwandlungen ihrer Ursprungsform, dem Motorhelm, gelesen werden. Sie deuten darüber hinaus auf das nicht Anwesende, aber automatisch Mitgedachte hin: auf die Träger der Helme. Die einzigartige, qualitativ hochwertige Gestaltung eines Helms als Unikat steht für Individualität. Der Helm selbst oder auch das Motorrad dienen ihren Besitzern als Mittel, um persönliche Vorlieben und Haltungen mittels Motorradtyp, Form, Lackierung und Motivik auszudrücken.

Die hier vorgestellten Plastiken stellen individuell gestaltete Helme dar, die für von der normalen menschlichen Anatomie abweichende Köpfe gemacht zu sein scheinen. *Serpent* würde demnach zu einem Kopf gehören, der nicht bilateral symmetrisch ist, während *Hornet* an ein Wesen denken lässt, das zwei unterschiedlich große, an den Seiten zusammengewachsene Köpfe besitzt oder an siamesische Zwillinge, die an den Köpfen verbunden sind. Ein siamesisches Zwillingspaar bildete Piccinini schon einmal grafisch ab, als sie während des Studiums 1993 im Museum für Pathologie des College of Surgeons in Melbourne zeichnete:



Indivisibles, 1993, Bleistift auf Papier,
77x113 cm³⁶⁴

Die abgebildeten Kinder besitzen ebenfalls unterschiedlich große Köpfe, der rechte kleiner als der linke. Aufgrund der Parallelen lässt sich konstatieren, dass Piccinini in der Plastik *Hornet* das zeichnerische Thema bewusst oder unbewusst aufgriff und weiterführte. An diesem Beispiel lässt sich die frühe Affinität der Künstlerin zu naturwissenschaftlichen Themen gut nachvollziehen. Die Zeichnung entstand bereits am Ende des Studiums und ist Teil einer Serie von Grafiken, die Piccinini in dieser Zeit in der anatomischen Sammlung anfertigte.³⁶⁵ Diese Grafiken bilden den Ausgangspunkt für die spätere inhaltliche

364 Abb. aus Michael, 2003, S. 15.

365 Michael, 2003, S. 14.

Positionierung der Künstlerin in der Biotechnologie. Im Interview mit der Autorin äußerte sich Piccinini dazu folgendermaßen:

[...] when I left artschool, I spent quite a lot of time drawing in museums of anatomy and at the college of surgence. And the college of surgence, where I drew a lot of bodies with diseases, like tumors, and also different bodies like siamese twins, conjoined twins - well it started me thinking how the body is seen through medicine and then it started me thinking about who has access to this medicine. And then I started to look at different kinds of technologies. And then I started to think about different ethical dilemmas. And then I started to think about responsibilities. And that was the beginning of the work.³⁶⁶

Sehr interessant an dieser Äußerung ist einerseits, dass Piccininis inhaltlicher Fokus sich offenbar schon zu Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung ausbildete. Vor allem aber ist die Motivik der Grafiken bemerkenswert. Angeborene oder durch Krankheit entstandene Anomalien im Körperbau bilden das Sujet der Zeichnungen. Die Faszination des Besonderen, Abweichenden, welche die Künstlerin zur intensiven zeichnerischen Auseinandersetzung mit den Objekten bewogen hat, überträgt sie später auf ihre plastischen Werke. Auch dort nutzt sie vertraute Grundformen, um sie neu zu kombinieren und zu variieren und die Wahrnehmung des Betrachters zu irritieren und herauszufordern.

3.3.3 CAR NUGGETS GL: SUNSHIFTER, BLAZE UND DEATHMATCH (2004)

Bereits im Jahr 1998 schuf Patricia Piccinini *Car Nuggets*, eine Art Prototyp für die seit 2001 entstandene Serie *Car Nuggets GL* („gl“ für greater luxury³⁶⁷). Die Arbeit *Car Nuggets* besteht aus einer Kombination aus digitalen Entwürfen und ihrer plastischen Ausfertigung, die mit dem werbesloganartigen Untertitel *They are good for you* präsentiert wurden. Die handwerklich wie inhaltlich noch recht unausgereift erscheinende Ausführung wird später in den *Car Nuggets GL* zu einem abgerundeten Gesamtkonzept vollendet. Beispielhaft werden aus der vielfältigen Serie *Car Nuggets GL* die in Vitoria Gasteiz ausgestellten Plastiken *Sunshifter*, *Blaze* und *Deathmatch* betrachtet. Alle drei wurden 2004 hergestellt. Andere Plastiken der Serie tragen ähnlich sprechende Titel, wie beispielsweise *Arctic Heat*, *Summer Love*, *White Knight* und *Latin Lover*³⁶⁸. Gemeinsam ist den drei ausgestellten Arbeiten ihre

366 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. III.

367 Millner, 2001. In: Piccinini. Homepage der Künstlerin. Essays. *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics* (Download vom 25.02.09).

368 Michael, 2001. In: Piccinini. Homepage der Künstlerin. Essays. *One night love*. (Download vom 25.05.08).

auf einem annähernd runden Grundriss beruhende, unregelmäßige, kompakte Form. Die farbliche Fassung erfolgte bei allen *Car Nuggets* mit Autolack in unterschiedlichen Farben und Mustern. Wie sich im Vergleich mit den anderen Arbeiten der Serie zeigt, repräsentieren die drei gezeigten Plastiken die Grundtypen der *Car Nuggets GL*.³⁶⁹ Die Serie besteht aus immer unterschiedlichen farblichen Variationen derselben drei Formen.



Sunshifter

Blaze

Deathmatch

(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

369 Alderton (Hrsg.), 2007, ohne Seitenangabe und Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Car Nuggets GL*. (Download vom 25.05.08).

Die Plastik *Sunshifter* erinnert in der Form entfernt an einen Motorradhelm. Die Farbgebung geht von einem gebrochenen Rot über Bronzetöne allmählich zu Orange und Gelb über. Die einzelnen Farbtöne sind nicht scharf voneinander abgesetzt. Die Form ist unregelmäßig gerundet und asymmetrisch, sie weist erhabene und leicht vertiefte Partien auf. Die Grundfarbe von *Blaze* ist ein kräftiges Orange. Darauf sind ein weißes, silbern umrandetes Flammenmuster und ein ähnliches Muster in Schattierungen von Orange zu sehen. Auffällig sind weiterhin zwei annähernd runde, reliefartige Strukturen, deren Zentrum einmal die Form einer Sechskantmutter hat und einmal fünf Vertiefungen wie bei einer Autofelge. Sie befinden sich im oberen Bereich der gerundeten Form. *Deathmatch* ist am deutlichsten in eine flache obere Seite und einen unteren gerundeten Teil zu trennen. Die Plastik ist leuchtend rot gefasst. Eine Art Steg trennt die Oberseite von *Deathmatch* in unterschiedlich große Hälften, die jeweils an den Steg angrenzend eine längliche Vertiefung von ca. 10 cm aufweisen. Auf den Boden dieser Vertiefungen sind je drei schwarz gezeichnete Totenköpfe aufgebracht, zwei große und ein wesentlich kleinerer.

Die *Car Nuggets* bestehen aus Fiberglas und Autolack. Die Abmessungen der Plastiken betragen bei *Blaze* 92 x 100 x 100 cm, bei *Sunshifter* 95 x 100 x 80 cm und bei *Deathmatch* 85 x 100 x 60 cm.³⁷⁰ Die Lackierung der Oberflächen ist makellos, zuständig dafür war Scott Seedsman, während die Modellierung der Formen von Paul Kuchera vorgenommen wurde.³⁷¹

Jede der drei Plastiken kann als Kernplastik bezeichnet werden, da sie dem Raum gegenüber mehr oder weniger vollständig geschlossen sind. Sie sind als Variationen der denkbar kompaktesten Form, der Kugel, lesbar. *Deathmatch* hat eine gestaucht halbkugelige Grundform, deren Schnittfläche nach oben zeigt. Diese Fläche hat drei Ebenen, die zwei beschriebenen länglichen Vertiefungen mit unterschiedlich hohen Seitenwänden, den hohen Steg und die breiten, schrägen Außenränder. Steg und Außenränder weisen aus der Halbkugelform heraus nach oben und bewirken eine leichte Öffnung dem Raum gegenüber.

Der Schwerpunkt der kompakten, voluminösen Plastiken liegt im Zentrum der Formen. Dementsprechend stabil und ruhend wirken die drei Werke. Bei der Arbeit *Deathmatch* ziehen allerdings die mit Totenköpfen versehenen ebenen

370 Artium, 2007, S. 70f.

371 Artium, 2007, S. 139.

Flächen an der Oberseite die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und bilden so einen optischen Schwerpunkt.

Die *Car Nuggets GL* wurden in der Ausstellung (*tiernas*) *criaturas* auf einem flachen weißen Podest mit Abstand zur Wand gezeigt. Auf diese Weise konnte der Betrachter sich nicht zwischen ihnen bewegen, sondern betrachtete die Einzelkomponenten als Teil einer Gesamtkomposition. Arrangiert waren die Plastiken in dreieckiger Anordnung, so dass sie von jeder Seite gut zu betrachten waren. Die drei Werke sind als Einzelplastiken ebenso wie als Ensemble als allansichtig zu bezeichnen und werden in schräger Draufsicht angeschaut. Ihre Oberflächengestaltung ist sehr sorgfältig und individuell vorgenommen worden. Der makellose Autolack weist jeweils eine Besonderheit auf. Bei *Deathmatch* wurde das kräftige Rot durch die Zeichnung der Totenköpfe ergänzt. *Blaze* dagegen weist neben dem leuchtenden Orange ein aufwändiges weißes Flammenmuster auf, und der Lack der Plastik *Sunshifter* changiert zwischen Bronze- und Gelbtönen. Kanten, Vertiefungen und erhabene Partien der Oberfläche sorgen für ein interessantes Wechselspiel von Hell und Dunkel und für deutliche Kontraste, während das Licht auf den gerundeten Flächen entlang gleitend für eine sanfte Modulation der Körper sorgt.

Deathmatch, *Sunshifter* und *Blaze* ruhen alle stabil auf dem Boden. Die deutlichste Ausrichtung ist die ihres Eigengewichtes nach unten in den Boden hinein, auf dem die Plastiken schwer aufliegen. Entsprechend immobil wirken die Plastiken. Bei *Sunshifter* und *Blaze* sind zusätzlich Tendenzen zu einer einseitigen diagonal nach oben weisenden Ausrichtung festzustellen.

Piccinini selbst hat eine große Affinität zum Motorsport.³⁷² Dort entlehnt die Künstlerin immer wieder Motive und Materialien.³⁷³

Während bei ihren meisten anderen Plastiken die Formgebung dem Inhalt untergeordnet zu sein scheint, steht bei den kompakten Plastiken der *Car Nuggets GL* - Serie die Suche nach der perfekten Form im Vordergrund. Formal scheint die Frage umgesetzt worden zu sein, wie weit eine Form reduziert werden kann, um nur noch den Kern moderner Automobilformen zu bilden. Diesen Aspekt

372 vgl. Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. X: „I’m very interested in cars and automotive culture“ und Alderton, 2007, o.S.: „Piccinini has great admiration for the highly skilled and creative artisans that produce custom cars.“

373 Siehe hierzu die Lederkonstruktionen in *The Young Family*, *Leather Landscape*, *Surrogate* et. al. und die Fotografie *Thunderdome* (Der Thunderdome ist eine Autorennbahn in Melbourne), sowie auch die Serie *Team WAF*.

betont auch die Künstlerin selbst, indem sie während einer Lesung in Tokyo sagte: „I created Car Nuggets in 1998 when I was interested in creating the abstract essence of cars (...).“³⁷⁴ Entsprechend wurden alle funktionalen Teile entfernt, die *Car Nuggets GL* sind nicht mobil. Trotzdem werden sie aufgrund der farblichen und plastischen Oberflächengestaltung sowie anhand des verwendeten Materials sofort mit Automobil an sich assoziiert, die Künstlerin konnte ihre Absicht also umsetzen.

Die individuelle Namensgebung und Farbfassung in Kombination mit den seriellen Formen verweist auf eine Szene von autobeegeisterten Menschen, die aufwändige und teure Lackierungen an ihren Autos vornehmen, um über das individualisierte Fahrzeug persönliche Haltungen auszudrücken und nach außen zu tragen. Piccinini bezieht sich auf die Autobeegeisterten, die mit speziell angefertigten und aufwändig lackierten Autos Rennen fahren. Über die motorisierten Unikate drücken sich Gefühle wie Stolz, Leidenschaft und die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe aus:

These nuggets embody a labour of love, a time-consuming hand-craft central to a culture where the car becomes a vehicle for artistic expression as well as a source of community for the appreciators and exponents of such car artistry.³⁷⁵

Das technische Gerät wird also mit Emotionen verbunden, die weit über seine funktionale Bestimmung hinausgehen. Mit den Plastiken *Car Nuggets GL* betont und karikiert Piccinini die Rolle des Autos als Statussymbol, denn sie sind bar aller Eigenschaften, über die sich Autos definierten: sie sind immobil, benötigen keinen Kraftstoff und haben kein Innenleben, sondern bestehen aus konzentrierter Massivität. Die selbstverständliche Rolle, die Autos in der modernen Gesellschaft spielen, betont Piccinini wenn sie sagt:

It's hard not to think about cars all the time when they essentially serve as second homes for us, [...] [but] they also seem to epitomize a contemporary conditional attitude that we often know we're doing something bad but continue to it anyway. We know how terrible cars are for the environment, but we still drive them every day.³⁷⁶

Neben den positiven Emotionen, die sich mit Autos, insbesondere mit individuell gestalteten Einzelstücken, verbinden, sind die negativen Effekte der

374 Piccinini, 2003. In: Piccinini. Homepage der Künstlerin. Essays. Public Lecture, Tokyo Art University (Download vom 25.02.09).

375 Millner, 2001. In: Piccinini. Homepage der Künstlerin. Essays. *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics* (Download vom 25.02.09).

376 Piccinini zitiert nach Tucker, S. 76.

Motorisierung bekannt, werden aber gern verdrängt, wie die Künstlerin hier verdeutlicht. Piccininis Bewusstsein um diese Problematik bringt sie in den *Car Nuggets* zum Ausdruck. Ihre Plastiken können als Autoformen der Zukunft gelesen werden, die im Laufe ihrer ‚Evolution‘ ihre schlechten Eigenschaften wie den Verbrauch von Kraftstoff und den Ausstoß von Abgasen verloren haben, gleichzeitig jedoch die Ästhetik ihrer Form und der makellosen, individuellen Oberflächen behalten haben.

Die Serie *Car Nuggets* handelt jedoch nicht nur von Fahrzeugästhetik, sondern auch von dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine. Diese Arbeit spiegelt keine Interaktion zwischen Mensch und Maschine, sondern steht für eine nur in eine Richtung weisende Beziehung: der Mensch verknüpft mit Fahrzeugen positive Emotionen, von diesen kommt aber keine Reaktion zurück, denn *Car Nuggets* bleiben lehnen sich nicht wie andere Werke formal an Tiergestalten an, sondern bleiben neutral. In *Truck Babies* und den Arbeiten *Cycle Pups* sowie in der *Nest*-Werkreihe dagegen werden Tiere zitiert und Lebendigkeit vorgetäuscht, die eine mögliche Interaktion suggerieren.

3.3.4 CYCLE PUPS (2004)



Angel

(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



Colt

(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



Prince

(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



Cycle Pups, Blick auf Gesamtinstallation in der Roslyn Oxley9 Galerie, 2005³⁷⁷

377 Abbildung: Roslyn Oxley9 Gallery. Homepage der Galerie. Artists. Patricia Piccinini. Exhibition Unbreaking Eggs. 2005. URL: http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/393/ (Download vom 23.07.08).

Die drei in der Ausstellung (*tiernas*) *criaturas* präsentierten *Cyclepups Angel, Colt* und *Prince* sind Teil einer größeren Serie, wie in der vierten Abbildung zu sehen ist. Die Serie stammt aus dem Jahr 2005.

Alle *Cyclepups* sind gleich gebaut, haben eine glatte Oberfläche aus Autolack, unterscheiden sich aber in der farblichen Fassung. Die Längsachse ist leicht gebogen, mit einer Verdickung im ersten Drittel und zwei ebenfalls gebogenen, unterschiedlich kurzen Rohren am anderen Ende. Vereinfachend kann die Grundform als kommaartig beschrieben werden. Der verdickte Teil ist vorn gerundet und steigt nach hinten an, auf der Oberseite steiler als auf der Unterseite. Rechts und links der Mittelachse befinden sich zwei annähernd ovale Flächen, die als etwa 1 cm tiefe Einsenkung beginnen und sich nach hinten zunehmend dem Niveau des restlichen Körpers annähern um schließlich wieder mit ihm zu verschmelzen. Bei jedem *Cyclepup* sind im vorderen Drittel des verdickten Bereiches rechts und links der Mittelachse zwei kreisförmige Edelstahlplatten von etwa 10 cm Durchmesser eingesenkt. Eingraviert darin in Dunkelgrau sind im äußeren Ring sechs kleine Kreise in regelmäßigem Abstand, dann eine Kreislinie und im inneren Ring ein angeschnittener Kreis. Die Form wiederholt sich bei allen *Cyclepups*, nur wird der angeschnittene Kreis in unterschiedlichen Positionen gezeigt. Mal weisen die angeschnittenen Seiten synchron nach oben, mal schräg nach unten. An den verdickten Teil schließt der schlanke, in sich gedrehte hintere Teil der Plastik an. Ober- und Unterseite sind klar zu unterscheiden, da die Oberseite an zwei Stellen mit Leder gepolstert wurde, was an Motorradsitze erinnert. Zudem verläuft eine abgerundete Kante von vorn nach hinten durch, die den hinteren Teil in eine obere und eine untere Fläche teilt. Die Lederpolsterungen befinden sich in der oberen Hälfte. Die größere stößt direkt an das Vorderteil an. Sie weist zwei Nähte auf, die parallel zur länglichen Form des Hinterteils laufen. Mit einem Abstand von etwa 5 cm zur vorderen schließt die zweite Lederfläche an, die zwei unterschiedliche Arten von Nahtverläufen aufweist. Bei manchen läuft eine Naht quer zur Längsrichtung und betont die höckerartige Erhöhung zu Beginn der Fläche. Bei anderen *Cyclepups* laufen zwei Nähte von dem Höcker diagonal nach hinten unten. An der unteren Hälfte des Hinterteils setzen an der Innenseite der Krümmung die erwähnten, ebenfalls gekrümmten Rohre an. Sie sind farblich in demselben Lack gefasst wie die Unterseite der Form. Das vordere Rohr ist etwa um ein Drittel kürzer als das hintere.

Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die drei in Vitoria gezeigten Werke. Die Plastik *Angel* ist monochrom weiß gefasst, abgesehen von einem zarten goldfarbenen Linienmuster, das als flammenartiges Ornament spielerisch die dreidimensionale Form betont. Das vordere stumpfe Ende der Form wird durch eine aufrechte Flamme mit halbkreisförmiger Basis akzentuiert. Die Lederflächen sind bei dieser Arbeit unterteilt in einen perforierten Mittelstreifen mit glattem Leder zu beiden Seiten. Die Halbkreise der Edelstahlflächen stehen hier aufrecht.

Die Arbeit *Prince* dagegen ist wesentlich auffallender vierfarbig gestaltet. Die Lederflächen bestehen aus glattem, schwarzem Leder, die Grundfarbe der Gesamtform ist ein kräftiges Rot. Darauf befindet sich ein aufwändig gestaltetes Flammenmuster mit silbernen Konturlinien und violetter Füllung. Das Muster mit nach hinten gerichteten Flammen zieht sich über die untere Hälfte des Vorderteils und über die Mitte zwischen den abgesetzten ovalen Flächen. Separate Flammen züngeln in diesen Flächen nach hinten. Vom hinteren Ende der Form ausgehend zieht sich ein Flammenmuster an der Kante entlang bis über die Hälfte des hinteren Teils nach vorn. Die Edelstahlkreise im vorderen Teil sind so angebracht, dass die Basis der Halbkreise diagonal nach oben innen zeigt.

Auch *Colt* ist mehrfarbig gestaltet. Eine weiße Linie unterteilt durchlaufend Ober- und Unterhälfte der Plastik. Oberhalb der Linie ist sie goldgelb lackiert, unterhalb in einem gedeckten Orange. Die ovalen Flächen im Vorderteil sind ebenfalls durch eine weiße Linie abgesetzt und orange gefüllt. Die Lederflächen sind in kräftigem Gelb gehalten, bei beiden laufen die Nähte diagonal nach hinten unten. Hier zeigen die Basen der Halbkreise innerhalb der Edelstahlflächen diagonal nach unten innen.

Die *Cyclepups* wurden aus den Materialien Fiberglas, Autolack, Leder und rostfreiem Edelstahl gefertigt. Die Abmessungen betragen jeweils 40 x 110 x 50 cm.³⁷⁸ Die Oberflächen aus Autolack und Leder sind perfekt gearbeitet und makellos. Lackiert wurden die von Robin Fischer gefertigten Formen von John Kral.³⁷⁹

Insgesamt bilden die Einzelplastiken eher geschlossene, kompakte Formen, auch wenn sie mit ihren spitz zulaufenden, gekrümmten Hinterteilen durchaus in den Raum hinein weisen. Sieht man sie allerdings als Teil eines Ensembles, wie sie in

378 Robert Miller Gallery, 2005, ohne Seitenangabe; siehe ebenfalls Beschilderung während der Ausstellung (tiernas) criaturas, 2007.

379 Artium, 2007, S. 139.

Vitoria ausgestellt waren und auch auf der vierten Abbildung oben zu sehen sind, spielt der Raum sehr wohl eine Rolle. Die Abstände zwischen den einzelnen Formen und ihre Ausrichtung lassen zwischen den Einzelplastiken Beziehungen entstehen. Der Betrachter ist davon insoweit ausgeschlossen, als er sich einer Ansammlung fremdartiger Formen oder Lebewesen gegenüber sieht. Den beinahe lebendigen Charakter erhalten die Formen durch die Untergliederung in eine Art Kopfteil und Körper, sowie vor allem durch die an stilisierte Augen erinnernden Edelstahlscheiben, über die der Betrachter imaginär Blickkontakt aufnehmen kann.

Der Schwerpunkt der Einzelarbeiten liegt schon aufgrund des Volumens im verdickten Vorderteil. Dazu kommen noch die augenähnlichen Kreisformen, die den Blick des Betrachters in besonderem Maße anziehen. Durch die horizontale Ausrichtung der *Cyclepups*, die mit einem großen Teil ihrer Fläche den Boden berühren, entsteht der Eindruck von Stabilität, wenn auch nicht unbedingt von Ruhe. Letztere wird durch das Abweichen von der Horizontalen im hinteren Bereich vermieden, denn die in sich gekrümmte Form steht für Dynamik und Bewegung.

Angel, *Colt* und *Prince* wurden im Artium in Vitoria gemeinsam auf einem großen, weißen, etwa 10 cm hohen Podest präsentiert. Betrachtet man die Abbildung zur Ausstellung *Unbreaking Eggs* in der Roslyn Oxley9 Gallery aus dem Jahr 2005, scheint sich zu bestätigen, dass die gemeinsame Ausstellung mehrerer *Cyclepups* im Kontext Programm ist. Für den Betrachter ergibt sich bei einer solchen Präsentationsweise keine Hauptansicht. Die *Cyclepups* können sowohl als Einzelwerke als auch gemeinsam arrangiert als allansichtige Plastiken bezeichnet werden, die in Draufsicht betrachtet werden. Sehr interessant ist der Vergleich zwischen dem Konzept der Aufstellung in Vitoria 2007 und in der Roslyn Oxley9 Gallery 2005. Dort wurden die Plastiken direkt auf dem Boden positioniert und eine Arbeit sogar an der Wand befestigt. Diese Präsentationsform suggeriert in viel höherem Maße als die in Vitoria gewählte die Lebendigkeit der plastischen Arbeiten. Es wird der Augenschein erweckt, die an der Wand angebrachte Plastik *Mantua* hätte sich aktiv von den anderen entfernt.

Die makellosen Lack- und Lederflächen verraten sorgfältige handwerkliche Arbeit. Indem Variationen in der Farbgebung und der Bearbeitung des Leders gezeigt werden, entsteht beim Betrachter der Eindruck von der Individualität jeder Plastik. Dies ist ein Aspekt der in der industriellen Fahrzeugfertigung

normalerweise keine Rolle spielt. Die Farbgebung und Ornamentierung reicht bei den drei beschriebenen Plastiken von fast monochrom über mehrfarbig aber reduziert gestaltet, bis zu aufwändiger Musterung und Farbgestaltung. Die beschriebenen Kanten an den eingesenkten Ovalen im Vorderteil und zwischen der oberen und unteren Hälfte im hinteren Teil bewirken eine Brechung des Lichts und sorgen für Spannungsmomente in den ansonsten äußerst gleichmäßigen und gerundeten Flächen.

Die Ausrichtung der Plastiken ist ausschließlich horizontal. Ihre bodennahe Position und die Krümmung der Hinterteile suggeriert ihre mögliche Beweglichkeit am Boden in alle Richtungen.

Die Werkreihe *Cycle Pups* weist formal einige Ähnlichkeit mit *Car Nuggets* auf. Auch hier werden reduzierte Formen mit aufwändiger und individueller Oberflächengestaltung präsentiert. Im Gegensatz zu den *Car Nuggets* beinhalten die Plastiken dieser Werkreihe jedoch Elemente des Lebendigen, die in der offensichtlichen Aufteilung in Kopf und Körper bestehen, sowie in der Andeutung von Augen und Beinen. Die kommaartige Form erinnert an die Anatomie von Kaulquappen und unterstützt in Kombination mit der Betitelung (*Cyclepups*) den Eindruck von Lebendigkeit, obwohl der Betrachter offensichtlich unbelebte Materie vor sich hat.

Gemeinsamkeiten finden sich ebenfalls mit der Arbeit *Truck Babies*. Beide Werke stellen ‚Jugendstadien‘ von Fahrzeugen dar: von gewaltigen Zugmaschinen einerseits und Motorrädern andererseits. Zudem finden sich bei beiden Werken biomorph veränderte Fahrzeugelemente, um den Eindruck von Lebendigkeit entstehen zu lassen. Die Plastiken sind nicht mehr eindeutig als organisch oder technisch definierbar, sondern nehmen eine Position zwischen beiden Polen ein. So wie Piccinini in dem Werkkomplex „Technisierung der Natur“ die Grenze zwischen natürlich entstandenen Lebewesen und mit biotechnologischen Methoden erzeugten Lebewesen auslotet und hinterfragt, stellt sie in Werken wie *Cycle Pups* die Grenze zwischen belebter Natur und unbelebter Technik in Frage. Im modernen technologisch geprägten Zeitalter ist die Nutzung von Computertechnologie unverzichtbarer Bestandteil des Alltags und das Verhältnis zwischen Mensch und digitaler Technik symbiotisch. Donna Haraway hat sich als Professorin für Technoscience und als Naturwissenschaftshistorikerin intensiv mit dem Verhältnis von Technik und Mensch und der Grenze zwischen Natur und Technologie auseinandergesetzt und behauptet: „Technology is not neutral. We’re

inside of what we make, and it's inside of us."³⁸⁰ Die Kernaussage hier betrifft die fehlende Neutralität der Technologie, d.h. sie steht nicht völlig abgrenzbar neben dem Subjekt Mensch, sondern indem dieser die Technologie anwendet und entwickelt absorbiert er ihre Funktionsweise und projiziert gleichzeitig seine Denk- und Handlungsweise in die Technik hinein, womit eine klare Grenzdefinition unmöglich wird.

3.3.5 RADIAL (2005)



(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)



Detail

(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

380 Haraway, 2000.

Radial ist eine Plastik, die wie ein deformierter schwarzer Autoreifen mit einer fünfteiligen Stahlfelge aussieht. Das Logo in der Felgenmitte zeigt eine weiße, aufgerichtete Schlange mit weit geöffnetem Maul auf grauem Grund. Der Reifen wird aufrecht stehend auf einem Podest präsentiert, wobei die Oberfläche im oberen Viertel von länglichen und kugeligen organischen Formen bedeckt ist. Diese liegen dem Reifen aber nicht nur auf, sondern scheinen aus dem Gummimantel zu erwachsen. Sie bilden kleine, beerenartige Kugeln von 0,5 – 1 cm Durchmesser oder längliche Gebilde, die sich an einem Ende kugelförmig verdicken und am anderen Ende spitz zulaufen. Die größte Verdickung misst ca. 10 cm im Durchmesser, die schlauchartigen, gewundenen Formen sind etwa 20 – 30 cm lang. Das Profilmuster des Reifens geht über ein Zwischenstadium nur leicht erhabener, länglicher Ornamente in die deutlich dreidimensionalen, organischen Formen über. Diese erinnern an Pflanzen und Früchte ebenso wie an menschliche Geschlechtsmerkmale.

Die Arbeit hat die Maße 70 x 60 x 21 cm. Sie besteht aus Glasfaser, Autolack und Edelstahl. Aus dem schwarzen Gummi des Autoreifens bestehen auch die daraus erwachsenden organischen Formen. Die Plastik weist keine Gebrauchsspuren auf, sondern wirkt neu und unbenutzt. Sie wurde von Robin Fischer modelliert, während Scott Seedsmann für die Oberflächengestaltung verantwortlich war.³⁸¹

Radial ist eine in ihrer Kreisform zwar geschlossene Form, die sich aber mittels der fünf Öffnungen in den Felgen dem Raum gegenüber öffnet. Auch die organisch geformten Elemente auf der Oberseite des Reifens brechen die Geschlossenheit des Kreises auf. In der Seitenansicht präsentiert sich dem Betrachter dagegen eine schmale, extrem geschlossene Form ohne Durchblicke.

Während der Autoreifen als Grundform spiegelsymmetrisch ist, bewirken die organischen Formen ein Verschieben des Gleichgewichts nach links. Links von der Mittelsenkrechten scheint mehr Masse vorhanden zu sein als auf der rechten Seite. Die Plastik wurde in Vitoria auf einem an die Wand gerückten quadratischen weißen Sockel von ca. 100 x 100 x 60 cm gezeigt. Der sich nähernde Besucher der Ausstellung erblickte *Radial* in der Hauptansicht, mit Blick auf die Breitseite des Reifens.

381 Artium, 2007, S. 139.

Die auf Schwarz- und Grautöne reduzierte Farbgebung der Plastik orientiert sich an dem zugrunde liegenden Ausgangsobjekt, dem Autoreifen. Auch das Schlangenlogo tritt wegen der verwendeten Grautöne nicht besonders hervor. Es existiert allerdings eine Fassung des Werkes, in der das Logo keinen grauen, sondern einen blauen Hintergrund besitzt.³⁸² Der Reifenmantel mit den scheinbar daraus entstandenen Formen ist stumpf schwarz gefärbt, die Edelstahlfelgen glänzen matt metallisch. Die organischen Formen besitzen im Gegensatz zu den mit Profilvertiefungen versehenen Flächen eine glatte geschlossene Oberfläche. Hierin und in ihrer Unregelmäßigkeit unterscheiden sie sich von dem regelmäßigen Profilmuster.

Die Reifenform dehnt sich nach oben hin aus. Die Tatsache, dass manche Reifenpartien erst reliefartig hervortreten, während andere bereits fast vollplastisch erscheinen, suggerieren dem Betrachter einen noch nicht abgeschlossenen ‚Wachstums‘- oder Formungsprozess. Die organischen Formen bilden eine Störung innerhalb der regelmäßigen Kreisform. Sie wirken wie eine Wucherung, deren endgültiges Ausmaß noch nicht absehbar ist. In der Plastik scheint also ein Stadium eines Prozesses eingefroren zu sein.

In der Reihe der biomorph modifizierten technischen Formen nimmt *Radial* eine Sonderrolle ein. Wie die anderen Plastiken des Werkkomplexes „Naturalisierung der Technik“ stellt auch *Radial* die Variation einer Grundform aus dem Fahrzeugbereich dar. Während jedoch innerhalb der anderen Werke technische Elemente mit tierischen (*Nest*, *Stags*, *Cyclepups*) oder menschlichen (*Truck Babies*) verbunden werden, erinnern die organischen Anteile in *Radial* eher an pflanzliche Wucherungen und Früchte. Wie ein Tumor scheint sich das Gummi des Reifens auszudehnen und eigenständiges Gewebe zu bilden. Die Plastik stellt in Abweichung von den anderen genannten Arbeiten nicht allein das Endprodukt, eine zum Leben erwachte Maschine dar, sondern bildet den dynamischen Prozess der Umformung von einem unbelebten, technischen Gerät (Reifen) in ein seiner Funktion enthobenes organisches Gebilde ab. Aus einem Serienprodukt, das als Sinnbild für Energie und Geschwindigkeit stehen kann, wird ein individuelles Objekt im Grenzbereich zwischen unbelebter und belebter Materie. Auch bei dieser Plastik liegt der Fokus der Künstlerin also auf der Frage, was mit den von Menschen geschaffenen Objekten geschieht, wenn sie, als

382 Artium, 2007, S. 39.

Artefakte entstanden, plötzlich ein Eigenleben entwickeln. Die menschliche Verantwortung für das von ihm Geschaffene ist ein Thema, das die technisch-organischen Formen Piccininis mit den hyperrealistischen Plastiken verbindet. Die Künstlerin bringt dies mit den folgenden Worten zum Ausdruck:

I believe that with creation – be it parenthood, genetic engineering or invention – comes an obligation to care for the result. If we choose to customise life then we must be prepared to embrace the outcomes.

3.3.6 NEST (2006), THICKER THAN WATER (2007) UND THE STAGS (2008)

Die Plastiken *Nest* (2006), *Thicker Than Water* (2007) und *The Stags* (2008) bilden innerhalb der größeren Werkgruppe der an Fahrzeugtechnik angelehnten Arbeiten Piccininis ein eigenes Gesamtensemble.³⁸³ Entsprechend werden sie im Folgenden chronologisch beschrieben und analysiert und abschließend gemeinsam interpretiert.

3.3.6.1 Nest



(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

383 Vgl. Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Nest and The Stags* (Download vom 09.03.09).



(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Aufstellung der Arbeit während der Ausstellung (*tiernas*) *criaturas*. *Nest* ist eine zweiteilige Plastik, bestehend aus einer großen und einer kleinen Form. Die große entspricht in den Ausmaßen, in wesentlichen Formelementen und in vielen Details einem Motorroller. Augenfällige Abweichungen von dieser Form bestehen zum Beispiel darin, dass die Räder und der vordere und hintere Teil des Rollers rechtwinklig zueinander stehen. Der hintere Teil mit dem schwarzen Rad und der schwarzen, durchgehenden Sitzbank liegt auf dem Boden auf. Das vordere Rad dagegen steht aufrecht auf dem Boden, der vordere Teil des ‚Rollers‘ mit dem Lenkrad ist ebenfalls leicht nach vorn geneigt. Dadurch entsteht ein Knick in der Mitte der Form, der bei einem intakten Motorroller nicht vorkommen könnte. Rahmen und Kotflügel sind blau-metallic lackiert. Der Lenker mit dem Scheinwerfer ist von der Karosserie abgesetzt. Die beiden Lenkergriffe sind schwarz und leicht nach unten geneigt. Zwei runde Armaturen sind hinter einem horizontal ausgerichteten, länglich-ovalen Glas zu sehen, der Tachometer auf der linken Seite und die Treibstoffanzeige mit Uhr auf der rechten Seite. Ganz rechts und ganz links in dem Oval sind jeweils drei Lampen in Dreiecksform angeordnet. Zwei verchromte Rückspiegel befinden sich auf langen, nach vorn gebogenen Stangen am Lenker. Dazu kommt ein einzelner, ebenfalls ovaler Frontscheinwerfer. Das Vorderrad

mit Kotflügel setzt bereits kurz unterhalb des Lenkrads am vorderen Teil des Rahmens an und damit viel höher als bei einem realen Motorroller. Der hintere Teil weist ein rotes ovales Rücklicht und zwei kleinere Blinklichter auf.

Die Ausrichtung der einzelnen Formteile erinnert an die Haltung eines ruhenden Tieres. Front und Lenker sind der kleineren Form zugewandt, die in Farbgebung und Material der größeren entspricht. Auch die kleinere Plastik erinnert an einen Motorroller, allerdings in deutlich stärker abstrahierter Weise. Ihre Form ist insgesamt gerundeter und weniger ausdifferenziert. Die einzelnen Teile sind nicht so stark gegeneinander abgesetzt wie bei der großen Plastik. Räder sind nur angedeutet und ohne Profil, Scheinwerfer und andere Lichter sind ebenso wenig vorhanden wie eine Sitzbank. Ein Lenker ist dagegen zu erkennen, die Griffe setzen sich jedoch nicht farblich ab. Sie sind allerdings im Gegensatz zur restlichen Oberfläche nicht metallic, sondern matt lackiert. Zwei runde Armaturen hinter einem ovalen Glas sind vorhanden, allerdings sind sie bis auf jeweils einen nach unten und außen weisenden Zeiger leer. Die Anlehnung an die Form eines ruhenden Tieres ist hier noch stärker sichtbar als bei der größeren Form. Die Gemeinsamkeiten mit einem Motorroller sind wesentlich geringer und die Proportionen entsprechen mit dem großen runden ‚Kopf‘ denen eines sehr jungen Tieres. Die kopfähnlichen Lenker der beiden Figuren sind einander zugewandt, die Armaturen scheinen als Augen zu fungieren, mit denen sich die große und die kleine Form ‚anblicken‘.

Nest ist eine zweiteilige Installation mit variierenden Abmessungen, je nach Aufstellung der Bestandteile. Ihre Maße sind im Ausstellungskatalog zu (*tiernas criaturas*) mit 90 x 150 x 170 cm angegeben. Das Werk besteht aus Fiberglas, Autolack, Leder, Stahl und Bestandteilen eines Motorrollers³⁸⁴. Die reifenähnlichen Formen, auf denen die kleine Figur ruht, sind aus dem gleichen Material wie die Reifen der großen Figur. Die Lackierung der Einzelplastiken ist makellos, auch die verarbeiteten Rollerteile sind ohne Gebrauchsspuren. Für die Anfertigung der Arbeit stand der Künstlerin ein Team von Spezialisten zur Seite. Dennis Daniel konstruierte das digitale Modell der Figuren, Robin Fischer war für das Modellieren und die Abgüsse der Formen verantwortlich und Scott Seedsman für das Lackieren.³⁸⁵

384 Artium, 2007, S. 125.

385 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Featured Works. *Nest* (Download vom 24.04.08).

Im Wesentlichen ist *Nest* eine raumoffene Arbeit, in der konkave und konvexe Formen gleichermaßen vertreten sind. Der Abstand zwischen den beiden Teilen der Plastik lässt den Raum zum integrierten Bestandteil des Werkes werden. Eine gewisse Abgeschlossenheit dem Umraum gegenüber besteht trotzdem, da die beiden Figuren stark aufeinander bezogen sind und den Betrachter auf diese Weise ausschließen. Dieses äußert sich in dem ‚Blickkontakt‘ zwischen beiden, aber auch in der Ausrichtung der Körper. Abgesehen vom Lenker mit den Armaturen und dem Scheinwerfer sind auch der hintere und vordere Teil der großen Figur der kleineren zugewandt. Die kleine Figur liegt parallel zur Längsachse der großen, hat aber ihren ‚Kopf‘ dieser zugewandt. Sie ist kompakter als die große Figur und wird zwar vom Raum umflossen, aber nicht von ihm durchdrungen. Die Rückspiegel am Lenker des großen ‚Motorrollers‘ sind nach unten auf seinen vorderen Bereich gerichtet und spiegeln diesen. So bezieht sich die Plastik wiederum auf sich selbst und nicht auf den Umraum.

Masse und Volumen sind in dieser zweiteiligen Plastik asymmetrisch verteilt. Eine große Form liegt einer kleineren gegenüber und scheint etwa drei- bis viermal massiger und voluminöser zu sein als diese. Trotzdem ist der große ‚Roller‘ gegenüber dem kleinen nicht dominant, da beide Formen in ihrem starken Bezug aufeinander als Einheit wahrgenommen werden. Die große Teilplastik scheint durch die große, schwer erscheinende Masse ihrer hinteren Hälfte fest auf dem Boden gehalten zu werden.

Im *Artium* war die Arbeit auf einem flachen weißen Podest von ca. 300 x 300 cm ausgestellt. Für den Betrachter fügte diese Art der Präsentation die beiden Einzelformen zu einem Ensemble zusammen. Auf der Homepage von Patricia Piccinini sind zwei Versionen von *Nest* zu sehen.³⁸⁶ Eine entspricht den in Vitoria ausgestellten Plastiken, eine ist farblich anders gefasst. Bei letzterer ist der Lack der kleinen Figur goldmetallic, bei der größeren ist er kupferfarben. Das Leder der Sitzbank ist in einem dunkleren Kupfertönen gehalten als der Lack. Während auch diese Fassung auf einem Podest ausgestellt wurde, ist die Präsentation der blauen Figuren sehr interessant. Sie wurden 2003 in Antwerpen als Außenskulpturen unter einer großen Buche in einem parkähnlichen Gelände gezeigt.³⁸⁷ Diese

386 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Nest* (Download vom 21.03.08).

387 Vgl. hierzu: Homepage der Stadt Antwerpen. Museen. Middelheimmuseum.
URL:http://museum.antwerpen.be/Middelheimopenluchtmuseum/EN/T_patriciapiccinini_en.htm (Download vom 10.03.09).

Präsentationsweise betont den tierähnlichen, lebendigen Charakter der beiden Elemente.

Die Installation ist als allansichtiges, freistehendes Werk konzipiert, das bei einer Höhe von 90 cm in Draufsicht zu rezipieren ist.

Die beiden Formen weisen keine scharfen Kanten auf, sondern gerundete Kontur- und Binnenlinien. Das Licht gleitet daher auf der glatten, metallisch glänzenden Oberfläche entlang und bewirkt überwiegend allmähliche Hell-Dunkelübergänge und -kontraste. Die Modellierung durch das Licht lässt die gerundeten Formen der kleinen Figur hervortreten und verleiht diesen große Plastizität. Die Umgebung spiegelt sich in dem makellosen Lack und wird so zum sichtbaren Bestandteil der Arbeit. Zwischen den metallischen Teilen der Plastik und den ledernen bzw. den Teilen aus Gummi besteht sowohl ein farblicher als auch ein materialimmanenter Kontrast. Dem metallisch glänzenden Lack der stählernen Karosserie stehen das matte, weiche Leder der Sitzbank gegenüber und das ebenso matte Gummi der Reifen und der Handgriffe. Diese Kontraste sind bei der größeren Figur stark wahrzunehmen, während sie bei der kleineren abgeschwächt sind. Die Handgriffe sind nicht schwarz, sondern im selben Blauton lackiert wie der Rest. So ergibt sich ein zarter Oberflächenkontrast, der erst auf den zweiten Blick erkennbar ist.

Wie bereits erwähnt existieren farblich unterschiedliche Fassungen von Nest. Die bereits beschriebenen werden ergänzt durch eine weitere in Weiß- und Rosatönen. Die große Form ist in dieser Ausführung weiß bis auf eine rosafarbene Sitzbank, die kleine Form ist insgesamt hellrosa gefasst.³⁸⁸

Sowohl die große wie auch die kleine Figur liegen mit dem Großteil ihrer Körperfläche auf dem Boden auf. Die horizontale Ausrichtung verleiht ihnen eine ruhige Ausstrahlung. Die meisten Konturlinien der großen Form sind auf die kleine Form ausgerichtet. So würde eine gedachte Fortführung der geschwungenen Abwärtslinie des hinteren Kotflügels ebenso zu ihr führen wie die Verlängerung der Räder und die Blickrichtung der Armaturen-, ‚Augen‘. Die ganze Längsachse ist zu der kleinen Figur hin gekrümmt. Diese wiederum ist vor allem durch die Ausrichtung ihres ‚Kopfes‘ und ‚Blickes‘ mit der großen Figur verbunden. Der ‚Blick‘ der großen Teilplastik richtet sich schräg nach unten auf die Armaturen der kleinen. Keine Linie weist über die Grenzen der Plastik hinaus

388 artnet Homepage. Artists. Piccinini. URL: <http://www.artnet.com/artist/27176/patricia-piccinini.html> (Download vom 22.07.08).

in den Raum hinein. Die Figuren sind auf sich selbst und auf den Boden bezogen, auf dem sie ruhen. Nur der aufstrebende vordere Teil der großen Figur wirkt dynamisch. Das Aufwärtstreben wird jedoch durch das nach unten gesenkte Lenkrad abgeschwächt, dessen Abwärtstendenz durch die nach unten gerichteten Handgriffe zusätzlich betont wird.

3.3.6.2 THICKER THAN WATER (2007) ED. 2

Die Plastik *Thicker Than Water* ist in Zusammenhang mit *Nest* zu sehen, denn sie stellt eine Variation von zwei der kleinen Figuren dieser Installation dar.³⁸⁹

Die Variation besteht vor allem im abweichenden Verlauf der (Körper-)Achsen und in der farblichen Fassung.



Thicker Than Water (ca. 90x90x85 cm). Courtesy of the artist.

Diese beiden als junge Wesen erscheinenden Plastiken sind eng miteinander verknüpft. In der weiteren Beschreibung werden die Formen als Figuren mit Kopf und Körper betrachtet. Eine Figur ruht auf dem Boden, den Lenkrad-Kopf leicht erhoben, während die andere halb auf ihr liegt. Dabei steht diese mit dem hinteren radähnlichen Gummielement auf dem Boden, an der linken Seite der

389 vgl. Alderton, 2007, o.S. und Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Nest and The Stags* (Download vom 10.03.09).

unteren Figur, und stützt sich mit dem vorderen auf deren Rücken ab. Die Unterseite ihres Kopfes ruht auf dem Kopf der unteren Plastik. An letzterem fällt der gebogene Lenkergriff auf der Seite auf, auf der sich die zweite Figur befindet. Die beiden sind exakt gleich groß, variieren jedoch leicht in der Farbgebung. Während die Farbe der unteren Plastik als satter Brauntönen beschrieben werden kann, ist die obere in einem satten Rot lackiert. Die Armaturenfelder zeigen bei beiden in abweichende Richtungen, entsprechend dem Winkel von ca. 60°, in dem die Lenkrad-Köpfe zueinander stehen. Dementsprechend scheinen die beiden Figuren mit ihren Armaturen-„Augen“ auch in unterschiedliche Richtungen zu schauen, die untere schräg nach oben, die andere geradeaus.

Wie *Nest* besteht auch *Thicker Than Water* aus zwei Teilen, die allerdings nicht räumlich voneinander getrennt sind und daher als eine Form erscheinen. Deren Abmessungen sind im Katalog zu der Ausstellung *Double Love Knot* in der Lismore Regional Gallery, Lismore, Australien, 2007 mit ca. 90 x 90 x 85 cm angegeben, die verwendeten Materialien sind Fiberglas, Plastik und Autolack.³⁹⁰ Der Lack und das Glas der Armaturen sind frei von Kratzern oder verschmutzten Stellen.

Thicker Than Water hat geschlossene wie auch raumoffene Partien, der Eindruck hängt vom Betrachterstandpunkt ab. Während der Blick von hinten auf geschlossene Flächen und konvexe Formen fällt, bietet sich dem Betrachter von vorn ein ganz anderes Bild. Die an Lenkradgriffe erinnernden Fortsätze der Köpfe ragen in den Raum, wie auch der „Blick“ der Armaturen-„Augen“. Die untere Figur scheint dem Betrachter entgegenzublicken und bezieht ihn so in das Werk ein.

Die beiden Plastiken bilden ein gemeinsames, kompaktes Volumen, deren gerundete Formen sich ohne Zwischenraum zu einer Gesamtplastik zusammenfügen. Über die schwarzen, reifenartigen Elemente hat diese festen Bodenkontakt. Die größere Ausdifferenzierung der „Köpfe“ bildet einen Gegensatz zu den aus einer gerundeten Fläche bestehenden hinteren Hälften der Figuren. Während während hier unterschiedliche Materialien und Formen verwendet wurden, die Oberflächenbearbeitung in manchen Bereichen mit mattem, in anderen mit metallisch glänzendem Autolack vorgenommen wurde, bestehen die hinteren Hälften der Figuren im Wesentlichen aus drei großen

³⁹⁰ Alderton, 2007, ohne Seitenangabe.

gerundeten Flächen. Dementsprechend bildet der vordere Teil einen stärkeren Anziehungspunkt für den Betrachterblick.

Die Abbildungen im Ausstellungskatalog *Double Love Knot* zeigen, wie die Plastik ohne Podest, direkt auf dem Boden eines Ausstellungsraumes präsentiert wurde. Der bereits erwähnte Kontakt zum Betrachter lässt sich ohne diese Barriere zwischen Rezipient und Werk besonders gut herstellen. Die Plastik ist als allansichtiges, freistehendes Werk konzipiert, auf das der Betrachterblick von oben fällt.

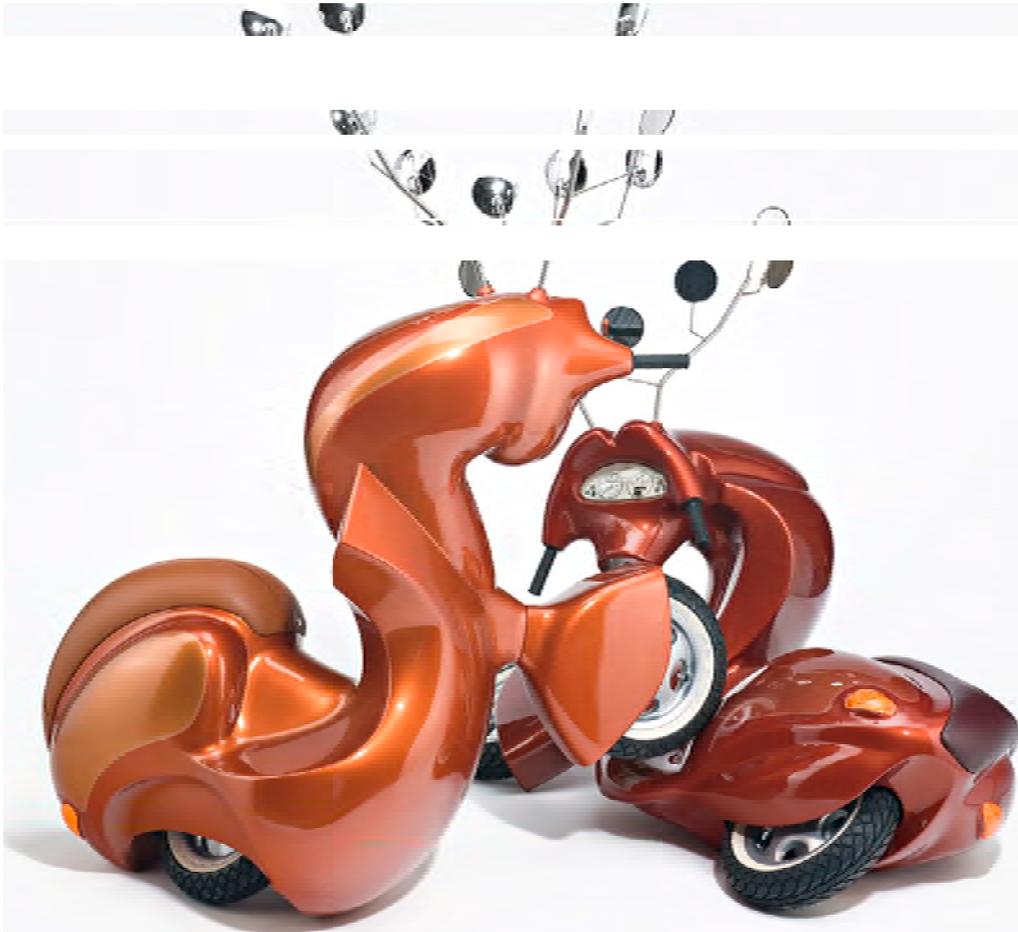
Zwischen den Reifenelementen und dem braunen, bzw. roten Korpus der Figuren besteht neben dem farblichen Kontrast noch der Kontrast von matter Oberfläche zu poliertem Lack. Wie bei der kleinen Form aus *Nest* sind auch hier die Lenkergriffe matt lackiert. In den hoch polierten Flächen spiegeln sich das Licht und der Umraum. Da ausschließlich gerundete Flächen und Linien vorherrschen, modelliert das Licht sanfte Übergänge von Hell nach Dunkel.

Die Bodennähe der Plastik, die von der Präsentationsweise betont wird, die abwärts laufenden Linien ihrer hinteren Hälften und ihre große Grundfläche verleihen dem Werk einen Aspekt von Ruhe und Stabilität. Gleichzeitig wohnt ihm Dynamik inne, die sich beispielsweise in der diagonal in den Raum weisenden Ausrichtung der Längsachse und eines Lenkergriffes der oberen Figur manifestiert, sowie in dem schräg nach oben weisenden ‚Blick‘ der unteren Figur. Indem der Betrachter das Werk mit zwei Jungtieren assoziiert, die gerade in ihren Bewegungen innehalten, wird der Eindruck eingefrorener Aktivität verstärkt. Der Position der oberen Figur ging vermeintlich ein Akt großer Dynamik voran, denn sie scheint auf die untere aufgesprungen zu sein. Diese Dynamik wohnt der Plastik noch inne und spiegelt sich auch in dem umgebogenen Lenkergriff der unteren Figur wider, der erstens suggeriert, aus flexiblem Material zu bestehen, zweitens ähnliche Eigenschaften zu besitzen wie die Ohren eines Tieres, die umgeknickt werden können und sich danach wieder aufrichten.

3.3.6.3 THE STAGS (2008)

Die dritte Doppelplastik, die sich mit *Nest* und *Thicker Than Water* zu einem Gesamtensemble verbindet, ist *The Stags*. Die Beschreibung dieser Arbeit bezieht

sich auf die Abbildung auf Piccininis Homepage, wo die drei Werke im Kontext gezeigt werden.³⁹¹



The Stags, 2008. Courtesy of the artist.

Wie schon der Titel verrät, ist in *The Stags* der männliche Gegenpart zu den weiblichen bzw. kindlichen Elementen aus *Nest* und *Thicker Than Water* dargestellt. Die beiden Motorroller-Formen entsprechen im Wesentlichen der des mütterlichen Rollers aus *Nest*, allerdings mit einigen entscheidenden Abweichungen. So befindet sich nicht nur ein Außenspiegel an jeder Lenkrad-Seite, sondern es fügen sich bei der einen Figur je Seite vier Spiegel geweihartig zusammen, bei der anderen je fünf. Die Gesamtform der beiden Figuren erscheint insgesamt lang gezogener und weniger abgerundet als die der weiblichen Form. Die Plastik zeigt eine dynamische Szene. Eine der Motorrollerfiguren liegt auf der Seite, den Kopf der anderen Figur zugewandt. Diese befindet sich in halb aufgerichteter Haltung, ihr Vorderrad auf die Seite der ersten Figur gestützt, ihr

391 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Nest and The Stags* (Download vom 10.03.09).

„Blick“ dem Gesicht der anderen Figur zugewandt. Die Maße der zweiteiligen Plastik sind auf der Homepage der Künstlerin mit 224 x 167 x 196 cm angegeben, die verwendeten Materialien sind Fiberglas, Autolack und Teilen eines Motorrollers.³⁹² *The Stags* ist damit die größte Plastik innerhalb des Ensembles.

Stärker als in der Arbeit *Nest* sind die beiden Einzelfiguren hier aufeinander bezogen. Ihre Körper sind einander aktiv zugewandt, die Figuren blicken sich an und berühren sich sogar. Dieser starke Bezug aufeinander schließt auch hier den Betrachter weitestgehend aus, der höchstens als passiver Beobachter fungieren kann. Gleichzeitig sind die Formen an sich dem Raum gegenüber stärker geöffnet als die Einzelfiguren in *Nest* und *Thicker Than Water*. Allein die filigran verzweigten Geweihe bewirken eine Öffnung nach oben. Zudem sind die Formen stärker gekrümmt und weisen einen extremeren Wechsel von konkaven und konvexen Flächen auf als die große Figur in *Nest*.

Die beiden Einzelfiguren sind gleich groß, Masse und Volumen somit gleichmäßig verteilt. Allerdings steht die große Dynamik der aufgerichteten Figur der relativen Statik der auf der Seite liegenden gegenüber. Sie überragt die liegende Figur und bildet den optischen Schwerpunkt des Figurenpaares.

Auf der Homepage von Patricia Piccinini sind die Figuren ohne Podest zu sehen. Der Betrachter befindet sich auf einer Ebene mit ihnen und kann die dargestellte Szene von allen Seiten und aus geringem Abstand anschauen und entschlüsseln. Die Plastik ist als allansichtiges, freistehendes Werk konzipiert, das bei einer Höhe von 90 cm in Draufsicht zu rezipieren ist.

Beide Figuren sind in Bronzetönen gefasst, die liegende etwas dunkler als die aufgerichtete. Im Gegensatz zu der weiblichen Figur in der Arbeit *Nest* weisen diese Figuren entlang des Halses und an den hinteren Kotflügeln Verzierungen auf. Diese bestehen in Flächen, die gegenüber der Gesamtfläche heller abgesetzt sind. Darüber hinaus lässt die Unterteilung der Gesamtfläche in eine größere Zahl von konkav und konvex gekrümmten Teilflächen eine differenziertere Hell-Dunkel-Verteilung entstehen als bei der weiblichen Vergleichsfigur. Analog zu tierischen Körpern erscheinen die männlichen Figuren muskelbepackter als der weibliche Gegenpart. Im Vergleich mit diesem bewirken ausgeprägte Kanten im Bereich des Halses und der Seiten darüber hinaus stärkere Form- bzw. Hell-Dunkel-Kontraste.

392 Piccinini. Homepage der Künstlerin. Projects. *Nest and The Stags* (Download vom 10.03.09).

Wie bereits erwähnt ist die dunklere Figur in liegender Position dargestellt, während die andere das Vorderteil aufgerichtet, diese gerade angesprungen zu haben scheint und zu Boden drückt. Diese größere Dynamik der zweiten Figur äußert sich auch in dem hoch aufgerichteten Spiegel-Geweih und der extremen S-Form des Körpers, die zusätzlich in sich gedreht ist und so sehr spannungsgeladen erscheint. Die Spannung spiegelt sich ebenso in den gerade zur Seite gestreckten Lenkradgriffen wider. Diese weisen bei dem liegenden Motorroller schräg nach unten und suggerieren gemeinsam mit dem gebeugten Kopf und dem scheinbar nach unten gerichteten Blick Resignation und Unterwerfung unter die andere Figur.

Deutlich und detailliert wie in keiner anderen Arbeit des Komplexes „Naturalisierung der Technik“ stellt Piccinini mit dieser Werkgruppe die Transformation von Fahrzeugen in Lebewesen dar. Nicht nur die Morphologie der Plastiken orientiert sich am Körperbau von Hirschen, sondern die drei Werke *Nest*, *Thicker Than Water* und *The Stags* bilden zudem komplexe soziale Situationen ab. Kein anderes Werk des Komplexes steht in Konzeption und Ausführung den Arbeiten aus der Gruppe „Technisierung der Natur“ so nahe. Die Ursache hierfür liegt im sehr narrativen Charakter der Einzelinstallationen und in ihrer scheinbaren Lebendigkeit. Die Motorroller-Wesen werden als fürsorgliche Mütter, verspielte Kinder und starke, kämpfende Väter präsentiert. Piccinini stellt sie auf eine Stufe mit Wildtieren, die sich fortpflanzen, Familienverbände bilden und Junge aufziehen. Analog zu dem Werk *Truck Babies* geht sie in dem Gesamtensemble darüber hinaus, technische Geräte nur mit biomorphen Elementen zu kombinieren. *Truck Babies* erzählt von der Beziehung des Trucknachwuchses zu den ‚großen Schwestern‘ und davon, wie diese *Big Sisters* die kleinen Trucks auf das gefährliche ‚Leben‘ auf den Straßen vorbereiten. Mit *Nest*, *The Stags* und *Thicker Than Water* baut die Künstlerin um die dargestellten Figuren eine fiktive Welt auf, die zwar nicht direkt dargestellt, aber in den Arrangements impliziert ist. Gestützt wird dieser Eindruck zusätzlich von der beschriebenen Präsentationsweise, die Piccinini zu einer Ausstellung mit *Nest* in Antwerpen vornahm. Indem sie die Figuren ohne Podest im Park präsentierte, suggerierte sie dem Betrachter, es gäbe eine Art natürlichen Lebensraum für diese Wesen und darüber hinaus natürliche Reproduktion.

Formal lehnt sich Piccinini mit den Installationen an Darstellungen des ‚edlen‘ Tieres in der Kunst an, wie sie seit dem 19. Jahrhundert üblich wurden. Die

dargestellten Motorroller-Wesen werden damit vom profanen Industrieprodukt zum lebendigen Individuum erhoben. Der Betrachter bringt ihnen Empathie entgegen, insbesondere den Arbeiten *Thicker Than Water* und *Nest*, in denen die ‚Jungtiere‘ Blickkontakt zum Betrachter aufnehmen. Aufgrund des Kindchenschemas kann sich dieser einer empathischen Reaktion kaum entziehen. So wird die Distanz zwischen technischem Objekt und Mensch beispielhaft überwunden. Die Auswirkungen einer ‚Naturalisierung‘ der Technik resultieren in einer größeren Nähe zwischen Objekt und Mensch und gleichzeitig in einer größeren Unberechenbarkeit der Technologie. Letztere bildet sich vor allem in den kämpfenden Wesen in *The Stags* ab. *Nest* dagegen ist eine klassische Mutter-Kind-Darstellung und bietet ein Bild inniger Zweisamkeit. Jede Linie der Mutter-Plastik bezieht sich auf das Jungtier, während dessen Blick sich in manchen Varianten der Installation nach außen richtet. Wie in anderen Werken wie *Leather Landscape*, *Still Life with Stem Cells* und *The Long Awaited* kommt dem Motiv des Kindes auch in *Nest* eine vermittelnde Funktion zwischen Betrachter und Werk zu (vgl. Kap. 4.2).

4 SYNTHESE

4.1 HYPERREALISTISCHE PLASTIKEN – TECHNISIERUNG DER NATUR

Piccinini stellt bei der unter *Technisierung der Natur* zusammengefassten Gruppe von Plastiken „technisierte Natur“ im Sinne von biotechnologisch manipulierter Natur dar. Der Bogen der hyperrealistischen Plastiken Piccininis spannt sich von den Anfängen mit der multimedial angelegten Arbeit *LUMP* (1994) bis zu den neuesten Werken wie *The Long Awaited* (2008) und *Foundling* (2008). Während der Fokus der Künstlerin bei *LUMP* inhaltlich wie formal auf der Visualisierung und Reflexion der glatten, oberflächlichen Werbe-, Medien- und Konsumwelt lag, war die Biotechnologie zunächst noch ein Nebenthema. Doch bereits mit dem darauf folgenden plastischen Werk *Siren Mole* (2001) widmete sich Piccinini schwerpunktmäßig der künstlerischen Umsetzung zu biotechnologischen Themen der Zeit. Die hyperrealistischen Werke der Australierin sind seitdem ausnahmslos vor dem Hintergrund dieser Thematik entstanden. Klang bei *Siren Mole*, unterstützt durch die zugehörigen Fotoserien, bereits der Aspekt des Umgangs mit und der Verantwortung gegenüber künstlich geschaffenem Leben an, so spielt dieses bei der folgenden Werkreihe *We are Family* eine umso größere Rolle. In *Still Life with Stem Cells* (2002), *Game Boys Advanced* (2002) und *The Young Family* (2002-03) schafft die Künstlerin Metaphern für Methoden des medizinischen und reproduktiven Klonens, die zur Auseinandersetzung mit den Themen Stammzellforschung, Klonen von Tieren und Menschen und Xenotransplantation auffordern. Mit der daran anschließenden Serie *Nature's Little Helpers* bezieht sie zudem noch die Verantwortung des Menschen für seine Umwelt ein. Indem sie ihre künstlerischen Visionen von gentechnologisch erschaffenen Helferwesen präsentiert, verleiht sie ihren Plastiken aufklärerischen Charakter bezüglich des drohenden Aussterbens von Arten. Jede Arbeit findet ihren Ausgangspunkt inhaltlich wie formal bei einer real gefährdeten australischen Tierart. Insbesondere die Installation *Bodyguard* wirkt, in Kombination mit den dazu gehörenden Fotografien, wie ein umweltdidaktisches Lehrstück. Piccinini weist mit ihren Werken auf die zahlreichen gezielten, mit positiver Intention vorgenommenen Eingriffe des Menschen in bestehende Ökosysteme hin, die sich im Nachhinein als fatal für das natürliche Gleichgewicht auswirken. In einer Stellungnahme zu *Bodyguard* äußert sie sich mit den Worten:

For example, when I refer to 'doing the wrong things for the right reasons' in relation to *Nature's Little Helpers*, I am quite sincerely celebrating the desire to correct the mistakes of the past while at the same time lamenting our extremely poor success rate. I am not arguing against the attempts, I am wondering how we can do better. When we look at the ecological mistakes that were made in the past, it is easy to wonder: 'What were they thinking? How could they be so stupid?' However, we have to remember that they were just as sure of themselves, their methods and the desirability of the outcome as we are now. My question is about how we look beyond that certainty, and how we come to terms with outcomes that we did not expect.³⁹⁵

Sie reflektiert also Fehler der Vergangenheit und mahnt dazu, vor dem Einsatz moderner Technologien wie der Gentechnik mögliche Folgen sorgfältig abzuwägen. Diese Mahnung vor menschlicher Hybris bei Eingriffen in natürliche Prozesse belegt die moralische Funktion, die einen wichtigen Bestandteil von Piccininis Kunst bildet. Insbesondere in ihren hyperrealistischen Plastiken nimmt sie mit jedem Werk ganz konkret Bezug auf ein aktuelles Thema oder Problem der Biologie. Auf diese Weise setzt sie sich selbst mit kunstimmanenten Mitteln mit diesen Themen auseinander, veranlasst aber vor allem den Betrachter, es ihr gleich zu tun. Diese Auseinandersetzung ist nach Meinung der Künstlerin am besten zu initiieren, indem sie im plastischen Bereich eine hyperrealistische Darstellungsweise wählt. Um die größtmögliche Illusion zu erzeugen, beschränkt sich Piccinini im Entstehungsprozess ihrer Werke auf die Ausarbeitung der Konzeption und sucht sich professionelle Mitarbeiter, die das Endprodukt herstellen. Im Interview mit der Autorin führt Piccinini zwei Gründe an, warum sie professionelle Helfer engagiert, die Plastiken nach ihren Entwürfen anfertigen. Einerseits erkennt sie in der Arbeit an *LUMP*, dass ihre handwerklichen Fähigkeiten im Bereich Plastik ihrem Anspruch an das Aussehen des Werkes entgegenstehen und zieht bereits bei ihrer zweiten dreidimensionalen Arbeit, *Siren Mole*, die Konsequenz:

And I just thought '[...] I just have to work with a professional.' And I employed Philipp Miller to make the *Siren Mole* to my drawings. And that was the first one I made with someone else. And that was more successful. Because it was still my drawings but it wasn't limited by my skill.³⁹⁶

Ihr Ziel ist es erklärtermaßen, dem Betrachter die tatsächliche Existenz des Wesens, mit dem er sich in Piccininis Werk konfrontiert sieht, so real wie möglich erscheinen zu lassen:

395 Piccinini, 2004.

396 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XI.

[...] And the other thing is, and the reason why I want this sort of hyperreal kind of sculpture look, which is very common in film [...] it's because I think that it's important that people think that the creature could potentially be alive. Like it is conceivable that this creature could be created. [...] If they were stylised and didn't look realistic, I think they need to be as believable as possible as for the idea to come across. Otherwise it becomes more about the style and about the process of making it [...] I'd rather the process of making it be invisible. They are not important. [...] I'm only interested in the end of thing that holds the idea, that encapsulates the idea.³⁹⁷

Piccinini beabsichtigt demnach den Betrachter innerhalb des relativ engen formalen Rahmens hyperrealistischer Darstellung zu einer bestimmten Reaktion zu bewegen. Zu diesem Zweck erscheint ihr die subtilere und schwerer kalkulierbare Wirkung weniger abbildhafter Kunst zu unberechenbar, denn in erster Linie soll eine konkrete inhaltliche Idee transportiert werden. Damit steht im Zentrum ihrer dreidimensionalen Arbeit kein spezifisch bildhauerisches Anliegen sondern vor allem ein inhaltliches. Diese Tatsache spiegelt sich auch in der sehr breit gefächerten Anwendung unterschiedlicher künstlerischer Medien, wie Plastik, Grafik, Fotografie, Videoinstallation und interaktive Computerinstallation.

Dem Anspruch entsprechend, eine ‚fiktive Realität‘ zu erschaffen, die sich an filmische Realität anlehnt, arbeitet Piccinini im plastischen Bereich mit Modellbauern und Puppenmachern aus dem Bereich Special Effects für den Film zusammen.³⁹⁸ In diesem Bereich hat auch der Künstler Ron Mueck seine technischen Wurzeln. Noch vor Piccinini war er derjenige, der an den in den 1970er Jahren entstandenen Hyperrealismus in der plastischen Gestaltung anknüpfte und damit an die Werke von Duane Hanson, George Segal und John de Andrea. Insbesondere Hanson, der mittels seiner lebensecht erscheinenden Figuren gesellschaftliche Zustände kommentierte, hatte Einfluss auf den in den 1990er Jahren wieder auflebenden körperlichen Realismus in der dreidimensionalen Kunst.³⁹⁹ Die handwerklich-technische Perfektion ist ein Faszinosum der hyperrealistischen Plastiken. Manche Kritiker sehen darin

397 Ebd.

398 Sam Jinks begann kurz nach der Jahrtausendwende mit eigenen künstlerischen Werken an die Öffentlichkeit zu treten. Dabei behält er die hyperrealistische Arbeitsweise bei, schafft jedoch keine Mischwesen im Sinne Piccininis, sondern anatomisch korrekte, in ihrer Haltung und ihrer Über- bzw. Unterdimensionierung verstörende Abbilder menschliche Körper (Nelson, 2005). Sein Werk steht dabei formal den bekannten Plastiken des australischen Künstlers Ron Mueck nahe, der Mitte der 1990er Jahre mit seinen hyperrealistischen Werken bekannt wurde (Pietsch, 2003, S. 62).

399 Flynn, 1998, S. 156.

allerdings auch eine qualitative Einschränkung des plastischen Werkes, einen reinen Effekt, der sich schnell verflüchtigt und keine tiefgehende Wirkung hinterlässt.⁴⁰⁰ Mit diesem Vorwurf sah sich die hyperrealistische Skulptur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seit ihren Anfängen konfrontiert. Indem sie die Realität nicht für formale Zwecke oder zur Ausdruckssteigerung transformierte, sondern sie stattdessen schlicht imitierte, entfernte sie sich von bis dahin gültigen Kriterien zur Unterscheidung von Kunst und profanem Handwerk - wie z.B. der Anfertigung von anatomischen Modellen oder den Wachsfiguren bei Madame Tussaud's.⁴⁰¹ Wenn Lindey 1980 schreibt: „It is precisely *because* they are presented as art that Hanson's tableaux are effective“⁴⁰², so lässt sich diese Feststellung auch auf Piccininis Werk übertragen. Auch im 21. Jahrhundert, in dem virtuelle Welten von hoher grafischer Qualität zum Alltag gehören, ruft die direkte Konfrontation mit den lebendig wirkenden Wesen und der daher rührende Eindruck des Deplatziertseins im artifiziellen Umraum von Museen und Kunstgalerien eine Reaktion beim Betrachter hervor. Wie Hansons Plastiken den Fokus auf gesellschaftliche Probleme lenken und aufgrund der spektakulären Wirkung seiner Arbeiten ein breites Publikum erreichen,⁴⁰³ so berühren auch Piccininis hyperrealistische Arbeiten ein heterogenes Publikum und konfrontieren es ungefiltert durch Informationsmedien mit biowissenschaftlichen Themen. Dabei intendiert Piccinini keine wissenschaftlich korrekte Wiedergabe von Fakten. Die Werke machen es dem Betrachter leicht, sich ihnen zu nähern, sie erregen Aufmerksamkeit und befriedigen aufgrund ihrer erzählenden Qualität und ihres erstaunlichen Naturalismus ein erstes Interesse und die Lust am Schauen. Blicke dabei, wäre der Vorwurf einer gewissen Oberflächlichkeit gerechtfertigt. Doch über die erste Faszination hinaus lässt sich feststellen, dass die Begegnung mit Piccininis hyperrealistischen Werken nachhaltig im Gedächtnis bleibt.⁴⁰⁴ Die amerikanische Technoscience-Expertin Donna Haraway widmet sich in ihren Veröffentlichungen wiederholt der Diskussion von Piccininis Werken, insbesondere der Serie *Nature's Little Helpers*. Beispielsweise geschieht dies in

400 Vgl. Pietsch, 2003, S. 64, Flynn, 1998, S. 156 und Williams, 2004, S. 87 zu zeitgenössischen hyperrealistischen Werken und auch Lindey, 1980 zur Geschichte des Hyperrealismus.

401 Vgl. hierzu Lindey, 1980, S. 128f.

402 ebd., S. 132.

403 Lindey, S. 129.

404 Diese Beobachtung bestätigt sich bei der Beschäftigung mit Piccininis Kunst im Rahmen von Seminaren mit Studierenden oder in der Sichtung von Presseartikeln zu ihrem Werk.

ihrem Buch *When species meet*⁴⁰⁵, in dem sie das Verhältnis zwischen Mensch und Tier von verschiedensten Seiten unter die Lupe nimmt. Haraway schätzt die künstlerische Arbeit von Piccinini und sieht Parallelen zwischen ihren eigenen Standpunkten und denen der Künstlerin:

When I first saw Patricia Piccinini's work a few years ago, I recognized a sister in technoculture, a co-worker committed to taking ‚naturecultures‘ seriously without the soporific seductions of a return to Eden or the palpating frisson of a jeremiad warning of the coming technological Apocalypse.⁴⁰⁶

Treffend stellt Haraway die Ernsthaftigkeit von Piccinini in der Beschäftigung mit der Biotechnologie ebenso heraus wie die gleichzeitige Neutralität und fehlende Polemik in den Arbeiten. Dies sind Qualitäten in dem Werk der Australierin, die sich auch nach der eingehenden Analyse der Kunstwerke bestätigen und einem oberflächlichen, naiven Umgang mit der Thematik entgegenstehen.

Mit ihren abschreckenden und gleichzeitig faszinierenden Mensch-Tier-Chimären provoziert die Künstlerin eine Reaktion, die in Ablehnung oder Faszination bestehen kann; gleichgültig bleiben wenige Betrachter. Ihre Intensität und aufklärerische Funktion gewinnen die Skulpturen Piccininis unter anderem, indem sie die normalerweise mit größerer Distanz erfahrenen Fakten aus der Biowissenschaft haptisch erfahrbar machen, die normalerweise nur als abstrakte Meldungen mittels Fernseher, Computermonitor und Printmedien zu verfolgen sind. Piccinini reiht sich damit in eine Gruppe von Künstlern wie beispielsweise Sommerer und Mignonneau, das Tissue Culture & Art Project, Eduardo Kac, Suzanne Anker, Damien Hirst, Mark Dion und vielen anderen ein, die vor allem seit den 1990er Jahren

wissenschaftliche Ausdrucks- und Darstellungskonventionen nutzen, um politischen, sozialen oder anderen grundsätzlichen Themen des menschlichen Daseins, um Phantasiewesen und wissenschaftlichen Zukunftsvisionen Exemplarität und Authentizität zu verleihen [...].⁴⁰⁷

Das elementare Thema in Piccininis Kunst ist das Ausloten der schwindenden Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Artifizialen. Dies beinhaltet auch die Definition des spezifisch Menschlichen. Die Menschlichkeit findet sich in den Werken der Australierin in Form von Beziehungen zwischen den Dargestellten. Im Vordergrund stehen die Beziehungen zwischen Müttern bzw. mütterlichen

405 Haraway, 2008, S. 287-292.

406 Haraway, 2007, S. 100.

407 Witzgall, 2003, S. 264.

Wesen und Kindern bzw. Jungtieren. Diese Konstellationen stehen stellvertretend für die Beziehungen zwischen Mensch und vom Menschen biotechnologisch erzeugten Wesen.

4.2 NATURALISIERUNG DER TECHNIK

Die Plastiken im Werkkomplex *Naturalisierung der Technik* sind wesentlich inhomogener als in dem Komplex *Technisierung der Natur*. Sie unterscheiden sich untereinander in Formgebung und Materialität. Während in der Serie *Technisierung der Natur* die Manipulation von Leben an sich im Vordergrund steht, finden sich Variationen der Thematik auch in den unter *Naturalisierung der Technik* zusammengefassten Arbeiten. Beispielhaft sei hier die Serie *Team WAF (Precautions)* (vgl. Kap. 3.3.2) erwähnt, die aus einer Reihe von Motorradhelmen für bizarre Kopfformen besteht.

Die Werke der Serie haben die Reflexion einer zunehmend an Prozessen des Lebens orientierten Technik zum Gegenstand, beispielsweise in den Bereichen Robotik und Künstliche Intelligenz. Basierend auf intelligenten computerbasierten Technologien erhalten technische Systeme zunehmend quasi-menschliche Eigenschaften wie Lernfähigkeit, flexible Reaktionen auf veränderte Umweltfaktoren und die Fähigkeit zur Kommunikation.

Auch Piccinini lässt ihre Arbeiten mit dem Betrachter kommunizieren: Wenn sie ‚Jungtiere‘ von Fahrzeugen konstruiert, nutzt sie das Kindchenschema, das eine emotionale Antwort des Betrachters initiiert: gerundete Körperformen und einen im Verhältnis zum Körper großen Kopf mit großen runden Augen. Die Materialität der Werke bleibt dabei vollkommen dem Fahrzeugbau verhaftet, was einer emotionalen Reaktion des Betrachters im Sinne der Entwicklung eines Beschützerinstinkts gegenüber jungen Lebewesen eigentlich entgegenstehen müsste. Indem aber vor allem die Plastiken in *Nest* bzw. *Thicker Than Water* viele Analogien zu Säugetieren aufweisen, reagiert der Betrachter entsprechend empathisch auf sie. Die Werke *Truck Babies* und *Cycle Pups* können dagegen mit ihrer überwiegend im Fahrzeugbau verbliebenen Formgebung distanzierter betrachtet werden. Piccinini lässt in den genannten Arbeiten technische Geräte scheinbar die Grenze zur belebten Welt überwinden und fordert damit zu einer Neudefinition dieser Grenze auf. Zu diesem Zweck arrangiert die Künstlerin einige der Fahrzeug-Plastiken in einer Weise, die dem Betrachter deren Interaktion suggerieren. Die Modifikation von rein technischen Gebilden zu

lebendig erscheinenden Wesen erfolgt also auf den zwei Ebenen der Morphologie und der Interaktion.

Die Notwendigkeit einer Definition der Grenze zwischen Natürlichem und Artifiziellem betont auch Donna Haraway, wenn sie sagt:

Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.⁴⁰⁸

Die Zögerlichkeit oder Inaktivität, die Haraway beim Menschen konstatiert bildet das Kernproblem unseres Umgangs mit moderner Technologie, sei es Biotechnologie, Computer- oder Kommunikationstechnologie. Dieses Problem hat Piccinini erkannt und nutzt ihre Kunst, um mögliche Umgangsweisen zur Diskussion zu stellen und aus der Perspektive der Kunst Aktivität zu initiieren. In der mehrperspektivischen Auseinandersetzung mit den neuen Technologien und ihren Auswirkungen auf die menschliche Gesellschaft liegt das Potential, neue Kategorien zu finden, um einen verantwortungsbewussten Umgang mit ihnen zu ermöglichen. Gerade die Auseinandersetzung mit biotechnologischen Technologien wird beim Laien von Unverständnis und diffusen Ängsten vor dem Unbekannten und Unheimlichen beeinflusst.

4.3 KONZEPTION UND FORM

Der zu Beginn des Kapitels 3 über Piccinini entstehende Eindruck von emotionaler Involviertheit der Künstlerin bestätigt sich bei der intensiven Auseinandersetzung mit ihrem Werk.⁴⁰⁹ Emotionalität ist ein Charakteristikum von Piccininis Kunst. In der Begegnung mit ihrem plastischen Gesamtwerk faszinieren spontan vor allem die hyperrealistischen Arbeiten. Sie bewirken emotionale Reaktionen des Betrachters und haben das Potential, gleichzeitig Empathie, Faszination und Widerwillen hervor zu rufen.

Inwieweit Piccininis Konzeptionen in der Lage sind, die Intensität ihrer Wirkung langfristig aufrecht zu erhalten, muss diskutiert werden. Die Gefahr der Abnutzung besteht immer dann, wenn ein wesentlicher Teil der Werkresonanz

408 Haraway, 1991, S. 152.

409 Siehe Fotos, die Piccinini bei der Erläuterung ihrer Werke in Vitoria Gasteiz zeigen in Kap. 3.

aus Überraschung besteht, wie Lindey 1980 schon in Zusammenhang mit Duane Hansons hyperrealistischen Plastiken zutreffend feststellte:

But art which is almost completely dependent on shock tactics is in danger of seeming trite once the initial impact has worn off.⁴¹⁰

Beinah drei Jahrzehnte nach dieser Äußerung lässt sich konstatieren, dass Duane Hansons Werk in der Formgebung im Wesentlichen konstant geblieben ist und dennoch über den ersten Schock bei der Konfrontation mit den Plastiken hinaus wirkt. Bättschmann widmet sich dem Phänomen der aufgeregten Reaktion auf ein Kunstwerk anhand eines Beispiels aus den 1920er Jahren. Zu Beginn des 20. Jahrhundert riefen Bilder der Expressionisten erhitzte, ablehnende Reaktionen hervor. Die Aufregung bezog sich allein auf die Form, der Inhalt war in dem Zusammenhang nicht von Bedeutung. Ein Exempel hierfür sind die hochemotionalen Reaktionen des Hamburger Kunstpublikums gegenüber dem Werk *Der Mandrill* von Franz Marc:

Die Schrift über Marcs Bild von Gustav Pauli, dem ehemaligen Direktor der Kunsthalle [Hamburg; d. Aut.], erinnert 1921 gegenüber dem Entsetzen und den Aggressionen der Besucher an den schon gut bekannten gesetzmäßigen Verlauf solcher Aufregungen: ‚Nun – da alles vergeht, so wird auch die Erregung unserer Kunstfreunde erkalten, der Mandrill wird dadurch an Leben verlieren, wird ein alter Bekannter, einer von vielen werden; man wird ihn verstehen, und das Überflüssigste von der Welt wird dann diese Betrachtung sein.‘ Pauli verknüpft in diesem bemerkenswerten Text die Erregung mit dem Nicht-Verstehen, das Verstehen mit der Gleichgültigkeit: das verstandene Bild von Marc wird ebenso wenig mehr Interesse finden wie die andern altbekannten Bilder der Kunsthalle, denen der ‚Mandrill‘ durch das Verstehen zugeordnet wird.⁴¹¹

Während der Mandrill von Marc den damaligen Sehgewohnheiten diametral entgegen stand, entsprechen hyperrealistische Plastiken, wie Piccinini oder Mueck sie anfertigen, den modernen durch Film und digitale Bildbearbeitung geprägten Sehgewohnheiten durchaus. Es sind nicht die Inhalte oder die lebenschte Darstellungsweise allein, sondern die Chimärenhaftigkeit in Piccininis Arbeiten und die überdimensionierte, schonungslose Nacktheit der Plastiken Muecks, die spontan überraschend und vielleicht schockierend auf den Betrachter wirken. Piccinini variiert die nach ersten Versuchen in den Werken *LUMP* und *SO2* gefundene Formgebung kaum. In ihren Werken sind es eher die inhaltlichen

410 Lindey, 1980, S. 132.

411 Bättschmann, 1992, S. 13f.

Konzeptionen, die Variationen desselben Themas aufweisen. Alle plastischen Arbeiten von Patricia Piccinini sind im Wesentlichen konzeptionelle Werke mit sehr narrativem Charakter. Die Reflexionsketten, die beim Betrachter angeregt werden, sind von viel größerer Bedeutung als die Plastiken selbst. Piccinini betont die Konzeptualität ihres künstlerischen Wirkens.⁴¹² Zur optimalen Umsetzung ihrer Konzepte zieht sie jeweils Experten hinzu, welche die Werke für sie anfertigen, während die Künstlerin selbst die gezeichneten Vorlagen zur Umsetzung liefert und im weiteren Verlauf die Entstehung der Arbeiten eng begleitet.⁴¹³ Die Kunstkritikerin Linda Williams bezweifelt in ihrem Artikel *Spectacle or Critique? Reproduction in the work of Patricia Piccinini* die konzeptionelle Tiefe in den Werken der Künstlerin:

In my view, the success of Piccinini's recent works is due to its being valued more for formalist reasons than for any great conceptual depth. [...] Piccinini's ideas are there, and she explains the concepts to Jinks, who then interprets them and makes the works, but the concepts themselves are short-lived.⁴¹⁴

Dieser Ansicht kann nicht zugestimmt werden. Direkte Indikatoren, die gegen eine derartige Kurzlebigkeit ihres Werks sprechen, sind der zunehmende Erfolg und die wachsende internationale Bekanntheit Piccininis. Im Jahr 2009 ist ihr Werk neben großen Ausstellungen in Australien auch in den USA vertreten und mit der Teilnahme an drei Gruppenausstellungen und einer Einzelausstellung in Italien auch verstärkt in Europa.⁴¹⁵

Weiterhin hat sich in den Analysen und Interpretationen ihrer Werke deren solide konzeptionelle Basis offenbart. Alle Arbeiten wurzeln in der künstlerischen Beschäftigung mit relevanten gesellschaftlichen Themen und bieten sowohl dem Rezipienten wie auch der Künstlerin die Gelegenheit, Fakten, Fiktionen und

412 ebd.; Piccinini, 2001, S. 190; Palmer, 2001.

413 Für eine genaue Schilderung des Prozesses der Werkentstehung vgl. Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. X.

414 Williams, 2004, S. 88.

415 Vgl. Piccinini, Homepage der Künstlerin, Calendar, URL:<http://www.patriciapiccinini.net> (Download vom 31.03.09). Patricia Piccinini war bis Mitte Februar in einer großen Gruppenausstellung (*Contemporary Australia: Optimism*) in der Queensland Art Gallery zu sehen. Von Mitte März bis Mitte Juni präsentiert die Tasmanian Museum and Art Gallery eine große Soloausstellung unter dem Titel *Evolution*. Gleich zweimal nimmt sie an Gruppenausstellungen in den Niederlanden teil. Die KadE Kunsthalle in Amersfoort veranstaltet von Anfang Mai bis Ende August die Ausstellung *Wonderland: Through the Looking Glass*, und Beurs van Berlage kündigt für Dezember 2009 bis März 2010 die Ausstellung *Niet Normaal: Difference on Display* an. Weiterhin ist im NGBK in Berlin von Mai bis Juni die Gruppenausstellung *Tier-Werden, Mensch-Werden* zu sehen. Von Oktober bis März stellt die Künstlerin in der Byblos Art Gallery in Verona unter dem Titel *Patricia Piccinini – Recent Works* aus.

Fragen zu visualisieren, die sich nicht einfach mittels Sprache vermitteln lassen. Die Wissenschaftssprache ist für Laien nicht direkt verständlich, bzw. baut auf ein naturwissenschaftliches Vorwissen auf, das oftmals fehlt. Abgesehen von dieser pädagogischen Seite ihrer Kunst sind deren Themen und Techniken hoch aktuell und spüren Entwicklungen und Schlüsselprobleme teilweise voraus, bevor sie im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert sind. Als Beispiel sei hier die Installation *The Young Family* bezüglich der Chimärenbildung in der Biotechnologie genannt, oder *The Long Awaited* als stellvertretend für die anstehende notwendige Diskussion um die Klassifikation genetisch veränderter Lebewesen.

4.4 DAS MOTIV DES KINDES

Children embody a number of the key issues in my work. Obviously they directly express the idea of genetics – both natural and artificial – but beyond that they also imply the responsibilities that a creator has to their creations. The innocence and vulnerability of children is powerfully emotive and evokes empathy – their presence softens the hardness of some of the more difficult ideas. The children in my works are young enough to accept the strangeness and difference of my world without difficulty, and they hint at the speed at which the extraordinary becomes commonplace in contemporary society.

Patricia Piccinini (2007)⁴¹⁶

Unübersehbar sind im gesamten Werk die immer wiederkehrenden Darstellungen von Säuglingen und Kindern und die Thematisierung von Fürsorge allgemein.⁴¹⁷ In dreizehn der fünfzehn hyperrealistischen Werke steht inhaltlich entweder die Fürsorge innerhalb einer Familie im Vordergrund, worunter auch tierische Familien gefasst werden, oder die Fürsorge zwischen zwei Spezies (insbesondere in der Serie *Nature's Little Helpers*) oder von Menschen gegenüber nichtmenschlichen Wesen. Und auch in dem mit *Naturalisierung der Technik* überschriebenen Werkkomplex spielen ‚Kinder‘ eine besondere Rolle, besteht doch die Naturalisierung bei den Arbeiten *Truck Babies* und *Cycle Pups* in der Darstellung von Jugendstadien späterer Straßenmaschinen, während der Komplex *Nest, Thicker Than Water* und *The Stags* die Metamorphose von Motorrollern zu Hirschen zeigt. Dabei werden Mutterwesen und Nachwuchs in inniger Bindung

416 Piccinini im Interview mit Fernandez Orgaz, 2007, S. 119.

417 So behauptet Donna Haraway in einem Essay zur Ausstellung (*tiernas*) *criaturas*, die inhaltliche Essenz der Serie *Nature's Little Helpers* sei elterliche Fürsorge, nicht Reproduktion: The point for me in Piccinini's *Nature's Little Helpers* is *parenting*, not *reproducing*. Parenting is about caring for generations, one's own or not; reproducing is about making more of oneself to populate the future, quite a different matter.

dargestellt, während die offenbar männlichen Tier-Maschinen einen Machtkampf austragen.

Es lassen sich verschiedene Gründe für die Dominanz des Motivs anführen. Eine Motivation zur Darstellung von Kindern in Werken wie *Still Life with Stem Cells*, *Leather Landscape*, *Undivided* und *The Long Awaited* in engem Kontakt mit Chimärenwesen besteht in der Stellvertreterrolle der Kinder (vgl. Kap. 3.2.3.4). In den kindlichen Figuren Piccininis drücken sich typisch kindliche Wesenszüge wie Unvoreingenommenheit und Neugier aus. Sie animieren den Betrachter einerseits, sich den Plastiken ebenso zu nähern, darüber hinaus stellen sie die Personifikation einer schnellen, flexiblen und vorbehaltlosen Anpassung an unbekannte Umstände und neue Technologien dar. Wenn Forgacs über die unterschiedlichen Funktionen der Kindesdarstellung in der Kunst und Literatur schreibt, bemerkt sie über das Motiv des Kindes in den 1980er und 1990er Jahren: “Childhood [...] has come to be seen as the ultimate safe haven from anxiety.”⁴¹⁸ Bezogen auf Piccininis Arbeiten bedeutet dies die Aufforderung an den Betrachter, wie die Kindfiguren ihrer Plastiken Ängste und Vorbehalte gegenüber den neuen Technologien zu überwinden, um zu einem bewussten und reflektierten Umgang mit ihnen zu gelangen. Beispielhaft ist hier die Kombination aus den Plastiken *Truck Babies* und der Videoinstallation *Big Sisters* zu nennen, in der Piccinini Jugendliche zu Geschwistern der *Truck Babies* erklärt und sich begeistert zu der Aufgeschlossenheit japanischer Kinder gegenüber neuesten technischen Entwicklungen äußert:

I also went in search of a context for the Truck Babies; their family. I found them in Tokyo in the young techno street-wise and fashion-conscious teenage girls of the city. [...] They embrace new technologies and new ideas [...].⁴¹⁹

Diese Jugendlichen verkörpern für Piccinini also offenbar den Idealtyp technisch-aufgeschlossener Menschen. Dieses Werk offenbart damit eine technikbegeisterte Seite der Künstlerin, die mittels ihrer Kunst für einen positiv aufgeschlossenen Umgang mit neuen Technologien plädiert.

Ein weiterer Grund für die variierenden Darstellungen von Kindern und Familien wurzelt in der Biografie und Persönlichkeit der Künstlerin. Die jahrelang andauernde Krankheit und der frühe Tod der Mutter waren prägende Ereignisse

418 Forgacs, 2001, S. 18.

419 Piccinini, 1999.

in ihrer Jugend. Obwohl sie im Interview betont, ihr Werk handle nicht von diesem persönlichen Erlebnissen („But my work is not about me, or about my mother. It's not about my personal history.“⁴²⁰), veranlasst die Häufung des Mutter-Kind-Motivs in ihrem Werk zu einer anderen Schlussfolgerung. Insbesondere die auffällige Abwesenheit des Vaters in den plastischen Arrangements verleiht dem Mutter-Kind-Verhältnis ein besonderes Gewicht. Ein Charakteristikum, das Piccinini ausmacht und das sich in ihrem Werk widerspiegelt, ist die Tatsache, dass sie aus Überzeugung in engen familiären Bindungen lebt.⁴²¹ Die Künstlerin lässt in ihrem grafischen Werk ihren Sohn und andere Kinder eng in Kontakt mit ihren Chimärenwesen treten.⁴²² Darin wird deutlich, dass es zwischen der Künstlerin als Privatperson und ihrem Werk keine Distanz gibt. Dieses äußert sie auch selbst, wenn sie das von ihr kreierte, von Chimären, Klonen und offensichtlich lebendigen Fahrzeugen inspirierte Werk „my world“ nennt:

I think, I would say that they [the artworks at the exhibition (*tiernas criaturas*; d.A.] are all compounds of the same world. [...] And so I'm presenting like to say, the creatures are the inhabitants of my world, the installations are the environments of my work, the helmets are the objects of my world, the movies are the stories of my world.⁴²³

Mit dieser Äußerung wird deutlich, wie emotional Piccinini in ihre künstlerische Arbeit involviert ist. Ihr Themen- und Formenrepertoire schöpft sie ebenfalls aus Alltagserlebnissen, die sie modifiziert und als künstlerische Idee weiterentwickelt.⁴²⁴

In der großen Anzahl von Arbeiten zu den Themen Familie und Fürsorge für den Nachwuchs finden sich Parallelen zum künstlerischen Wirken von Louise

420 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. III.

421 Strickland, 2003, S. 17.

422 Vgl. *Undivided* (ohne Jahresangabe) und die Grafiken *Hector* (ohne Jahresangabe), *Hector (on carpet)* 2006, *Untitled (Hector)* (ohne Jahresangabe) und *Contact* (ohne Jahresangabe); zu sehen auf der Homepage der Künstlerin, Projects, Drawings (Download vom 10.5.2010).

423 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. If.

⁴²⁴ Piccinini berichtet von diesen initialisierenden Erlebnissen beispielsweise in Artist Statements und Interviews. Beispielhaft sei hier aus dem Artist Statement zu *Truck Babies* zitiert:

The idea for Truck Babies came to me while on a long road trip in the United States; driving from New Orleans to Niagra falls. During that time I became very familiar with the trucks that thundered by me on the road, after a while they seemed like giant whales, the only real 'wildlife' that I saw on my journey. [...] It wasn't long before I asked the question - where are their babies and what do they look like? This was the birth of Truck Babies. (Piccinini, 1999).

Vgl. auch Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. XIII zu *The Embrace*:

But that one thing is, I'm often responding to situations that happen in the rest of my life. Like I mentioned that The Embrace came from an encounter with a little boy, Leo, who was three years old.

Bourgeois, die sich in mehr als sechs Jahrzehnten intensiv mit der eigenen Biografie und den Beziehungen innerhalb einer Familie auseinandersetze. Allerdings zeugen Bourgeois' Werke dabei von großen inneren Konflikten und sind häufig verstörend und vieldeutig, während Piccininis Umsetzungen unbeschwerter wirken und eher von der Geborgenheit der Kinder als von ihrer Bedrohung erzählen, selbst wenn sie von monströsen Wesen umgeben sind.

4.5 DAS MONSTRÖSE IN PICCININIS WERK

Die Reaktion bei der Konfrontation mit Piccininis Figuren in der Regel irgendwo zwischen Empathie, Abschreckung und Faszination divergierenden Emotionen spiegeln sich auch in Ankündigungen zu Ausstellungen oder Überschriften aus Fachzeitschriften bzw. Ausstellungskatalogen zu dem Werk Piccininis. Sie enthalten oft Gegensätze wie „[...] Monstrous Cute“⁴²⁵; „Beautiful Mutants. If it's sweet and sad, sentimental and repulsive, cute and creepy, it must be postmodern mannerism“⁴²⁶; „[...] Babies, toddlers and other monsters [...]“⁴²⁷ etc.

Diese gegensätzlichen Haltungen der Rezipienten entwickeln sich insbesondere gegenüber den meisterhaft plastizierten, lebensecht erscheinenden hyperrealistischen Wesen, die Piccinini konzipiert hat. Ein spezifisches Merkmal dieser Arbeiten ist die Kombination des Unbekannten, Unheimlichen mit dem positiv Besetzten, Vertrauten. Hier ist die Dichotomie des Monströsen, Abstoßenden, Fremden auf der einen Seite gegenüber dem Anrührenden, Ansprechenden, Vertrauten auf der anderen Seite besonders ausgeprägt. Die von der Künstlerin gestalteten fiktiven Wesen kennzeichnet damit etwas Unheimliches im Sinne von Sigmund Freud, der feststellt, dass „das Unheimliche (...) jene Art des Schreckhaften [sei], welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“⁴²⁸ In seinem Aufsatz „Das Unheimliche“ von 1919 stellt Freud das Unheimliche als bisher Verborgenes, Geheimes dar, das, ans Licht gebracht, unheimlich auf den Menschen wirkt. Er definiert es als „nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁴²⁹ Die nahtlose

425 Goriss-Hunter, 2004, S. 541.

426 Larson, 2006, S. 106.

427 Wedde, 2006, o.S.

428 Freud, 1963, S. 46.

429 Freud, 1963, S. 70. Siehe in diesem Kontext auch die von Mike Kelley kuratierte Ausstellung *The Uncanny* aus dem Jahr 2004, die verschiedenste Ausprägungen des Unheimlichen

Kombination menschlicher Anatomie mit tierischen Elementen bei Piccininis Chimärenwesen bewirkt genau diesen Effekt des Unheimlichen. Die Wesen sind nicht einzuordnen. Auch im realen wissenschaftlichen Kontext gibt es für biotechnologisch erzeugte transgene Lebewesen keine Klassifikation im klassisch taxonomischen System. In dem Katalog *Patricia Piccinini – We are Family* zur Biennale in Venedig überschreiben die beiden Autorinnen Christine und Margaret Wertheim ihren Beitrag mit dem Titel *Teratology*.⁴³⁰ In Anlehnung an Mary Douglas und ihren Text *Purity and Danger* definieren sie das Monströse als etwas, das außerhalb bekannter Klassifikationssysteme steht.⁴³¹ Die Schwierigkeit, es zuzuordnen, macht etwas demnach erst monströs. In diese Richtung argumentiert auch der französische Philosoph Jacques Derrida, wenn er schreibt:

Sobald man aber in einem Monstrum ein Monstrum erkennt, beginnt man damit, es zu zähmen, aufgrund des ‚als‘ – man erkennt es als Monstrum – beginnt man, es mit den Normen zu vergleichen, es zu analysieren, folglich zu beherrschen, was diese monströse Gestalt an Entsetzlichem haben konnte.⁴³²

In der Schlussfolgerung bedeutet dies, wenn sich das Klassifikationssystem ändert, kann auch das Unheimliche und Monströse zum Normalen werden und seinen abschreckenden Charakter verlieren, denn es würde vertraut und im Sinne von Derrida gezähmt. Es bedarf also einer Modifikation bestehender Klassifikationssysteme, um dem nicht Einzuordnenden zu einer definierten Position innerhalb der bestehenden Lebenssysteme zu verhelfen. Hierzu kann die Kunst Piccininis anregen, denn sie spiegelt die sich entwickelnden biotechnologischen Verfahren, an denen gerade geforscht wird in ihren schwierig zu wertenden Auswirkungen. Diesbezüglich sehen Wertheim und Wertheim die Australierin als Pionierin eines innovativen, toleranten Umgangs mit neuen Technologien und den daraus entstehenden Organismen:

Patricia Piccinini too is a pioneer of monstrosity. Sending back knowledge from newly opened horizons, she offers imaginative evidence of a more open ended, diverse future where man no longer stands alone and the trans-human flowers.⁴³³

beinhaltet; unter anderem exemplifizierte Kelley es an hyperrealistischen Skulpturen von Ron Mueck und John Davies, und an Werken mit biotechnologischem Inhalt wie z.B. Skulpturen von Bryan Crockett.

430 Wertheim/Wertheim 2003, S. 25ff.

431 Ebd., S. 25.

432 Derrida zitiert nach Gebhard/Geisler/Schröter, 2009, S. 23.

433 Wertheim/Wertheim, 2003, S. 29.

Die Auswirkungen biotechnologischer Entwicklung auf die Zukunft sind schwer einschätz- und voraussagbar und in dieser Vagheit beängstigend für eine Großzahl der Menschen. Jeremy Rifkin formuliert in seinem Buch *Das biotechnologische Zeitalter* viele Ängste, Hoffnungen und Entwicklungen, die sich mit der, wie er es nennt, „biotechnologischen Revolution“ verbinden.⁴³⁴ Er mahnt dringend notwendige Diskussionen und Positionierungen im Umgang mit der Technologie an.⁴³⁵ Die bisher fehlende ethische Theorie in diesem Bereich konstatiert auch Hans Jonas:

Die dem Menschenglück zgedachte Unterwerfung der Natur hat im Übermaß ihres Erfolges, der sich nun auch auf die Natur des Menschen selbst erstreckt, zur größten Herausforderung geführt, die je dem menschlichen Sein aus eigenem Tun erwachsen ist. [...] Das Neuland kollektiver Praxis, das wir mit der Hochtechnologie betreten haben, ist für die ethische Theorie noch ein Niemandsland.⁴³⁶

Dieses Niemandsland auszuloten und anhand sinnlich erfahrbarer, künstlerischer Phantasien Anhaltspunkte für Diskussionen zu schaffen, ist ein Ziel der Kunst Piccininis und anderer Künstler, die sich inhaltlich intensiv mit diesem Thema beschäftigen. An einem Beispiel lässt sich zeigen, wie gesellschaftlich relevant und aktuell, fast prophetisch die inhaltlichen Setzungen Piccininis sind. So wurde Anfang des Jahres 2008, fünf Jahre nach *The Young Family*, in der deutschen Presse intensiv über das Verfahren britischer Forscher diskutiert, mittels der Implantation von menschlichem Erbgut in die entkernten Eizellen von Kühen hybride Zellen zu schaffen.⁴³⁷ Die scharfe Verurteilung des Versuches durch die Kirche und die teilweise sehr emotionale Diskussion in den Medien zeigen deutlich, dass einerseits noch keine geltenden Antworten auf die ethischen Fragen existieren und andererseits das Wissen über die Möglichkeiten und Grenzen solcher biotechnologischen Verfahren in der Bevölkerung höchstens rudimentär vorhanden ist. Auf diese Weise fällt es schwer, zwischen realer Gefahr und Schreckgespenst zu unterscheiden. Mit Überschriften wie „Forscher züchten ersten Kuh-Menschen“⁴³⁸ trägt die Boulevardpresse zur Dämonisierung der

434 Rifkin, 1998.

435 Ebd., S. 337ff.

436 Jonas, 1979/2003, S. 7.

437 Das Ziel der Forscher war es dabei, Alternativen zur herkömmlichen Gewinnung von Stammzellen aus menschlichen Embryonen zu entwickeln. Die so entstandenen Eizellen müssen nach britischem Gesetz nach vierzehn Tagen vernichtet werden (vgl. Rötzer, 2008 und Seidler, 2008).

438 Michalski, 2008.

Vorgänge im Labor bei und schürt Ängste vor und Vorstellungen von realen Chimären. Das Beispiel belegt, dass Regeln und ethische Überlegungen zum Umgang mit transgenen Organismen zwingend notwendig sind.

4.6 PICCININIS WERK IM KONTEXT ZEITGENÖSSISCHER KUNST

Den bewusst aufklärerischen Charakter, sowie die implizierte Aufforderung zur Positionierung gegenüber biotechnologischen Themen unserer Zeit teilt Piccininis Werk mit den Arbeiten von Künstlern wie Eduardo Kac, The Tissue Culture & Arts Project, Alexis Rockman und Christa Sommerer & Laurent Mignonneau. Alle genannten Künstler spielen mit unterschiedlichsten Medien die Auswirkungen der biotechnologischen Entwicklung auf die menschliche Gesellschaft durch. Abgesehen von Rockman kooperieren die genannten Künstler bei der Konzeption ihrer Werke alle mit Naturwissenschaftlern. Piccinini dagegen verfolgt das aktuelle Geschehen im Bereich Biotechnologie genau - allerdings lediglich aus der Sicht eines interessierten Laien - und bleibt methodisch den klassischen Bereichen der Kunst verhaftet.⁴³⁹

Im Hinblick auf die künstlerische Intention bestehen deutliche Parallelen zwischen Piccininis Kunst und den Werken der *Transgenic Art* und der *Artificial-Life Art*. Abgesehen davon, dass technologische Entdeckungen und Entwicklungen im Kunstkontext überhaupt erst aus der Abstraktion in sinnliche Wirklichkeit transferiert werden, werden hier Modelle für den alltäglichen Umgang und für ihre Integration in die menschliche Gesellschaft entworfen. Parallelen lassen sich in dieser Hinsicht auch zu den Arbeiten Hesse-Honeggers, Ankers und den Künstlern der Ökologischen Kunst knüpfen. Piccininis Werk liefert in diesem Kontext einen inspirierenden Beitrag in der Auseinandersetzung mit Biotechnologie und der Rolle der Kunst bei diesem Prozess.

Indem Piccinini ihren Visionen von den möglichen Auswirkungen derartiger Forschungen eine erfassbare Form gibt, verschafft sie auch dem naturwissenschaftlichen Laien eine sinnlich erfahrbare Grundlage, von der aus er sich zu dem Inhalt des Werkes positionieren kann. Das künstlerische Werk bietet so einen konkreten Zugang zu Vorgängen, die nicht nur hinter Labortüren fern

439 Vgl. Piccinini im Interview mit Thienenkamp, 2007, S. VI.

der gesellschaftlichen Öffentlichkeit erfolgen, sondern dazu noch so komplex und abstrakt sind, dass sie für den naturwissenschaftlich nicht allzu kundigen Menschen kaum nachvollziehbar sind. Ohne den Anspruch auf Objektivität und korrekte Wiedergabe naturwissenschaftlicher Sachverhalte kann die Kunst frei fabulieren und dabei Ängste, Wünsche und Erwartungen, die sich unterschwellig in der Gesellschaft mit den Technologien des 21. Jahrhunderts verbinden, erspüren und, indem sie ihnen eine Gestalt gibt, erst ins Bewusstsein rücken. Der spielerische, sinnliche Umgang, den Piccinini besonders im Werkkomplex *Naturalisierung der Technik* mit der Thematik pflegt, ist dazu geeignet, den Betrachter zu einer ersten Positionierung zu bewegen.

Bemerkenswert ist, mit welcher Ausschließlichkeit sich Piccinini in ihrem gesamten künstlerischen Schaffen seit der Mitte der 1990er Jahre mit dem Thema der Manipulation von Leben durch moderne Technologien beschäftigt (vgl. Kap. 2.5). Die bereits hergestellte Parallele zu Louise Bourgeois' Werk in Bezug auf das Motiv der Mutter-Kind-Beziehung lässt sich um den Aspekt der großen Stringenz in der inhaltlichen Fokussierung erweitern. Kein anderer Künstler hat derart kontinuierlich in so unterschiedlichen Medien ein derart umfassendes Werk zu dem Sujet der Biotechnologie geschaffen. Die Künstlerin selbst sagt:

I think, I would say that they [the works; d.A.] are all compounds of the same world. But for me they all have interesting things about them. And so I'm presenting like to say, the creatures are the inhabitants of my world, the installations are the environments of my work, the helmets are the objects of my world, the movies are the stories of my world.⁴⁴⁰

Dieses Zitat ist zentral für das Verständnis ihres Werkes. Die Australierin schafft in der Tat einen eigenen Mikrokosmos. Plastik, Grafik, Fotografie, Video und Malerei ergänzen einander und sind alle Variationen eines einzigen Themas: der bewussten Auseinandersetzung mit der Technisierung unserer Welt. Die Einzelwerke sind in der Konsequenz als Bestandteile eines Gesamtkunstwerks zu verstehen, die sich mosaikartig zu einer Reflexion der Gegenwart und einer denkbaren Vision der Zukunft zusammensetzen. So deutlich sich das plastische Werk der Künstlerin in die zwei Kategorien *Naturalisierung der Technik* und *Technisierung der Natur* unterteilen lässt, so kategorienübergreifend ist der inhaltliche Fokus bei allen Werken ausnahmslos auf das Ausloten der verschwimmenden Grenze zwischen Natur und Technik gerichtet.

440 Piccinini im Interview mit Thienenkamp, S. If.

5 SCHLUSSBETRACHTUNG

Das Werk der australischen Künstlerin Patricia Piccinini ist seit der Mitte der 1990er-Jahre und damit seit dem Beginn ihres künstlerischen Schaffens von der inhaltlichen Auseinandersetzung mit biotechnologischen Themen geprägt. Piccinini reiht sich damit in die wachsende Menge zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler ein, die sich insbesondere seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in ihren Arbeiten mit biowissenschaftlichen Inhalten beschäftigen. Dieses Phänomen der zunehmenden Antizipation von biowissenschaftlichen Themen und Methoden durch die Kunst spiegelt die Bedeutung der Biologie als moderne Leitwissenschaft wider. Die Doppelorientierung der Autorin in den Bereichen Biologie und Kunst bildet eine Besonderheit und ermöglichte in diesem Zusammenhang einen differenzierten naturwissenschaftlichen wie kunstwissenschaftlichen Blick bei der Darstellung der vorgestellten Kunstwerke. Dieser Doppelorientierung entsprang die Intention, naturwissenschaftliche Fakten und Hintergründe einzelner Kunstwerke so ausführlich und verständlich darzustellen, dass sie sich auch dem naturwissenschaftlichen Laien erschließen. Aus Sicht der Autorin liefert ein derart ausführlicher theoretischer Hintergrund dem Rezipienten wichtige Informationen zur Interpretation von Werken, insbesondere bezüglich der inhaltlichen Dimension. Aber auch die Vorgehensweise von Künstlern, die mit biotechnologischen Methoden arbeiten, lässt sich besser beurteilen. Ein Charakteristikum dieser Arbeit ist also die Ausführlichkeit mit der naturwissenschaftliche Zusammenhänge in kunstwissenschaftliche Betrachtungen einbezogen werden.

Die vorliegende Untersuchung setzt sich erstmals wissenschaftlich mit dem Werk der Australierin auseinander und beleuchtet ihr Verhältnis zu den Biowissenschaften intensiv. Dabei war der Fokus auf das umfangreiche plastische Werk Piccininis gerichtet, um die formale und inhaltliche Differenzierung dieses Ausschnitts aus dem Gesamtwerk nachzuvollziehen.

Die große Soloausstellung in Spanien im Jahr 2007 mit einer großen Auswahl an Originalen war eine notwendige Basis zur differenzierten Untersuchung von Piccininis dreidimensionalem Werk. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Künstlerin in europäischen Ausstellungsforen kaum vertreten. In Spanien konnte sie persönlich zu ihren Arbeiten befragt werden. Während des Interviews, aber auch im gesamten Kontext der Ausstellung mit dabei entstandenem Fernsehinterview,

mit Vortrag und Führung der Künstlerin konnte Patricia Piccinini als Medienprofi erlebt werden. Sie tritt sehr freundlich, offen und verbindlich auf und sichert sich damit die Sympathie des Kunstpublikums. Indem sie zu jedem ihrer Werke umfangreiche Informationen zu den konzeptionellen Hintergründen und inhaltlichen Setzungen liefert, lenkt sie die Betrachterwahrnehmung und beeinflusst den Rezeptionsprozess. Um sich von dieser Beeinflussung weitestgehend zu lösen und einen eigenen, möglichst objektiven Zugang zum Werk zu erhalten erwies sich die intensive phänomenologische Beschreibung der einzelnen Arbeiten als äußerst zweckdienlich. Auf dieser Basis ließ sich eine vom Werk ausgehende Analyse und Interpretation gut durchführen.

Zur Kontextualisierung von Piccininis Arbeiten und um die Charakteristika in der Kunst der Australierin herauszuarbeiten, war die Darstellung ihrer Kunst vor dem Hintergrund der ausführlich dargestellten Konzepte und Werke anderer zeitgenössischer Künstler mit ähnlichem inhaltlichen Fokus sinnvoll.

So lässt sich ihr plastisches Werk in zwei große Gruppen gliedern, die mit „Naturalisierung der Technik“ und „Technisierung der Natur“ überschrieben wurden. Während die hyperrealistischen Werke der Künstlerin als Darstellung technisierter Natur zu verstehen sind, thematisiert Piccinini in den formal an Elemente des Fahrzeugbaus angelehnten Plastiken und Installationen durchgehend eine Naturalisierung technischer Geräte.

Alle hyperrealistischen Werke verweisen auf die biotechnologische Beeinflussung von Lebewesen. Zu diesem inhaltlichen Fokus gelangte Piccinini bereits sehr früh in ihrem künstlerischen Schaffen. So muss der Beginn muss bereits bei der multimedialen Arbeit *The Mutant Genome Project* gesehen werden, deren Bestandteil die virtuell, aber auch als Plastik entstandene Figur *LUMP (Lifeform with Unevolved Mutant Properties)* ist. Dieses Werk entstand 1994, drei Jahre nach Piccininis Abschluss des Bachelor of Arts am *Victorian College of Arts*.

Die vorliegende Arbeit untersuchte alle folgenden Werke bis zum Jahr 2008. Ein Blick auf seither entstandene Plastiken bestätigt die Fortführung der herausgearbeiteten formalen und inhaltlichen Charakteristika in Piccininis plastischem Werk. So stellen die Werke *Doubting Thomas* (2009), *Balasana* (2009), *The Bottom Feeder* (2009), *A Deeply Held Breath* (2009), *The Strength of one Arm (Siberian Ibex)* (2009), *The Strength of one Hand (With Canadian Mountain Goat)*, *Litter* (2010) und *The Comforter* (2010) im Wesentlichen Fortführungen des bereits

Bekanntes dar.¹ Mit *The Observer* (2010) allerdings bildet sich ein neuer Aspekt in ihrer dreidimensionalen Arbeitsweise heraus. Zwar ist hier in der Tradition von in dieser Untersuchung dargestellten Werken wie *Still Life with Stem Cells*, *Leather Landscape*, *The Undivided* und *The Long Awaited* eine hyperrealistisch ausgearbeitete Kindfigur wesentlicher Bestandteil der Installation, allerdings wird diese Figur nicht mit der Darstellung eines biotechnologisch manipulierten Wesens kombiniert sondern mit aufeinandergestapelten Stühlen. Piccininis dreidimensionale Kunst müsste in den nächsten Jahren weiter untersucht werden um festzustellen ob sich mit dieser Arbeit tatsächlich eine neue Ausrichtung in ihrem Werk ankündigt. Weiterhin wäre es interessant zu analysieren, ob das Gesamtwerk der Künstlerin insgesamt eine ähnliche inhaltliche und formale Homogenität aufweist wie das plastische Werk bzw. ob sich die Erkenntnisse dieser Forschungsarbeit mit Blick auf das Gesamtwerk bestätigen oder relativieren lassen. Sind also beispielsweise die große Bedeutung des Mutter-Kind-Motivs sowie die Auslotung der Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Artifizialen auch Merkmale der malerischen, grafischen und multimedialen Arbeiten sowie der Videos?

Die zu Anfang aufgestellte These, die plastischen Einzelarbeiten der Künstlerin seien Teile eines plastischen Gesamtwerks, ließ sich bestätigen. Jede einzelne Arbeit ist Ausdruck einer im Unterschied zu den anderen Werken leicht variierten Fragestellung zu einem Thema der Biotechnologie. Die Künstlerin widmet sich diesem Thema mit ihren Mitteln, lotet es aus und macht es für den Betrachter „greifbar“. Diese stetige und umfassende Beschäftigung mit aktuellen Fragestellungen und Entwicklungen in der Biotechnologie zeichnet das Werk Piccininis in besonderer Weise aus und setzt es von den Werken anderer Künstler im selben Themengebiet ab. Von den im zweiten Kapitel vorgestellten Künstlern hat niemand in derartiger Ausschließlichkeit und gleichzeitiger inhaltlicher wie medialer Variation zu biotechnologischen Inhalten gearbeitet. Diese Aspekte können als echtes Alleinstellungsmerkmal der Australierin im Kontext der zeitgenössischen Kunst konstatiert werden.

1 vgl. Abbildungen auf der Homepage der Tolarno Galleries zu Patricia Piccinini: URL:<http://www.tolarnogalleries.com/patricia-piccinini/> und Lala, 2010: URL: <http://www.spreadartculture.com/2010/10/15/patricia-piccinini/> sowie Patricia Piccinini: Homepage der Künstlerin. Recent Exhibitions: *Unforced Intimacies*. In: www.patriciapiccinini.net (alle: Download vom 4.11.2010).

Dabei lassen sich selbstverständlich auch Parallelen zu anderen Kunstschaffenden finden.² Die Ausschließlichkeit verbindet Piccinini beispielsweise mit Cornelia Hesse-Honegger, die sich seit Jahrzehnten der Darstellung von Insekten mit mutiertem Erbgut widmet, die im Umkreis von atomaren Anlagen aufgefunden wurden. Honegger variiert den inhaltlichen Fokus ihrer Arbeiten jedoch kaum. In der Konzentration auf unterschiedliche biotechnologische Sujets finden sich am ehesten Parallelen zum Werk des *Tissue Culture & Arts Project*, das jedoch direkt angebunden an die Anatomische und Humanbiologische Fakultät der Universität von West Australien mit biowissenschaftlichen Methoden arbeitet.

Insgesamt gilt sowohl für Piccinini wie auch für alle Kunstschaffenden im Themenfeld Biotechnologie, dass sie in ihren Arbeiten oftmals die aktuellen Entwicklungen und damit einher gehenden dringenden gesellschaftlich relevanten Fragestellungen in eine Form bringen und visualisieren. Gegenüber den Naturwissenschaftlern sind die Künstler dabei weder medial eingeschränkt, noch inhaltlich an die Darstellung von Fakten und den Anspruch an Objektivität gebunden. Entsprechend stellen ihre Darstellungen oftmals Zuspitzungen, Visionen und Variationen des naturwissenschaftlichen Inhalts dar. Eben diese Tatsache veranschaulicht die Bedeutung der Kunst für die Biotechnologie. Sie stellt in Frage, beleuchtet aus einer völlig anderen Sichtweise und eröffnet somit einen erweiterten, multiperspektivischen Blick auf das Sujet.

Piccininis Strategien dabei wurden im Kapitel 4 bereits ausführlich dargestellt. Kurz zusammengefasst ist es die Fähigkeit der Künstlerin, den Betrachter auf einer emotionalen Ebene anzusprechen und zur Auseinandersetzung mit dem Gesehenen aufzufordern. Sie erreicht dies einerseits aufgrund der faszinierenden hyperrealistischen Darstellung ihrer Figuren im Werkkomplex *Technisierung der Natur* sowie anhand des immer wieder auftauchenden Mutter-Kind-Motivs und aufgrund einer zunächst spielerisch leichten Darstellung von Motiven wie *Truck Babies*, *Nest* und *The Stags*. Diese Arbeiten weisen – wie alle dreidimensionalen Werke Piccininis seit 1994 - in der intensivierten Betrachtung jedoch jeweils auf das durchaus ernsthafte und zeitgemäße Problem der Aufhebung von Ordnungsprinzipien und Kategorisierungen hin, auf die zunehmende Schwierigkeit von Grenzbestimmungen zwischen Maschine und Organismus, zwischen Technik und Natur und zwischen Mensch und Tier. Die inhaltliche

² siehe Kap. 4.6.

Komponente spielt dabei in ihren Arbeiten eine größere Rolle als die formale. Ihr Vorgehen ist konzeptioneller Art. Sie sucht jeweils das passende Medium für den Transport eines Inhalts und überlässt die entsprechende künstlerische Ausführung dann den jeweiligen Spezialisten. Piccininis Anliegen bei der Umsetzung dreidimensionaler Werke ist damit nicht primär bildhauerischer Natur, sondern vor allem inhaltlicher.

6 QUELLEN- UND LITERATURAUSWAHL

6.1 BÜCHER

- Anker, Suzanne/Lindee, Susan/Shanken, Edward A./Nelkin, Dorothy: *Technogenesis: Aesthetic Dimensions of Art and Biotechnology*. Ohne Verlagsort-Angabe, S. 275–322.
In: Lustig, B. Andrew/McKenny, Gerald P./Brody, Baruch A. (Hrsg.): *Altering nature: Concepts of nature and the natural in biotechnology debates*. 2008.
- Anker, Suzanne/Nelkin, Dorothy: *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*. New York, 2004.
- Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Berlin, 2006.
- Bateson, William: *Mendel's Principles of Heredity. A defence*. London, 1902.
- Bätschmann, Oskar: *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem*. 1. Auflage. Köln, 1979, 5. Auflage 1991, S. 460-484.
- Bätschmann, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik - Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt, 1984, 4. aktualisierte Auflage 1992.
- Bätschmann, Oskar: *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1985, 6. überarbeitete und erweiterte Aufl. 2003, S. 199 - 228.
- Behe, Michael J.: *Darwin's Black Box*. 1. Auflage. New York, 1998.
- Belting, Hans/Kemp, Wolfgang: *Einleitung*. In: Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Willibald; Warnke, Martin (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1985, 6. überarbeitete und erweiterte Aufl. 2003, S. 155 f.
- Benthall, Jonathan: *Science and Technology in Art Today*. New York, 1972.
- Bertalanffy, Ludwig von: *General System Theory. Foundations, Development, Applications*. Revised Edition. New York, 1993.
- Bijvoet, Marga: *Art as Inquiry. Toward New Collaborations Between Art, Science and Technology*. New York et al., 1997.
- Brassat, Wolfgang/Kohle, Hubertus: *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*. Köln, 2003.
- Breidbach, Olaf: *Kurze Anleitung zum Bildgebrauch*. In: *Kunstformen der Natur*. Neudruck der Farbtafeln aus der Erstausgabe 'Kunstformen der Natur', Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1904. München, New York, 1998, S. 9-18.

- Breidbach, Olaf: *Naturornamentik und Evolutionäre Morphologie*. In: René Binet. *Natur und Kunst*. München, Berlin, London, New York, 2007, S. 28-34.
- British Parliament: *Human Fertilisation and Embryology Bill* [HL]. 2008.
- Britton, Sheilah/Collins, Dan (Hrsg.): *The Eighth Day. The Transgenic Art of Eduardo Kac*. Tempe, 2003.
- Brock, Dan W.: *Reproduktives Klonen beim Menschen: Einige moralische Fragestellungen*. In: Honnefelder, Ludger/Lanzerath, Dirk (Hrsg.): *Klonen in biomedizinischer Forschung und Reproduktion. Wissenschaftliche Aspekte - Ethische, rechtliche und gesellschaftliche Grenzen*. Bonn, 2003, S. 197-207.
- Burnham, Jack: *Beyond modern sculpture*. New York, 1967. 7. Auflage, 1987.
- Campbell, Neil A.: *Biologie*. Heidelberg, Berlin, Oxford, 1997.
- Campbell, Neil A./Reece, Jane B.: *Biologie*. In: Markl, Jürgen (Hrsg. deutsche Übersetzung): *Biologie*. 6. Auflage. Heidelberg, Berlin, 2003.
- Dalí, Salvador: *Dalí par Dalí*. Paris, 1970.
- Danner, Helmut: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik*. München, 2006.
- Darwin, Charles: *The Descent of Man*. London, 1871.
- Darwin, Charles: *The Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859). New York, London, 1962.
- Darwin, Charles: *Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl*. 2. Auflage. Leipzig, 1984.
- Dawkins, Richard: *The selfish Gene*. Oxford, 1976.
- Diekmann, Andreas: *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg, 1995. 9. Auflage 2002.
- Ede, Siân (Hrsg.): *Strange and Charmed: science and the contemporary visual arts*. London, 2000.
- Ede, Siân: *Art and Science*. New York, 2005.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: *Ernst Haeckel - Der Künstler im Wissenschaftler*. In: *Kunstformen der Natur*. Neudruck der Farbtafeln aus der Erstausgabe 'Kunstformen der Natur'. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1904. München, New York, 1998, S. 19-29.
- Engels, Eve-Marie: *Philosophische und ethische Herausforderungen des Klonens beim Menschen*. In: Honnefelder, Ludger/Lanzerath, Dirk (Hrsg.): *Klonen in biomedizinischer Forschung und Reproduktion. Wissenschaftliche Aspekte - Ethische, rechtliche und gesellschaftliche Grenzen*. Bonn, 2003, S. 31-38.
- Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie zur Einführung*. Hamburg, 2009.

- Flick, Uwe: *Qualitative Sozialforschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Hamburg, 1995.
- Flynn, Tom: *Der modellierte Körper. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Köln, 1998.
- Forgacs, Eva: *Toys are us: Toys and the childlike in recent art*. In: *Art criticism*, Vol. 16, Nr. 2, 2001, S. 6-21.
- Fox Keller, Evelyn: *Das Jahrhundert des Gens*. Frankfurt am Main, 2001.
- Freud, Sigmund: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. In: *Gesammelte Werke*, Band XII (Werke aus den Jahren 1917-1920). 1. Auflage. Frankfurt, 1947, S. 5-12.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Wagenbach, Klaus (Hrsg.): *Das Unheimliche*. Eschwege, 1963.
- Fry, Edward F./Haacke, Hans: *Hans Haacke - Werkmonographie*. Bramsche, 1972.
- Galton, Francis: *Essays in Eugenics*. London, 1909.
- Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: *Einleitung zum vorliegenden Band*. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.): *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld, 2009.
- Gerbel, Karl/Weibel, Peter: *Genetische Kunst - Künstliches Leben. Genetic Art - Artificial Life*. In: Gerbel, Karl/Weibel, Peter (Hrsg.): *Ars Electronica 93*. Wien, 1993.
- Gessert, George: *Eine Geschichte der DNA-involvierenden Kunst*. In: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hrsg.): *Life Science*. Wien, New York, 1999, S. 236-244.
- Gessert, George: *A History of Art Involving DNA*. In: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hrsg.): *Ars Electronica 99 - Life Science*. Wien, New York, 1999b, S. 228-235.
- Goody, Jack: *The Culture of Flowers*. Cambridge, 1993.
- Gould, Stephen Jay: *Darwin nach Darwin. Naturgeschichtliche Reflexionen*. Frankfurt am Main [u.a.], 1984.
- Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*. München, New York, 1998. Neudruck der Farbtafeln aus der Erstausgabe, Leipzig und Wien 1904.
- Haraway, Donna J.: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York, 1991.
- Haraway, Donna J.: *When Species Meet*. Minneapolis, 2008.
- Held, Klaus (Hrsg.): *Edmund Husserl. Die phänomenologische Methode*. Ausgewählte Texte I. Ditzingen, 1985.
- Hesse-Honegger, Cornelia: *Heteroptera. Das Schöne und das Andere oder Bilder einer mutierten Welt*. 1. Auflage. Frankfurt am Main, 1998.
- Huber, Hans Diether: *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung*. In: Johannes Zahlten (Hrsg.): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60.*

- Geburtstag*. (= Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart). 1991, S. 108-130.
- Huber, Hans Diether: *Erlernete Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Nauman*. In: Birkholz, Holger [u.a.] (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses*. Weimar, 1995, S. 104-125.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle a. d. Saale, 1901.
- Jencks, Charles: *The Garden of Cosmic Speculation*. London, 2005.
- Johnson, Philip E.: *Darwin on trial*. 2. Auflage. Downers Grove, Illinois, 1993.
- Jonas, Hans: *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt am Main, 1979/2003.
- Junker, Thomas: *Die zweite Darwinsche Revolution. Geschichte des Synthetischen Darwinismus in Deutschland 1924 bis 1950*. Marburg, 2004.
- Kac, Eduardo: *Transgenic Art*. In: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hrsg.): *Ars Electronica 99 - Life Science*. Wien, New York, 1999a, S. 289-295.
- Kac, Eduardo: *Genesis*. In: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hrsg.): *Ars Electronica 99 - Life Science*. Wien, New York, 1999b, S. 310-311.
- Kac, Eduardo: *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits & Robots*. University of Michigan, 2005.
- Kahn, Axel: *Das Klonen*. In: Honnefelder, Ludger/Lanzerath, Dirk (Hrsg.): *Klonen in biomedizinischer Forschung und Reproduktion. Wissenschaftliche Aspekte - Ethische, rechtliche und gesellschaftliche Grenzen*. Bonn, 2003, S. 167-182.
- Kamminga, Harmke/de Chadarevian, Soraya: *Representations of the Double Helix*. Cambridge, 1995.
- Kelley, Mike: *The Uncanny*. Köln, 2004.
- Kowal, Sabine/O'Connell, Daniel C.: *Zur Transkription von Gesprächen*. In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 2. Auflage 2003. Reinbek bei Hamburg, S. 437-446.
- Kutschera, Ulrich: *Evolutionsbiologie: Eine allgemeine Einführung*. Berlin, Wien, 2001.
- Kutschera, Ulrich: *Streitpunkt Evolution*. Münster, 2004.
- Kutschera, Ulrich: *Evolutionsbiologie*. 2. Auflage. Stuttgart, 2006.
- Lilie, Hans: *Klonen als Humanexperiment: Forschungsethische und -rechtliche Aspekte*. In: Honnefelder, Ludger/Lanzerath, Dirk (Hrsg.): *Klonen in biomedizinischer Forschung und Reproduktion. Wissenschaftliche Aspekte - Ethische, rechtliche und gesellschaftliche Grenzen*. Bonn, 2003, S. 209-218.

- Lindey, Christine: *Supercubist painting & sculpture*. New York, 1980.
- Lucie-Smith, Edward: *Eduardo Kac and Transgenic Art*. In: Britton, Sheila/Collins, Dan (Hrsg.): *The Eighth Day. The Transgenic Art of Eduardo Kac*. Tempe, 2003, S. 20-26.
- Malevich, Kazimir: *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism*, 1915. In: Bowlt, John E. (Hrsg.): *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*. New York, 1976, S. 116-135.
- Mattenklott, Gert: *Karl Blossfeldt - Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930*. In: Karl Blossfeldt. *Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur*. Das Fotografische Werk in einem Band. München, 1994, S. 8-66.
- Mayr, Ernst: *What evolution is*. New York, 2001.
- Mendel, Gregor: *Versuche über Pflanzenhybriden. Zwei Abhandlungen*. Leipzig, 1901.
- Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: *ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion*. In: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hrsg.): *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*. Wiesbaden, 2005, S. 71-94.
- Nationaler Ethikrat (Hrsg.): *Klonen zu Fortpflanzungszwecken und Klonen zu biomedizinischen Forschungszwecken*. Stellungnahme. Berlin, 2004.
- Nelkin, Dorothy/Lindee, M. Susan: *The DNA Mystique. The Gene as a Cultural Icon*. University of Michigan, 1995.
- Orlan: *The reincarnation of Saint Orlan - "Carnal Art" Manifesto*. In: José Kerejeta, Maria (Hrsg.): *Orlan 1964-2001*. Vitoria-Gasteiz, Salamanca, 2002, S. 218.
- Paley, William: *Natural Theology: or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*. London, 1809.
- Panofsky, Erwin: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. 1932/1964. In: Kaemmerling, Ekkehard: *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Köln, 1979, 5. Auflage 1991, S. 185-206.
- Proctor, Robert: *René Binet und die Esquisses décoratives*. In: *René Binet. Natur und Kunst*. München, Berlin, London, New York, 2007, S. 5-27.
- Reichle, Ingeborg: *Artificial Life Art - Transgenic Art: Zur Verschränkung von Kunst und Biotechnologie in der Medienkunst der Neunzigerjahre*. In: ZIF Bulletin 24, 2002, S. 87-102.
- Reichle, Ingeborg: *Kunst aus dem Labor*. Wien, 2005.
- Rifkin, Jeremy: *Das biotechnologische Zeitalter*. 1. Auflage. München, 1998.
- Rowell, Margit (Hrsg.): *Skulptur im 20. Jahrhundert*. München, 1986.

- Schlüter, Wolfgang: *Gestalt und Funktion von Animal Design. Versuch einer semiotischen Analyse*. Bielefeld, 2009.
- Schneckenburger, Manfred: *Skulpturen und Objekte*. In: Walther, Ingo F.: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln, 2000, S. 407-575.
- Sharp, Willoughby: *Luminism and Kineticism*. New York, 1968.
- Simpson, Pat: *Imag(in)ing Post-Revolutionary Evolution. The Taylorized Proletarian, „Conditioning“, and Soviet Darwinism in the 1920s*. In: Larson, Barbara/Brauer, Fae (Hrsg.): *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Hanover, New Hampshire, London, 2009, S. 226-261.
- Snow, Charles Percy: *Die zwei Kulturen*. Stuttgart, 1967.
- Sommerer, Christa/Mignonneau, Laurent: *Art as a living system*. In: Sommerer, Christa, Mignonneau, Laurent (Hrsg.): *Art@Science*. Springer Verlag Wien New York, 1998, S. 148-161.
- Sontag, Susan: *Gegen Interpretation*. In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*. Frankfurt am Main, 1982, S. 11-23.
- Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hrsg.): *Ars Electronica 99. Life Science*. Wien/New York, 1999.
- Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hrsg.): *Ars Electronica. Hybrid. Living in Paradox*. Ostfildern, 2005.
- Sturtevant, A. H.: *A History of Genetics*. New York, 2001.
- Thienenkamp, Heike: *Interview mit Patricia Piccinini* (unveröffentlicht). 2007.
- Watson, James D.: *Die Doppelhelix*. Reinbek bei Hamburg, 1997.
- Weidenbach, Thomas/Tappeser, Beatrix: *Der achte Tag der Schöpfung - die Gentechnik manipuliert unsere Zukunft*. Köln, 1989, S. 243.
- Wilks, Guntram: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*. Marburg, 2005.
- Wilson, Stephen: *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge, London, 2002.
- Witzgall, Susanne: *Kunst nach der Wissenschaft - Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Nürnberg, 2003.
- Wuketits, Franz M.: *Eine kurze Kulturgeschichte der Biologie*. Darmstadt, 1998.
- Wyss, Beat: *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln, 2006.
- Youngs, Amy: *Creating, Culling and Caring*. In: Catts, Oran (Hrsg.): *The Aesthetics of Care? The artistic, social and scientific implications of the use of biological/ medical technologies for*

artistic purposes. Symposium at the Perth Institute of Contemporary Arts. Perth, 2002, S. 68-73.

6.2 AUSSTELLUNGSKATALOGE

- Alderton, Steve: *Double Love Knot. Patricia Piccinini*. In: Alderton, Steven (Hrsg.): *Patricia Piccinini. Double Love Knot*. Ausstellungskatalog der Lismore Regional Gallery. Lismore, 2007, ohne Seitenangabe.
- Artium (Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo): *(tiernas) criaturas - Patricia Piccinini*. Vitoria-Gasteiz, 2007.
- Berry, Ian (Hrsg.): *Paradise Now. Picturing the Genetic Revolution. Natalie Jeremijenko*. New York, 2001, S. 64-65.
- Boulboulé, Guido: *Experimentalsysteme in Kunst und Naturwissenschaft*. In: *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*. Ausstellungskatalog. Bonn, Heidelberg, 2007, S. 67-79.
- Brennan, Stella: *Border Patrol*. In: City Gallery of Wellington (Hrsg.): *Patricia Piccinini. In Another Life*. Wellington, 2006.
- Bugden, Emma (Hrsg.): *Patricia Piccinini : in another life*. Wellington, 2006.
- Does, Carsten et al. (NGBK-Arbeitsgruppe "Blue Genes"): *Kunst zwischen Affirmation und Kritik der Biotechnologien. Eine Einführung in Biotechart*. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hrsg.): *Put on your blue genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*. Berlin, 2005a, S. 15-48.
- Does, Carsten et al. (NGBK-Arbeitsgruppe "Blue Genes"): *Interview: Gewebe der Enttäuschung*. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hrsg.): *Put on your blue genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*. Berlin, 2005b, S. 61-74.
- Fernandez-Orgaz, Laura: *The Naturally Artificial World. A conversation with Patricia Piccinini*. S. 116-122. In: Artium. Centro museo Vasco de Arte Contemporáneo (Hrsg.): *(tiernas) criaturas. Patricia Piccinini*. 2007.
- Flach, Sabine: *Eine kulturelle Ikone - die Doppelhelix*. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hrsg.): *Put on your blue genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*. Berlin, 2005, S. 133-143.
- Haraway, Donna J.: *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*. In: Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Hrsg.): *(tiernas) criaturas. Patricia Piccinini*. Vitoria-Gasteiz, 2007, S. 100-107.
- Hennessey, Peter: *Faces only a mother could love: Patricia Piccinini's offspring*. In: Museum of Contemporary Art, Sydney (Hrsg.): *Call of the wild. Patricia Piccinini*. Sydney, 2002, S. 36-37.

- Hybrid Video Tracks: *Gewebe der Ent-täuschung*. Interview mit Oran Catts, Mitglied von TC&A und Mitbegründer des künstlerischen Forschungslabors SymbioticA. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) (Hrsg.): *Put on your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*. Berlin, 2005, S. 61-74.
- José Kerejeta, Maria (Hrsg.): *Orlan 1964-2001*. Artium, Vitoria-Gasteiz, 2002.
- Kent, Rachel: *Fast Forward: accelerated evolution*. In: Museum of Contemporary Art, Sydney (Hrsg.): *Call of the Wild. Patricia Piccinini*. Sydney, 2002, S. 4-9.
- Kent, Rachel: *Nature is as Nature does. Patricia Piccinini's Super-Natural Creations*. In: Robert Miller Gallery (Hrsg.): *Patricia Piccinini. Nature's Little Helpers*. New York, 2005, ohne Seitenangabe.
- Petzinger, Renate: *Der unsichtbare Körper. Experimentelle Porträts von Kevin Clarke*. In: Rattemeyer, Volker (Hrsg.): *Kevin Clarke. Der unsichtbare Körper*. Wiesbaden, 1999, S. 11-13.
- Piccinini, Patricia: *Truck Babies*. In: Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst e.V. (Hrsg.): *2. berlin biennale 2001*. Berlin, S. 190-192.
- Piccinini, Patricia: *Nature's Little Helpers*. In: Robert Miller Gallery (Hrsg.): *Patricia Piccinini. Nature's Little Helpers*. New York, 2005, ohne Seitenangabe.
- Piccinini, Patricia: *In Another Life*. In: Bugden, Emma (Hrsg.): *Patricia Piccinini. In Another Life*. Wellington, 2006, S. 12-15.
- Pietsch, Hans: *Allein mit sich selbst. Der australische Bildbauer Ron Mueck zeigt den Menschen in existentiellen Momenten. Ein neuer Zyklus seiner bewegenden, irritierend-realistischen Plastiken ist derzeit auf Europatournee*. In: *art. Das Kunstmagazin*. Mai 2003. Nr. 5. Hamburg, 2003, S. 52-65.
- Robert Miller Gallery: *Patricia Piccinini. Nature's Little Helpers*. 2005.
- Wertheim, Christine/Wertheim, Margaret (2003): *Teratology*. In: Michael Linda (Hrsg.): *Patricia Piccinini. We are Family*. Ausstellungskatalog für den Australischen Pavillon zur 50. Biennale in Venedig, 2003. S. 25-29 .
- Winship, Ingrid: *Genetics in a Genome Era*. In: City Gallery of Wellington (Hrsg.): *Patricia Piccinini. In Another Life*. Wellington, 2006, ohne Seitenangabe.

6.3 ZEITSCHRIFTEN UND PERIODIKA

- Anker, Suzanne et al.: *Models, Metaphors, and Matter - Artists and Scientists Visualize Scientific Concepts*. In: Houser, Craig (Hrsg.): *Art Journal. Contemporary Art and The Genetic Code*. Heft 1, Vol. 55, 1996, S. 33.
- Anker, Suzanne: *Gene Culture. Molecular Metaphor in Visual Art*. In: *Leonardo* (Oxford), Vol. 33, 2000. Oxford, S. 371-375.

- Burnham, Jack: *Systems Esthetics*. In: Leider, Philip (Hrsg.): *Artforum*, Vol. 7, Nr. 1, 09/1968. New York, S. 30-35.
- Burnham, Jack: *Untitled*. In: *Artforum*, Vol. 16, Nr. 6, Februar 1988. New York, S. 56.
- Campbell, Keith/Wilmut, Ian et al.: *Viable offspring derived from fetal and adult mammalian cells*. In: Campbell, Philip (Hrsg.): *nature*. 27. Februar 1997. Vol. 385. No. 6619. S. 810-812.
- Clarke, Kevin: From the Blood of Poets. In: Models, Metaphors, and Matter - Artists and Scientists Visualize Scientific Concepts. In: Houser, Craig (Hrsg.): *Art Journal*, Heft 1, Vol. 55, 1996, S. 34.
- Cragg, Tony: *Untitled*. In: *Artforum*, Vol. 16, Nr. 7, März 1988, S. 120-122.
- Crick, Francis: *The Double Helix. A personal view*. In: *Nature* 248, 26 April 1974, S. 766-769.
- Davis, Joe: *Microvenus*. In: Houser, Craig (Hrsg.): *Art Journal*, Heft 1, Vol. 55, 1996, S. 70-74.
- Domb, Leah G./Pagel, Mark: *Sexual swellings advertise female quality in wild baboons*. In: *Nature* 410, 8. März 2001, S. 204-206.
- Douglas, Charlotte: *Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art*. In: Weil, Rose R./Edgerton, Samuel Y. (Hrsg.): *Art Journal*, Heft 2, Vol. 44, 1984, S. 153-161.
- Drühl, Sven/Richard, Birgit: *Transgene Kunst, Klone und Mutanten*. In: Drühl, Stefan/Richard, Birgit (Hrsg.): *KUNSTFORUM International*, 11-12/2002, Heft Nr. 157. Ruppichterorth, 2001a. S. 52-53.
- Drühl, Sven: *Chimärenphylogense*. In: Drühl, Stefan/Richard, Birgit (Hrsg.): *KUNSTFORUM International*, 11-12/2001, Heft Nr. 157. Ruppichterorth, 2001b, S. 112-143.
- Drühl, Sven: *Florale Utopien*. In: Drühl, Stefan/Richard, Birgit (Hrsg.): *KUNSTFORUM International*, 11-12/2001, Heft Nr. 157. Ruppichterorth, 2001c, S. 145-149.
- Drühl, Sven/Richard, Birgit: *Transgene Kunst, Klone und Mutanten Teil 2*. In: Drühl, Stefan/Richard, Birgit (Hrsg.): *KUNSTFORUM International*, "Transgene Kunst II - Der erfundene Zwilling", Heft Nr. 158, 03/2002. Ruppichterorth, 2002a, S. 44-45.
- Drühl, Sven: *Gentech-Ästhetik - Ein Gespräch mit Söke Dinkla und Cornella Brüninghaus-Knubel anlässlich der Ausstellung "Unter die Haut"*. In: Drühl, Stefan/Richard, Birgit (Hrsg.): *KUNSTFORUM International*, "Transgene Kunst II - Der erfundene Zwilling", Heft Nr. 158, 03/2002. Ruppichterorth, 2002b, S. 139-145.

- Gedrim, Ronald: *Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms*. In: Weaver, Mike/Hammond, Anne (Hrsg.): *History of Photography*, Jg. 17, Nr. 4. 1993, S. 352-363.
- Gessert, George: *Flowers of human presence: effects of ethetic val*. In: *Leonardo*, Vol 26, Nr. 1, 1993, S. 37-44.
- Goriss-Hunter, Anitra: *Slippery Mutants Perform and Wink at Maternal Insurrections: Patricia Piccinini's Monstrous Cute*. In: Shoesmith, Brian (Hrsg.): *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 18, Nr. 4, 12/2004. Mt. Lawley, S. 541-553.
- Hofmann, Andreas/Wolf, Eckhard/Pfeiffer, Alexander/ et al.: *Efficient transgenesis in farm animals by lentiviral vectors*. In: European Molecular Biology Organization (Hrsg.): *EMBO reports*, Vol. 4, Nr. 11, 2003, S. 1054-1060.
- Kac, Eduardo: *GFP BUNNY*. In: Drühl, Stefan/Richard, Birgit (Hrsg.): *KUNSTFORUM International. Transgene Kunst II - Der erfundene Zwilling*, Heft Nr. 158, 03/2002. Ruppichterorth, S. 46-57.
- Kemp, Martin: *The Mona Lisa of modern science*. In: *Nature*, Vol. 421, 23.01.2003, S. 416-420.
- Larson, Kay: *Beautiful Mutants*. In: Esterow, Milton/Cembalest, Robin (Hrsg.): *ARTnews*. Vol. 105, Nr. 2, Februar 2006. New York, S. 106-109.
- Lovelace, Carey: *Flesh & Feminism. Women Artists Use the Body as Material and Metaphor*. In: Spillar, Katherine (Hrsg.): *MSMagazine*. Spring 2004. Los Angeles, S. 65-69.
- Miller, Steve: *Portrait of Isabel Goldsmith*. In: *Leonardo*, Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology, Vol. 29, Nr. 1, 1996, ohne Seitenangabe.
- Nadis, Steve: *Science for art's sake*. In: *Nature*, Vol. 407, 12.10.2000, S. 668-670.
- Nelkin, Dorothy: *The Gene as a Cultural Icon - Visual Images of DNA*. In: Houser, Craig (Hrsg.): *Art Journal*, Heft 1, Vol. 55, 1996, S. 56-61.
- Nungesser, Michael: *Ron Mueck*. In: Bechtloff, Dieter: *KUNSTFORUM International*. Heft Nr. 167, 11-12/2003. Ruppichterorth, S. 263-265.
- Pietsch, Hans: *Allein mit sich selbst. Der australische Bildhauer Ron Mueck zeigt den Menschen in existentiellen Momenten. Ein neuer Zyklus seiner bewegenden, irritierend-realistischen Plastiken ist derzeit auf Europatournee*. In: *art. Das Kunstmagazin*. Mai 2003. Nr. 5. Hamburg, 2003. S. 52-65.
- Raap, Jürgen: *Wissenschaftliche Mimikry. Anmerkungen zu den methodischen Unterschieden zwischen Kunst und Naturwissenschaften*. In: Fricke, Christiane/Raap, Jürgen: *KUNSTFORUM International. Dialog und Infiltration*, Heft Nr. 144, 03-04/1999. Ruppichterorth, S. 116-118.
- Riley, Jan: *Patricia Piccinini*. In: International Sculpture Center (Hrsg.): *Sculpture Magazine*, Vol. 25. Nr. 7. September 2006. Washington DC, ohne Seitenangabe.

- Schubert, Robert: *Patricia Piccinini - Fetal Futures*. In: *Art and Text*, 1996, Vol. 54. Paddington, NSW, S. 33-35.
- Sentker, Andreas: *Klon des Erfolgs*. In: *Die Zeit*, Nr. 9, 19.02.2004. Hamburg, S. 33.
- Shapiro, Robert: *DNA, Art, and the Hereafter*. In: Houser, Craig (Hrsg.): *Art Journal*, 1996, Heft 1, Vol. 55, S. 75-78.
- Strickland, Katrina: *Mother Love. Patricia Piccinini's half-animal, half-human creatures may be confronting, but she wants us to love them just the same*. In: Cater, Nick (Hrsg.): *The Weekend Australian Magazine*, Mai 3-4, 2003. Sydney, S. 14-17.
- Turner, Jonathan: *Alien Nation*. In: *ARTnews*. New York, September 2003, S. 107.
- Voigt, Claudia: *Schön wär's*. In: Augstein, Rudolf (Hrsg.): *SPIEGEL*, 04/2007, 26.03.2007. Hamburg, S. 18-21.
- Wagner, Thomas: *Monsterkopf: Chinesische Kunst erhitzt Berner Gemüter*. In: *F.A.Z.*, Nr. 185, 11.08.2005, S. 33.
- Wagner, Thomas: *Genialer Coup, zynisches Investment*. In: Sommer, Tim (Hrsg.): *art - Das Kunstmagazin*, Nr. 12, Dezember 2007. Hamburg, S. 69.
- Watson, J. D./Crick, Francis H.C.: *Molecular Structure of Nucleic Acids. A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid*. In: Dennis, Carina/Campbell, Philip (Hrsg.): *Nature*. Vol. 171. 25. April 1953. London, S. 737-738.
- Wedde, Ian: *Little creatures*. In: *New Zealand Listener*, Vol. 202, Nr. 3433, 25.02 - 03.03.2006; Download vom 18.03.2006.
- Willet, Jennifer: *Bodies in Biotechnology: Embodied Models for Understanding Biotechnology in Contemporary Art*. In: *Leonardo Electronic Almanac*, Vol. 14, Issue 07-08. 2006.
- Williams, Linda: *Spectacle or Critique? Reproduction in the work of Patricia Piccinini*. In: Marsh, Anne/Williams, Linda (Hrsg.): *Southern Review*, Vol. 37, Nr. 1, 2004. Melbourne, S. 76-94.
- Youngs, Amy M.: *The Fine Art of Creating Life*. In: *Leonardo*, Vol. 33, Nr. 5, 2000, S. 377-380.
- Zaunschirm, Thomas: *Im Zoo der Kunst I*. In: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): *KUNSTFORUM International. Im Zoo der Kunst I*. Heft Nr. 174, 01/2005. Ruppichterorth, S. 36-103.

6.3.1 Elektronische Zeitschriften und Periodika

- Cregan, Kate/Scanlon, Christopher: *Patricia Piccinini - We are Family*. In: *Arena Magazine*, Issue 71, June-July 2004; *Arena - The website of left political, social and cultural commentary*. In: *Arena Magazine*, Issue 71, June-July 2004. Melbourne.
 URL:http://www.arena.org.au/archives/Mag%20Archive/Issue_71/review_71.htm;
 Download vom 07.01.2006.

- O'Rhiordan, Maurice (Hrsg.): *Art Notes*. In: O'Rhiordan, Maurice (Hrsg.): *Art Monthly Australia*, Issue 193, 2006.
 URL:<http://www.artmonthly.org.au/artnotes.asp?issuenumber=193¬eID=1736&area=VIC>; Download vom 21.02.2008.
- Reichle, Ingeborg: Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Menschen - Zur Rezeption der Gentechnik in der zeitgenössischen Kunst. In: Kunstgeschichtliches Seminar - Humboldtuniversität Berlin (Hrsg.): kunsttexte.de, Fachzeitschrift für Kunstgeschichte im Netz, Nr. 1, Oktober 2001, S. 1-12;
 URL:<http://www.kunsttexte.de/>, Download vom 22.03.2004.
- Reichle, Ingeborg: *Where Art and Science Meet - Genetic Engineering in Contemporary Art*. In: Kunstgeschichtliches Seminar - Humboldtuniversität Berlin (Hrsg.): kunsttexte.de, 2003.
- Schuh, Hans: *Die Akte Dolly*. In: *Zeit online*. 19. Mai 2004. Nr. 22. Hamburg.
 URL:<http://www.zeit.de/2004/22/N-Dolly>; Download vom 23.09.2008.
- Seidler, Christoph: *Forscher schaffen Hybrid-Embryo aus Mensch und Kuh*. In: Büchner, Wolfgang/Ditz, Rüdiger (Chefredakteure) (Hrsg.): *Spiegel Online. Wissenschaft*. 02. April 2008.
 URL:<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,544830,00.html>;
 Download vom 22.09.08. Hamburg.
- Tucker, Anne: *Endangered Species: Patricia Piccinini and the Human Condition*. In: Revelli, Matt (Hrsg.): *Juxtapoz. Art & Culture Magazine online*, Issue 62. Februar 2006.
 URL:<http://www.juxtapoz.com>, 04.01.07. San Francisco, 2006, S. 72-77.
- Wedde, Ian: *Little creatures*. In: *New Zealand Listener*, Vol. 202, Nr. 3433, 25.02 - 03.03.2006;
 Download vom 18.03.2006.
- Zeising, Andreas: *Zur Aktualität von Tierphysiognomik und Mensch-Tier-Hybriden bei Daniel Lee und Patricia Piccinini*. In: Kunstgeschichtliches Seminar - Humboldtuniversität Berlin (Hrsg.): kunsttexte.de. 2/2004. – Fachzeitschrift für Kunstgeschichte im Netz.
 URL:<http://www.kunsttexte.de/zusamm.php?artaus=8>. Berlin; Download vom 21.09.2008.
- Zinkant, Kathrin: *Geliebter Klon*. In: *Zeit Online. Biotechnologie*. Hamburg, September 2007.
 URL:<http://www.zeit.de/online/2007/09/dolly1>; Download vom 23.09.2008.

6.4 INTERNETQUELLEN

- Angerer, Marie-Luise: *Postsexuelle Körper*. 2004. In: Medien Kunst Netz (Hrsg.): Yvonne Volkart: *Cyborg Bodies. Das Ende des fortschrittlichen Körpers*.

- URL:http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/editorial/1/;
Download vom 06.06.2007.
- artnet Homepage. *Artists. Piccinini*. URL: <http://www.artnet.com/artist/27176/patricia-piccinini.html>; Download vom 22.07.2008.
- Cameron, Elisabeth: *Cane Toads, Giant Toads or Marine Toads*. Sydney, 2002. In: Australian Museum (Hrsg.): *Australian Museum Online. Fact Sheets. Amphibians. Cane Toad*. URL:<http://www.amonline.net.au/factsheets/canetoad.htm>; Download vom 02.01.2009.
- Catts, Oron/Zurr, Ionat: Artistic life forms that would never survive Darwinian Evolution: Growing Semi-Living Entities. In: *Art and Nature: Darwinism, ecology, biology and the future of art*. Art Association of Australia and New Zealand Publication. Homepage des TC&AP. Publications. 2003.
URL:<http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html>; Download vom 12.02.2009.
- Catts, Oron/Zurr, Ionat: *NoArk 2007 - Artist Statement*. In: Homepage des Tissue Culture and Art Project. URL:<http://www.tca.uwa.edu.au/noark.html>; Download vom 06.01.2009.
- Christofori, Ralf: *Begegnungen mit dem Portrait*. In: Homepage des Künstlers, Portfolio, B-W Bank Installation. 2002. URL:<http://www.kevinclarke.com/>; Download vom 29.04.2007.
- Clarke, Kevin: *From the Blood of Poets*. 1995. In: Homepage des Künstlers. 2002.
URL:<http://www.kevinclarke.com/blood4.html>; Download vom 11.11.2006.
- Clarke, Kevin: *Portrait of Friedrich von Schiller*. 2002.
In: URL:<http://www.kevinclarke.com/index.html>; Download vom 11.11.2006.
- Cragg, Tony: *Sculpture - Material Extensions. Notes for a lecture given at the Kröller-Müller Museum, Arnheim*. In: Homepage des Künstlers. 1995. URL:<http://www.tony-cragg.com/texte>; Download vom 20.04.2007.
- De Menezes, Marta: *Nucleart*. 2003. In: Homepage der Künstlerin.
URL:<http://www.martademenezes.com/>; Download vom 02.06.2007.
- De Menezes, Marta: *Nature?*. In: Homepage der Künstlerin, Projekte, Nature? (2000).
URL:<http://www.martademenezes.com/>; Download vom 19.12.2006.
- Department of the Environment, Water, Heritage and the Arts. Australian Government (Hrsg.): *Lichenostomus melanops cassidix - Helmeted Honeyeater*. Canberra, 2009. In: URL:http://www.environment.gov.au/cgi-bin/sprat/public/publicspecies.pl?taxon_id=26011; Download vom 03.01.2009.

- DNA11: Homepage. Ottawa, Ontario. URL:<http://de.dna11.com>; Download vom 22.10.2009.
- Drome: *Patricia Piccinini. Biography*. 2002. In: Homepage der Künstlerin. Essays. Biography. URL:<http://www.patriciapiccinini.net>; Download vom 21.04.05.
- Evangelische Kirche in Deutschland: Homepage der Evangelische Kirche in Deutschland. Texte. *Bioethik/ Gentechnik/Schöpfung*
In: URL:<http://www.ekd.de/EKD-Texte/2086.html>; Download vom 12.07.2009.
- Galerie White Cube: Homepage der Galerie.
URL:http://www.whitecube.com/exhibitions/beyond_belief/; Download vom 23.02.2009.
- Hälbig, Klaus W.: *Stellungnahme des Nationalen Ethikrats zum Klonen veröffentlicht. Bischof Fürst: Forschungsklonen nicht vertretbar*. In: Katholische Kirche in Deutschland (Hrsg.):
In: URL:<http://www.katholisch.de/10670.html>. Beitrag vom 13.09.2004;
Download vom 30.11.2008.
- Haraway, Donna: *Birth of the Kennel*. In: European Graduate School: *Donna Haraway: A lecture*. August 2000. URL:<http://www.egs.edu/faculty/haraway/haraway-birth-of-the-kennel-2000.html>; Download vom 22.07.2009.
- Hennessey, Peter: *Patricia Piccinini - Installations*. In: Homepage der Künstlerin. Essays.
URL: <http://patriciapiccinini.net>; Download vom 07.05.04. 2001.
- Hennessey, Peter: Homepage des Künstlers. In: URL:<http://www.peterhennessey.net>;
Download vom 25.08.2008.
- Holtzmann Kevles, Bettyann/Nissenson, Marilyn: *Picturing DNA*. 2000.
In: URL:<http://genomicart.org/genome-toc.htm>; Download vom 25.07.2008.
- Hsu, Jeff: *2006 ARTIST OF THE YEAR Patricia Piccinini (Australia)*.
In: URL:http://www.art-taipei.com/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=29&lang=100;
Download vom 05.04.2006.
- Kac, Eduardo: *Works from the Genesis series*, 2001. In: Homepage des Künstlers.
URL: <http://www.ekac.org/genseries.html>, Download vom 25.03.2004.
- Kac, Eduardo: *GFP Bunny*. 2003. In: Homepage des Künstlers.
URL:<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>; Download vom 25.03.04.
- Kolokythas, Panagiotis: *Game Boy Advance erscheint heute*. In: IDG Magazine Media GmbH (Hrsg.): PC-WELT Online. News, Tests & Praxis, München, 22.06.2001.
URL:http://www.pcwelt.de/start/gaming_fun/archiv/17197/; Download vom 02.09.2007.

- Kuni, Verena: *Mythische Körper II. Cyborg-Configurationen als Formationen der (Selbst-)Schöpfung im Imaginationsraum technologischer Kreation (II): Monströse Versprechen und posthumane Anthropomorphismen*. 2004. In: Medien Kunst Netz (Hrsg.): Yvonne Volkart: *Cyborg Bodies. Das Ende des fortschrittlichen Körpers*.
 URL:http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/editorial/1/;
 Download vom 06.06.2007.
- Lala, Kisa: *Patricia Piccinini's world of creatures great & small*. Ausstellungsankündigung zur Ausstellung *Patricia Piccinini, 'Not As We Know It,' 2010* in New York. In: Berstein, Howard (Hrsg.): *Spread Artculture*,
 URL:<http://www.spreadartculture.com/2010/10/15/patricia-piccinini/>;
 Download vom 04.11.2010.
- Macfarlane, Malcolm/Smith, Jill/Lowe, Kim: *Leadbeater's Possum (Gymnobelideus leadbeateri) Recovery Plan*. In: Australian Government. Department of Natural Resources and Environment Victoria (Hrsg.): *Australian Government. Department of the Environment, Water, Heritage and the Arts*.
 URL:<http://www.environment.gov.au/biodiversity/threatened/publications/recovery/leadbeaters-possum/index.html>; Download vom 03.01.2009. Canberra, 2007.
- Mendel-Museum Brunn: *Homepage des Museums*. URL:<http://www.mendel-museum.com/indexger.htm>; Download vom 03.04.2007.
- Michalski, Peter: *Im Reagenzglas. Forscher züchten erste Kub-Menschen*. In: Hart, Manfred (Chefredakteur) (Hrsg.): *Bild.de*. Berlin, 03.04.2008.
 URL:<http://www.bild.de/BILD/news/vermishtes/2008/04/03/ersterkuhmensch/von-forschern-gezuechtet.html>; Download vom 22.09.08.
- Miller, Larry: *Genetic Code Copyright*. Link von der Homepage des Künstlers:
 URL:<http://onlyonelarrymiller.com>
http://www.creativetime.org/programs/archive/2000/DNAidBillboard/dnaid/images/genetic_certificate-large.pdf; Download vom 18.12.06.
- Millner, Jacqueline: Patricia Piccinini: *Ethical Aesthetics*. In: Homepage der Künstlerin. Essays. 2001. URL:[http://www.patriciapiccinini.net.](http://www.patriciapiccinini.net;); Download vom 15.03.2008.
- National Portrait Gallery. *Sir John Sulston: A Genomic Portrait*. Homepage der NPG:
 URL:<http://www.npg.org.uk> – Press Releases, Genomic Portrait; Download vom 12.03.07.
- Nelson, Robert: *Sam Jinks. Distortion*. 31. August 2005. In: Jinks, Sam. Homepage des Künstlers. essay. URL: <http://www.samjinks.com/essay.html>; Download vom 29.03.09.

- Neukamm, Martin: *Die Evolutionstheorie und der moderne Antievolutionismus*. 2001. In:
 Homepage des Autors. <http://www.martin-neukamm.de/junker.html>; Download
 vom 22.03.08.
- Orlan: *Carnal Art*. In: Orlan, Homepage der Künstlerin. <http://www.orlan.net/>;
 Download vom 07.06.07.
- Palmer, Daniel: *Real Time - Interview with Patricia Piccinini and Peter Hennessey*. 2001. In:
 Piccinini, Patricia. Homepage der Künstlerin. Essays.
 URL:<http://patriciapiccinini.net>; Download vom 18.03.04.
- Papastergiadis, Nikos: *One Night Love*. In: Piccinini, Patricia. Homepage der Künstlerin.
 Essays. URL:<http://www.patriciapiccinini.net/essay.php?id=17>; Download vom
 16.01.2006.
- Papst Johannes Paul II.: Ansprache von Johannes Paul II an die Teilnehmer des
 internationalen wissenschaftlichen Symposions "Christlicher Glaube und
 Evolutionstheorie". In: Libreria Editrice Vaticana (Hrsg.):
 URL:[http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1985/april/doc
 uments/hf_jp_ii_spe_19850426_studiosi-evoluzione_ge.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/1985/april/documents/hf_jp_ii_spe_19850426_studiosi-evoluzione_ge.html); Download vom
 17.05.2007.
- Papst Johannes Paul II.: Christliches Menschenbild und moderne Evolutionstheorien. St.
 Pölten, 1996. In:
 URL:http://stjosef.at/index.htm?dok_standardwerke.php~mainFrame; Download
 vom 19.03.2007.
- Papst Pius XII.: *Humani Generis*.1950. In:
 URL:http://stjosef.at/dokumente/humani_generis.htm; Download vom
 21.03.2007.
- Piccinini, Patricia: *Truck Babies*. Artist Statement. In: Homepage der Künstlerin. Essays.
 Truck Babies Artist Statement. 1999. URL: <http://patriciapiccinini.net>; Download
 vom 18.03.04.
- Piccinini, Patricia: *Artist Statement*. In: Homepage der Künstlerin. Essays. Artist
 Statement. 1999a. URL: <http://patriciapiccinini.net>; Download vom 18.03.04.
- Piccinini, Patricia: *Curriculum Vitae*. 2002. In: URL:<http://patriciapiccinini.net>; Download
 vom 18.03.04.
- Piccinini, Patricia: *Public Lecture - Tokyo Art University*. 2003. In: Homepage der Künstlerin.
 Essays. Public Lecture - Tokyo Art University. URL: <http://patriciapiccinini.net>;
 Download vom 28.02.05.

- Piccinini, Patricia: *Bodyguard*. Artist Statement. In: Homepage der Künstlerin. Essays.
Bodyguard. Artist Statement. 2004. URL: <http://patriciapiccinini.net>; Download vom 28.02.05.
- Piccinini, Patricia: *About these drawings*. In: Homepage der Künstlerin. Projects. Drawings.
2006. URL:<http://www.patriciapiccinini.net>; Download vom 05.12.08.
- Public Broadcasting Service (PBS): URL:
<http://www.pbs.org/wnet/egg/205/sutton/index.html>; Download vom 13.12.06.
- Reichle, Ingeborg: *Kunst und Biomasse - Zur Verschränkung von Biotechnologie und Medienkunst in den 90er Jahren*. In: URL: <http://www.hgb-leipzig.de/~hilko/gencode/genetic.html>; Download vom 01.06.04.
- Rifkin, Jeremy: *Dazzled by the science - Biologists who dress up hi-tech eugenics as a new art form are dangerously deluded*. In: The Guardian (Hrsg.): *The Guardian online*, 2003, London,
14.01.2003.
URL:<http://www.guardian.co.uk/comment/story/0,3604,874312,00.html>,
Download vom 05.03.2004.
- Roslyn Oxley9 Gallery. Homepage der Galerie.
URL:http://www.roslynoxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini; Download vom 22.02.09.
- Rötzer, Florian: *Wird es bald künstliche Organismen geben?* In: Heise, Christian/Heise, Ansgar/Persson, Christian (Hrsg.): heise online. *Telepolis*. Hannover, 27. Januar 2000. URL:<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6598/1.html>; Download vom 22.03.09.
- Rötzer, Florian: *Hybride Mensch-Tier-Embryonen erzeugt*. In: Heise, Christian/ Heise, Ansgar/Persson, Christian (Hrsg.): heise online. *Telepolis*. Hannover, s 02. April 2008. URL:<http://www.heise.de/newsticker/Hybride-Mensch-Tier-Embryonen-erzeugt--/meldung/105870>; Download vom 22.09.08.
- Rosenbaum, Sara: *Interview mit Alexis Rockman*. URL:
http://www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w02/gc_w02_rockman.html; Download vom 04.01.2007.
- Schober, Megan: *Lasiorbinus krefftii*. *Hairy-Nosed Wombat*. 1997.
URL:<http://www.edjameson.com/Endangered%20Animals/pages/wombat3.htm>;
Download vom 09.12.09.
- Schwägerl, Christian: Gute Träume vom manipulierten Leben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung - FAZ.Net. Frankfurt, 27.02.2003.
- Seidel, Claudia: *Interview mit Thomas Grünfeld*. In: URL: <http://www.thieme.de/netter-art-collection/kuenstler/gruenfeld/interview.html>, (24.04.06). 2000.

Sengbusch, Peter von: *Mikroskopie*. In: *Botanik Online*. 2003.

URL:<http://www.biologie.uni-hamburg.de/b-online/d03/03.htm>; Download vom 24.05.07.

Sommerer, Christa: *Kunst als lebendiges System*. In: Heise, Christian/ Heise, Ansgar/Persson, Christian (Hrsg.): *heise online. Telepolis*. 25.10.1996.

URL:<http://www.heise.de/tp/deutsch/special/vag/6066/2.html>; Download vom 29.03.04.

Sommerer, Christa/Mignonneau, Laurent: *Life Writer. Creating Life through the Act of Writing*. 2006. In: Homepage der Künstler.

URL:<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/CONCEPTS/LifeWriterConcept.html>; Download vom 06.06.2007.

Stelarc: *1/4 Scale Ear*. In: Homepage des Künstlers.

URL:<http://www.stelarc.va.com.au/quarterear/index.html>; Download vom 08.06.07.

Stelarc: *Obsolete body*. In: Homepage des Künstlers.

URL:<http://www.stelarc.va.com.au/obsolete/obsolete.html>; Download vom 08.06.07.

Stelarc: *Homepage des Künstlers*.

URL:<http://www.stelarc.va.com.au/stelarc1.html>; Download vom 08.06.07.

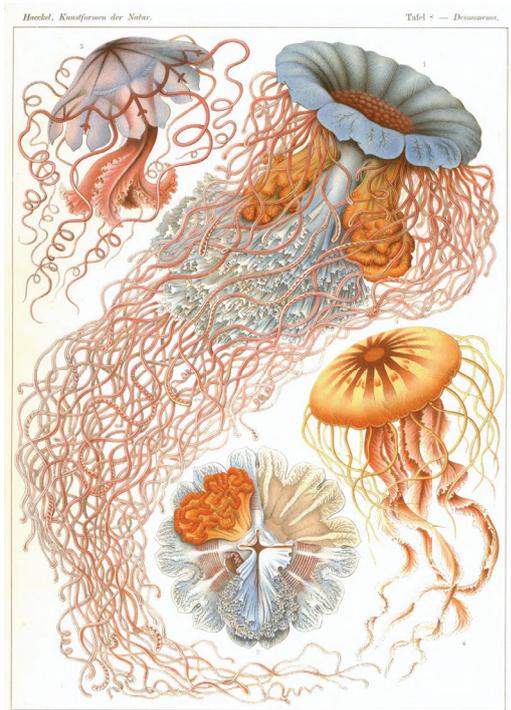
Sutton, Eva: *Hybrids*. 2000. In: URL: <http://www.genomicart.org/sutton.htm>, Download vom 11.11.2006.

TC&A (Tissue Culture & Arts Project): Homepage.

URL:<http://www.tca.uwa.edu.au>; Download vom 19.04.2008.

7 ANHANG

Abbildungen zu Kapitel 2



1 Ernst Haeckel, Tafel 8 - *Desmonema (Discomedusae)*, 1904.
© Ernst-Haeckel-Haus, FSU Jena.



2 René Binet, *Porte Monumentale*, Pariser Weltausstellung 1900.
© Ernst-Haeckel-Haus, FSU Jena.



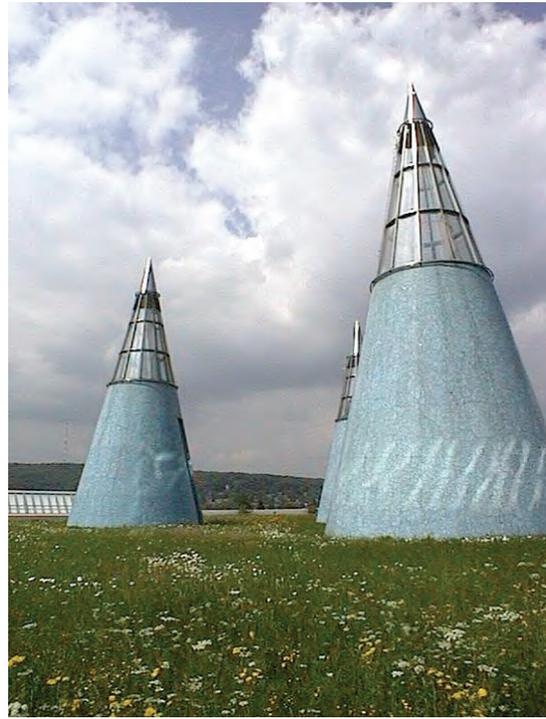
3 Karl Bloßfeldt, *Adiantum pedatum*, Haarfarn. Junge gerollte Wedel in 8facher Vergrößerung, 1928.
© Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich 2013



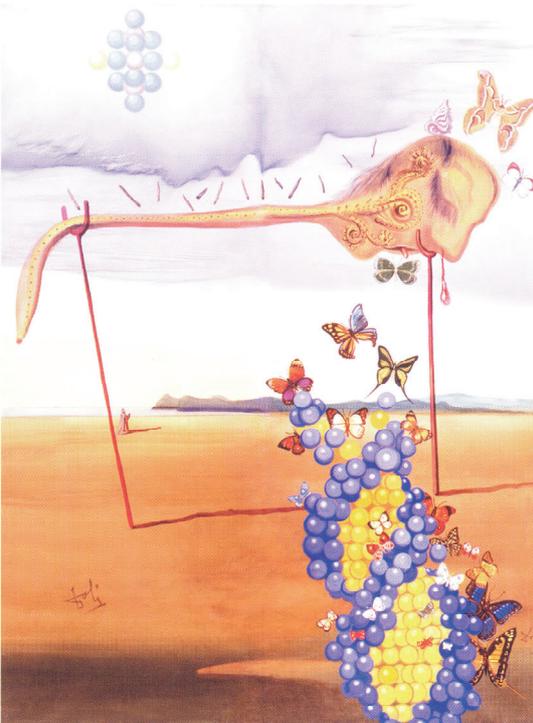
4 Hans Haacke, *Condensation cube*, 1963-65.
Foto: Ser Amantio de Nicolao 2009.
© VG Bildkunst, Bonn 2013.



7 Alan Sonfist, *Time Landscape*, 12x61 m, 1965-heute.
 Courtesy of the artist.



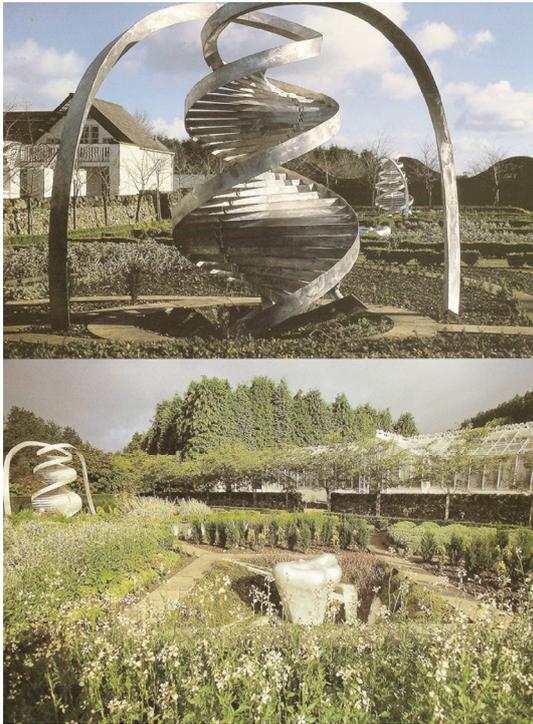
6 Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, *Future Gardens Part I. The endangered meadows of Europe*, 1994.
 Courtesy of the artists.



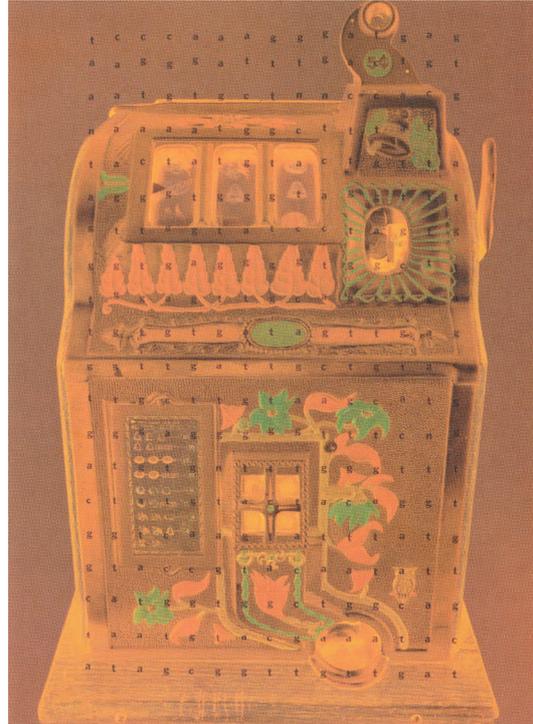
7 Salvador Dalí, *Butterfly Landscape, The Great Masturbator in Surrealist Landscape with DNA*, 1957-1958.
 © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2013.



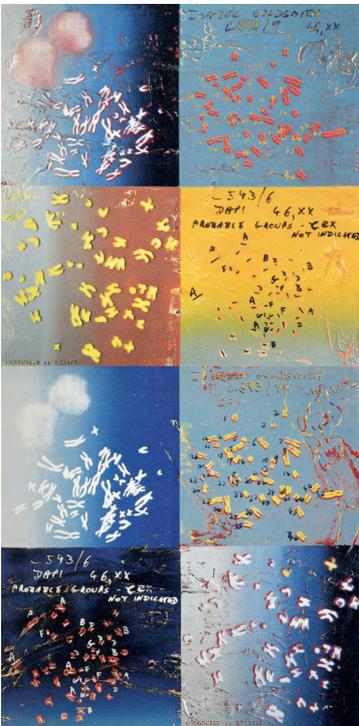
8 Tony Cragg, *Code Noah*, 1988, Bronze.
 Courtesy of the artist/© VG Bild-Kunst, Bonn 2013.



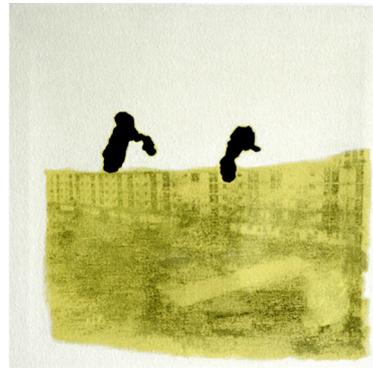
9 Charles Jencks, *Blicke in den DNA Garden*, einem Teil des *Garden of Cosmic Speculation* in Dumfries, Schottland. Courtesy of the artist.



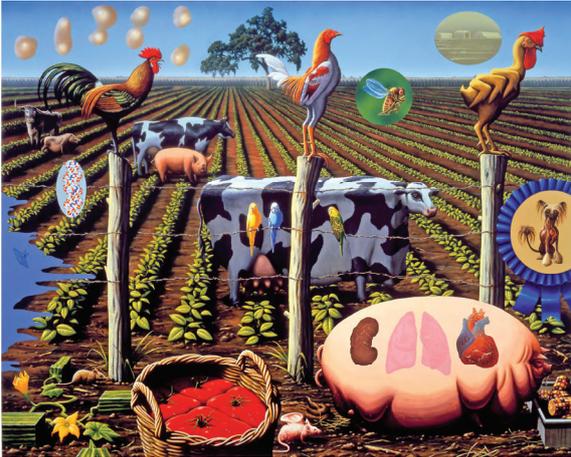
10 Kevin Clarke, *Portrait of Jeff Koons*, 1993. Courtesy of the artist.



11 Steve Miller, *Genetic Portrait of Isabel Goldsmith*, 1993. Courtesy of the artist.



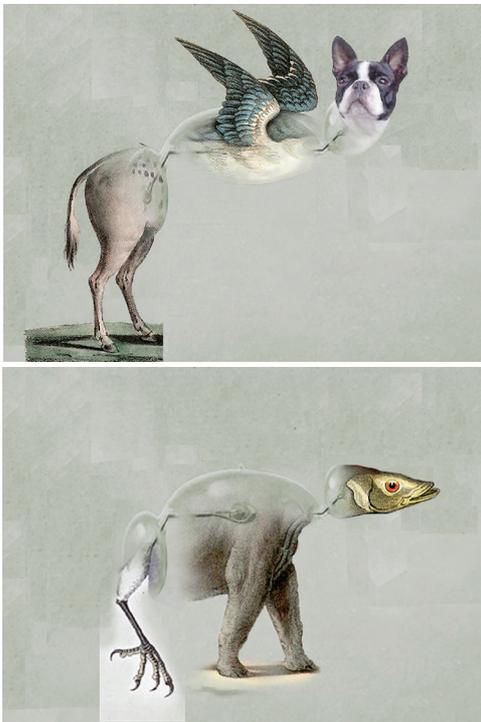
12 Pam Skelton, *The X-Mark of Dora Newman* (Detail und Ausstellungsansicht), 1991-94. Courtesy of the artist.



13 Alexis Rockman, *The Farm*, 2000.
 Courtesy of the artist / © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.



14 Marta de Menezes, *nature?*, 2000.
 Courtesy of the artist.



15 Eva Sutton, *Hybrids*, 2000.
 Courtesy of the artist.



20 Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000. *Transgenes Kunstwerk: Alba, das fluoreszierende Kaninchen.*
 Courtesy Black Box gallery, Copenhagen.
 Mit freundlicher Genehmigung von Eduardo Kac.



17 Natalie Jeremijenko, *One Tree(s)*, 2000.
Courtesy of the artist.

**Dimanche
4 Mai 2003**

**L'ART BIOTECH'
NOUVELLE CUISINE**

À l'occasion de la clôture de l'exposition 'Art Biotech', les artistes australiens de Symbiotich / TC&A sont heureux de vous inviter à la dégustation d'un menu spécialement élaboré pour le public français :

L'ultime nouvelle cuisine...

Petit polymer farci aux cellules de Xenopus et sa persillade *nord et sud* à la Davis flambée au calvados, garni de petites feuilles de culture tissulaire de ciboulette et herbes variées.

Le chef cuisinera à 17h.
Le repas aura lieu vers 18h.



18 TC&A, *Disembodied Cuisine*, 2003.
Oben: Einladung zum Verzehr der künstlichen Frosch'steaks', unten: links die Terrarien, rechts das temporäre Labor.
Courtesy of the artists.



19 Orlan, Foto aus der Performance *Omniprésence*, 1993.
Courtesy of the artist /© VG Bild-Kunst, Bonn 2013.



20 Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, *Life Writer* - Interactive Typing Machine.
© 2006, Laurent Mignonneau und Christa Sommerer.
Courtesy of the artists.

Interview

03. und 04. Oktober 2007

Interview mit der australischen Künstlerin Patricia Piccinini durch Heike Thienenkamp im Artium/Museum für Zeitgenössische Kunst in Vitoria/Gasteiz

Your show (*Tiernas*) *Criaturas* opened in Vitoria these days as your first solo exhibiton in Europe. Would you please define which focus you set in this exhibition?

This particular exhibition is a survey show, so it has quite a lot of the major pieces of my practise, and that was the main idea. But Laura, the curator, came up with the title (*Tender Creatures*) and it has a kind of double meaning. It's about creation as well as it is about tenderness, and about creatures, in Spanish, so you should talk to her about that. But I think she wanted to bring out the sense that there's a lot to do in the show, to do with nurturing, to do with mothering to do with responsibility, to do with a kind of positive feeling towards these new life forms. That's why it's not called something like „Bio-Sci“ or „Bio“... You know, to feature Bio or something like that. That's why the focus is more on something which is softer and warmer and to do with emotions rather than a kind catchy techno (2.01)¹ kind of title. And even though in the show there are a lot of references to new technologies, I don't think that that's the real focus. The focus is how we feel, when we see the work and how we reflect upon our sense of what it is to be human today. So it continues on from the show I had in Venice, which was called *We are Family*. And that was also full of works that referenced to xenotransplantation, stem cell research, and cloning and so on. But it wasn't from a kind of really hard science point of view, it was more from, and in fact that's how I see my work, I produce my work from a kind of layman's point of view. I don't set myself up to somebody who says: „I know all about science. I know what's right or wrong. I'm making - I'm going to make the - I'm going to tell you what to think.“ What my work does is trying to present situations. And often these situations are somehow complicated. They're not black or white, they have both sides to them. And then the audience makes up their minds. How they feel about them. And also, often the audiences changes how they fell about them over the time.

¹ Wörter, die nicht transkribiert werden konnten, werden durch Platzhalter gekennzeichnet: In den Klammern steht, bei wie viel Minuten und Sekunden die Textpassage auf den Originalbändern zu finden ist.

You told me about the focus of this exhibition. Would you say that there is a central work or are they all at the same level?

I think, I would say that they are all compounds of the same world. But for me they all have interesting things about them. And so I'm presenting like to say, the creatures are the inhabitants of my world, the installations are the environments of my work, the helmets are the objects of my world, the movies are the stories of my world. They all come from the same place for me and they present a space where it reflects our own world today, but it's just a little bit different. And so I'm trying to present situations and questions for the viewer to answer, or to reflect upon, or even just encounter. And not even think about, but maybe in the future they may think about, when they see something on TV. But I don't think that one work done is more important than another. For example, I love *The Young Family* and I think that it's an important piece. But behind it there are *Panel Works* and I love those pieces. For me they are my way of painting these days. They are all about form, color and I have one in my home and it's my way of relaxing and falling into this space and I don't have to think about what's happening in the world. I can just concern myself with really specific arttype questions, or formal questions, not arttype, formal questions to do with repetition, and so on, and pattern, and color. And yet, they were made out of a very contemporary material, they are made of ABS-plastic, and they are meant to reference the machinemade object, like the car, and there is a bit of irony there because they were handmade. They are all so laborintensive, so beautifully painted, with lots of sanding. And, what I love about them is that they are only two millimetres thick, actually three but they got sanded a lot, so they are under three millimetres, and I love them so much, but I know that they are although just surface. And in fact they are a celebration of surface. They are not anything deep like a relationship or something that you love. But at the time it's a very contemporary way to be, to love something, which is so superficial. It's just that act of being selfaware that I really love this colorful, bright, formal, thin work. And yet I know it's not very deep. It's a very contemporary way of being, I think, that selfconsciousness.

The superficiality plays an important role in this work. But it is not like that in all of your works.

No, no, no it's not like that in all of my works. But this particular work, that way of saying, ok, I love this work even though I know it's thin. Like - ok, I'll eat this piece of junkfood even though I know it's bad for me. Ok. I smoke this cigarette even though I know it's bad of me. Or, I drive this car even though I know it's bad for the environment. That's a very contemporary way of being. Because, my parents' generation,

they smoke cigarettes, but they didn't know it's bad for you. Well, I don't smoke. And I think our children in the future, they will have even a different attitude to the environment than we have now. We use plastic bags even though we know it's bad for the environment. And for me it's the same with this painting. I like this painting even though I know it's thin. That is the idea behind this work.

And it's not only a contemporary way of thinking, but yesterday you said, that painting, what is your background in your BA-studies, is not an adequate technique today to present your thoughts.

Well yeah, I learned very realistic painting, photorealist almost, and that's a good way to describe many, or portrait many ideas, but not the sorts of ideas that I am interested in. So that's why I use different media. But I still love painting. And for me these panel works, getting back to them, this is my way of painting now. To just love the color and the form, and I find that very indulgent almost. Because all of the other works are so steeped in meaning and in stories.

Biotechnological themes and the topic of genetic engineering have been part of your work since LUMP, since 1994, I think. Why are these subjects that important for you, that you use them for such a long time and go on with it?

Well originally, I was interested in medicine because of my family background. My mother was diagnosed with cancer when I was about thirteen. And she was sick for all of my teenage years with cancer. And then, in my midtwenties she died. And she wasn't that old, she was 52. She was 39 when she was diagnosed. And so she survived a long time. And all those years I waited for a cure to help my family. So every time there was something on the news I think: „Maybe this could help my mother, maybe this drug, maybe this treatment, maybe there's a chance that technology will save our family.“ So that was my teenage years. Always waiting for this. And then I went to artschool and I learned the craft of drawing and painting. And when I left artschool I realised that I was more interested in the way these technologies change us. I was already interested in them anyway, because of a personal incentive. But my work is not about me, or about my mother. It's not about my personal history. But I think I became interested in them because I feel that they change the way we are in the world more than anything else. Because I come from a country which is a first world, privileged country. If I came from a country that was, let us say an African country, where I was born, that was war-torn, and where there was not enough food for everyone and incredible injustices, than I think

I would be making a very different work. I wouldn't be thinking about biotechnology. I would be making work about food, or, not food, I would be making work about what they make work about, like what's going on in that country. But I think, if you live in a first world country, and the population is getting older and older and we have everything else, we have enough food, we have all enough material possessions, we have health, basic, good health, then the impact of medical technology, this pretty really does have an effect on our lives and changes the way we see each other. And the other thing is, when I left artschool, I spent quite a lot of time drawing in museums of anatomy and at the college of surgery. And the college of surgery, where I drew a lot of bodies with diseases, like tumors, and also different bodies like siamese twins, conjoined twins - well it started me thinking how the body is seen through medicine and then it started me thinking about who has access to this medicine. And then I started to look at different kinds of technologies. And then I started to think about different ethical dilemmas. And then I started to think about responsibilities. And that was the beginning of the work.

And you said, that in your work you don't judge about biotechnologies or genetic engineering.

No.

But how is your personal view of the future, your hopes and fears towards these technologies?

Well, I'm really straightforward about this. I really am still waiting for new medical technologies to help our species. And I hope that we'll have a cure for cancer. And I look forward to gene therapy, because I know that genetic diseases are so devastating for the patient and for the patient's family. So I actually want these technologies to work. I believe in stem cell therapy. I believe in gene therapy. I look forward to the time when we could grow human organs in other species. Because if that had been around for my mother, my mother would be alive today. And when I think of my own child, if there's anything wrong with him, I would do anything, I would sell everything I had, so that he could have a chance for a normal life. So that is my personal point of view. But at the same time I do worry about the normalizing effects of these technologies, like: Are they all gonna make us look and be the same way? Is it going to be unacceptable to be different? And I am interested in how medicine can pathologize just normal conditions. For example: Yes, it's obvious that cystic fibrosis is a disease, that's obvious. But if you

found a gene to make someone taller, so everybody could be tall, would being short become a disease? And there are no short people left in the world.

Like, if somebody'd given me the choice when my child was born, to say: Ah, Patricia, you can choose whether your child will be tall or short, muscular or whiny, intelligent or not intelligent. As a mother, I have no choice. I have to say: Oh, I have to say I want an intelligent, tall person, because that's what does well in a bank. You know, I want to give my child the best choice. So I'm worried about that. I don't want to see the world where everyone looks like Cameron Diaz. I don't want that. I want the world for my children to have enough space to be different. I think that is one of the issues that really concerns me, that medicine can really change what is acceptable and what is not acceptable.

If you could give an advice to biologists or mediciners, do you think you would advice them in a special way?

Well, you know, I think that scientists and artists are very similar. We both get a kick out of creating new stuff. It's fantastic. (16.04) and say: „I made this. This thing did not exist until I came along and brought it to life. This idea did not occur in this world until I made it come to life.“ So I understand why scientists want to do things, and in fact I think that most scientists are very authoristic and they do it for the purposes of a general good. I don't think most scientists sit down and say: „Oh, I can make a million billion dollars out of this and also I can make everyone in Africa be a certain way.“ Or, I think they sit down and say: „ I can help people with Aids“. But I know that they are making (17.03) of the way the world works, and not like that, you - like there's money in finding a cure for the common cold even though it's not a life-threatening disease, but there's money in it. Whereas there's not much money if you have fragile bones syndrom, which is an incredibly terrible condition to have, where your bones break. Just, I think in Australia there might be thirty people who have this disease. It's a genetic disease. It's carried down through generations – and their bones are so fragile, they break for no reasons so they sneeze and their bones break. There's no money in that because there are only thirty people that have it. So that will never be cured even though that is life-threatening. So, I think that what motivates science is very different, or what motivates the finanancing of science is very different to what motivates the people of science.

Do you think - in a world that becomes more and more scientific, where sciences play a greater role every year - that art has a special function or that it is playing a special role in such a world?

Well, I mentioned before that I studied a kind of science before I went to art school, which was economics. And the reason why I didn't really like economics is, because it tried to explain the world in a certain way. And in order to do so it made a lot of assumptions. So for an economic model to work you first have to say: „As you mean this, this and this, then, in these circumstances, this is what will happen.“ We have to assume a lot of things for that to happen, for this model to work. And it's full of rules and it's a very myopic way of seeing the world. It's very narrow. And of course it (19.42) different so anything that's alternative. So one of the things about being in the arts is that I can come in and I don't have to describe the world in economic models. I can come in and describe the world in things that are quite open-ended. Emotional, heartfelt, with lots of references in them, but open-ended. And it allows space for different ways for us to relay to each other. And that's what I like. I don't really feel, that I can advice scientists, because I personally don't know what's good or bad. I just know that these technologies are part of our everyday world. They will happen. We will clone children. This will all happen. But what I would like is that there is more discussion around it. And not just from people that have a vested interest in it. I don't have a vested interest in science. I (21.18) just want a better world for my children. I don't stand (21.23) anything, so I can come in and say: „Well, what about this, this and this?“ Well, as if I was somebody from the science, employed by a technology company, it might be very different, it would be very different.

During the creation process of your work – do you contact scientists?

Not really, no, I do read a lot, I'm a quite general sort of scientific type (22.06). But I haven't done a degree in biology, and I'm not in contact with philosophers. I am actually in contact with philosophers of science, or people who write about science, and one of the people that I have a connection with someone called Donna Haraway. And she has written the text for the catalogue. And, what I love about her, well, if relating to science, is that when you read her work, it's very poetic. It's almost sometimes quite hard to understand what's going on. She actually makes up words. But, what's great about it, is that it's also very personal, and you can tell that it's about her point of view and it's from her. She doesn't come from: „I know best“ like: „This is factual truth.“ She comes from: „This is my experience“. And she brings in all these things, very fascinating and interesting ways of being from all around the world. And she connects them all together to form a string of ideas and an almost experience for the reader. And I love this, because that's what I do. That's also what I do.

And you discuss it with her, the ideas or your works?

Not really, no. I only met her recently. I am interested in science, but I don't want to be a scientist. And then I know a few scientists socially, and, what I think is they are very passionate people, they are very hard working people because you have to be to work in the science world, because there's no money in it. It's such a shame - like in Australia a lot of scientists do their Phds, they're incredibly educated. And then they get jobs in marketing, cause they can earn four times as much. And that's what's happening. Anywag, so these passionate, educated, thoughtful people also have a kind of - not black or white, but more defined way of seeing things. And so for me, they are not the sorts of people that I do want to discuss my work with. Because they would say to me: „Oh yes, this is interesting. But did you know that xenotransplantation doesn't actually occur with pigs?“ You know? Whatever, I don't need that kind of detail. I don't need to be factually correct, I don't need that. I need the idea to be relevant and interesting to our times and to be able to come out in a way that has some effect on the viewer rather than having to be correct on every level.

And where do you get these ideas from?

Well, I get them from just living in life today. Like, I think, everybody knows about stem cell research. You could't not know about it. I think everybody knows about cloning, and xenotransplantation, or gene therapy, and the human genome issue. Everybody knows about it. And that's why I combine on them, because in fivehundred years time, when (26.30) would say „Ah, these are the things that were happening in the year 2005, 2007.“ Whereas, say in the renaissance time, the ideas that were currently had to do with religion. And understanding the world through religious stories. And so that's what authors used to make their work. So that's why I use them. Because these ideas are current. And they're not obscure. You don't have to be a scientist to understand my work. Anybody can come up to my work. And even if they don't know about the science, they have a sense of what it's about. And if they are interested in it, they can go out and read more about it, or learn more about the sciences they want to. I just use science as a context to explore ideas to do with humans and animals, machines and animals and humans, and humans and the environment. I'm very interested in the environment.

Yes, you can see that in your works about the *Nature's little Helpers*.

There are many artists today working in this theme field of biotechnology or genetic engineering. Is there a sort of exchange or contact between you and other artists, or literates, or something like that?

Well, that is interesting, because I've just come from Seattle where I put up an exhibition and there's lots of American artists doing stuff „Bioart“. There's there's this guy that has made this rabbit that's got genes in it, which is got ...

Kac.

Yeah. Or there's this other guy that was arrested because he had genetic material in his possession and then they thought this was bioterrorism. And people have liked to put me into that group of artists. But to be honest, even though there's a place for that kind of work, I don't really see myself as part of that group of artists, because I don't really work with the physical stuff. Like I don't want to create a rabbit with jellyfish genes in it that make it fluoresce. That's not what I would want to do. And I wouldn't want to keep genetic material in my studio. But I am interested, in who owns the rights to use genetic information and so on, I'm interested in those things. But I'm not interested in the actuality - working with the actualities of the... . In my own country there's a group called *SymbioticA* and they grow cells. That's not what I do. I'm much more of a traditional artist. I'm interested in the artwork, I'm interested in the viewer, experiencing the artwork. And it really is based more (30.29) in the imagination and those kinds of interest. And so I do worry that I mean even though I do reference biotechnology, I don't use the stuff of it. Because I actually feel that these artists are in themselves very black or white, themselves. Like, either they say: „The world is gonna be a much better place and technology is gonna be our saviour.“ Either they think that, or they think „Technology is a curse and it's gonna be our downfall“, and they're quite nihilistic. So I feel as though they go to these extremes. But I feel that I float in the middle. Like I don't think anything particular about technology. I just accept it as part of what it is to live a life today. It's an important part of what it is to live a life today. And it makes up every narrative of all my works, but it's not in itself interesting for me. What's interesting is the effect of this. And I always make this example. Like, when you see on television documentaries about these new technologies and you get doctors talking about it, or scientists, they always put forward the scenario a way: „This is the best way - this therapy or this medicine or this research is going to revolutionize our lives.“ And then you get religious fundamentalists who say: „No, no. We can't have stem cell research because it's going to be killing embryos“, or whatever. And then you get the parents of a child, who's got a chronic genetic disease and it could possibly die. And they say: „Well, I understand

the arguments for and against it. But in the end, all I really care about is that my son or daughter lives. I just want the therapy. I just want her to live. And I feel that that is where I situate myself – from that point of view.

And did you meet any other artists who work a bit like that or who think like that?

You mean like me or like SymbioticA?

Like you.

Well, not too many, because part of being an Australian is that you are very isolated from the world. So, I know everyone in Australia, but there are only twentytwo million people there. And I know everyone in the artworld. But there are very few artists that are interested in the same ideas that I'm interested in. And I don't know that many artists, because I don't have access to. Or that only in New York for example. But I really like a novelist called Ishiguro. And he wrote a book recently called „Never let me go“. And that is a fantastic book, and I identified with it a lot. This book is about a group of teenagers who grow up. And they have all been cloned for the purposes of producing replacement parts. So they have no mother and father. They're all in a boarding school type environment. And eightyfive percent of the book is about their interactions, about who's going out with whom and, what someone did to someone else and how they felt about it. So over eightyfive percent of the book, you get to know these characters. And you realise that these clones are gonna be cut up for their replacement parts – and they know it, are just like every other child, and they just want love. And they just want what every other teenager wants. They want excitement, they want purpose. And then, towards the end where they go through that process of losing parts of their body, (35.45) and then losing their live, makes that much, much more complex. It really makes you think, it's very affecting. Because you get to know them as people rather than just concepts. And I like (36.08) with *The Young Family*, that's the work about growing human organs in other species. I could have made many different works about it. I could have grown something, or I could have ..., I don't know, I could have put petri dishes out, whatever. And then it'd be just more conceptional. Whereas with this work, you see a mother with her babies and she's feeding them. And she has her own destiny. Her children - she has a connection with them. And, when you confront this kind of situation which is fundamental to every species, virtually every species on this planet where a mother really does care about her offspring. It's really hard to make a decision about that technology,

but it is so emotional. And I think that that is a good thing. That it should be complex like that. And decisions shouldn't be simple. And they shouldn't be even rational.

I want to ask you also about the whole process, from the first idea to the finished artwork.

Yesterday you said that you work in a sort of conceptual work and a bit like a director. Could you please tell how a work gets its form?

I mean when people look at my work and they don't think it's conceptual? Because it's actually full of concepts. Just because it's figurative it doesn't mean it doesn't have a concept. When people look and say it's conceptual art, they're actually talking about a style of art. This white cube on the wall, this is conceptual art. But what's the concept? I mean, it's a white cube on the wall, I mean I have just as many concepts in my work. And that's how the beginning of my work starts. I see something in the real world or on the news, or I read about it or someone tells me about it. And it starts me thinking. And then maybe something else happens to me and then I kind of combine them. Or I think „Ah, I'd be interested to do that or this, and so slowly, slowly, the idea forms in my head. I spend a lot of time by myself thinking, writing things down. A lot of them - it's not very good, but sometimes, something interesting comes out and I think „Yeah, this could be an artwork.“ There are lots of ideas and not all of them are really good. But when I decide that one idea is interesting I'll try and think about what form it should take. Should it be a video, where I can tell a story with the idea. Or should it be a figurative sculpture where the viewer gets a kind of physical relationship to the piece. Or should it be a drawing, where you have a sense of history and a sense of intimacy. And then when I decide what is the best way to talk about this idea and then sketch out, first roughly and then in a more defined way, what the work should look like and then I go and find the right people. And I often work with the same people over the years. I've worked with the same animator, Dennis Daniel, for over ten years. And I've worked with the same silicon sculptor for quite a few years now, but now I am working with someone else. And I've worked with a few automotive sculptors. I'm very interested in cars and automotive culture. But that's enough of the story. And so I find the right people and I talk to them about the work and I show them exactly what I want them to make for me with drawings and conversation. And often, if the piece isn't made in my studio, which it often is, I will go there very frequently to see it. And I'm there for the whole process saying „Oh, this is good, but it's not quite like the drawing.“ Or even sometimes „This is the drawing, but actually it's not working. So let's make it a bit bigger. Like, I'm making this sculpture now and it's of this walrus. And in the drawing she doesn't have any breasts really, but then when you look in the sculpture she needs to have something there so I asked them to

make this area, the breast part, a bit bigger. But that's only after I saw it in the physical sense that I thought „No, it needs that.“ So I'm there all the time and when I sign off on the piece, it gets produced. I'm there all the time. If automotive stuff I describe even the color of the pinstriping and I draw on it where it should be. Often I'm there to mix up the paint, the right color. So really am hands on and people want me to be that way. Because it's my work. They do their own work. They do other work - either in the industry or in their own artwork. They want me to be specific. Cause otherwise, I would just waste a lot of time and money and makes the whole process drawn-out. So I need to be very, very precise about what I need. And then they fabricate it for me. And that's good, because I want to keep making very different work. I could be known as a painter. Or not known, I don't know. I don't care if people think my skill is good, cause I'm not particularly interested in the process of making an artwork, I'm interested in the outcome. I'm interested in the thing. I'm interested only in the fact that it has to be good. It has to be the way I imagine it to be. And I have to find the way to make it. But I'm not interested in developing my spraypainting skills. Or my sculpting skills, or my photography skills. I don't have that many lives. But I can employ someone for each project to help me get that done. Yeah.

That's interesting. You talk a lot to people, you discuss a lot. It's not the poor artist in his closed studio.

I thought I was gonna have a life like that, where I'd be by myself, autonomous, self-reliant. I would like to be autonomous and self-reliant and not bother people and not pay people. I mean, I want to pay people. But part of my work is I have to fund the work. So I have to find the money to pay people proper wages. So, that's always hard. It's stress. But in the end, it's worth it, because the work is actually quite expensive to produce. So it's much more financially rewarding for me just to be myself and not have to then, you know, spend all the money I receive on making the work, which often happens. But in the end, what's really important for me is that the artwork exists. And it's sitting in a museum and that people can relay to it. That interaction is what is really important. That the idea exists and the object is here, amongst us. And that people can see it and relay to it.

Yesterday I saw *The Gathering* for the first time. And it was a kind of shock effect, when these cosy little creatures showed their..., one of them showed her back - or her front, it wasn't really very clear...

Her front.

It was her front. But there were her children in it. And these children were wet and naked and it was a kind of shock effect.

Yeah. Really?

Yeah. Do you intend this effect or don't you see it like that?

Well, to be honest, I know that for some people it might be a bit shocking. And that's why the music is the way it is. It's soft, a folky kind of music, it's not meant to make you scared. And in fact, when the mother opens her pouch and the children come out to see, it's a kind of that music changes and it's more joyful and (47.46). It's like: „Ah, it's so beautiful.“ Like that you could describe what the music is saying, it's saying: „Ah ja, it's beautiful. It's opening up. It's a joyful thing.“ But yet, after having given birth to two children, and everybody has been born - I don't see why that piece of fullige is so grotesque or shocking, 'cause a baby coming out of a woman is so physical and organic and beautiful. Like for me that sequence is almost a birth-sequence. And any birth for me is beautiful. So for me it's actually a beautiful scene. Not a kind of „I want to shock you“ and because shocking someone, I hate that tactic, because when you shock someone, people go: „I'm not interested. I don't want – you know - I stop. I'm so frightened, I can't see“. Whereas my tactic is: „Come, look at this, look how amazing it is, come into my world.“ Ok, it's a little bit different. It's a little bit warm. It's a little bit sometimes wet. But it's beautiful nonetheless. And there are some ideas here. My work's inviting and warm. It is not kind of shocking and offputting. Yeah.

Yeah, maybe it's because at the first sight it's a surprise what happens.

Yeah

...and you ask yourself, why is the mother showing her children? Because the little girl is still sleeping, I think,

Yeah

and she can't even see what they...

Yeah, you see, that work is about the transition that – that we - we feel that everything we do is about us. And we would create new life if it would make our world a better place, our lives easier. And that film is about thinking: „Ok. This film is about this girl on the floor. And as you are thinking this film is about this girl, all this other stuff is happening. And the stuff is kind of ritualised. And you're not quite sure what they're doing and why they're doing it, but they are doing it. You don't understand it. And when you don't understand it, you don't value it. And so it's like in our country, we haven't understood aborigine culture so we haven't valued it. But now that we are understanding aborigine culture we really are becoming to value it. And appreciate it. And think how important and (51.06) it is, it should be to our lives.

And I'm not drawing between aborigine culture and the culture of these creatures, not at all. But I'm just saying, as a viewer, we don't know what they're doing. And then slowly, because we see the mother do this this spectacle, or this girl being part of this activity - then we realise that the subject of this film is not this girl. The girl keeps being on the floor. She's almost the object. The subject is the idea that these creatures have a right to their own way of being. And they have a right and they do have their own activities that explain the world to them in their own way of seeing the world. And that is valuable.

How do you think will be the next – you can't say the next years, but - yesterday you spoke about the work with little boy and the walruslike creature.

Will this kind of working, like it could be seen in this exhibition, be your mainwork for an ongoing time or do you think it will run out?

Oh, well that's interesting because I sort of don't know what I'll do. The way I work is I go from one project to the next, to the next, to the next and they just build on each other slowly. And even if you look at LUMP and the work I'm doing now, it's not that different. The only thing is that there's no irony in my work any more. But I'm still creating new creatures. Except they're more sophisticated. You could put the works up together and you could see the similarities. Like all the LUMP work has a lot of images of motherhood, of nurturing, of responsibility, of children - and it's about technology.

And all of my current work is about that too. It's just that about the last- I don't know, twelve, thirteen or whatever years it is, I've been able to get more and more sophisticated at making these creatures. Not only technically, but also in their own form. Like I've been able to think about what it is that would make a successful creature. And what each creature – like what – I'd be able to develop each charac... creatures a charac... – with a - as a character. And I also think about the relationship between this creature and the

audience. So I just have been able to develop that pursues more and more. So I don't know what I'll do in the future, and - I don't know. It's hard to know. But that one thing is, I'm often responding to situations that happen in the rest of my life. Like I mentioned that *The Embrace* came from an encounter with a little boy, Leo, who was three years old. And he jumped on my face. Well, I was taking some photographs of him in his bedroom with his mum. And we were all playing and jumping around. And he jumped on my face. And he really hurt my nose. And I thought: „Ah, it's broken“. And he was in shock too, because I didn't catch him. I think, now, if he jumped on me, I'd catch him, because I am used to children. But before I wasn't used to child. And his mum said to me: „Oh, he just likes you. That was a hug.“ And I thought: „Ah. That's - it felt like an attack.“ You know. And that's where the work comes from. Whereas you don't know, and didn't know, if it was hug or an attack. And, that's why I felt it was a good metaphor for that work. Like, well this girl is really in back. And she doesn't know whether this creature is really hugging her or trying to hurt her. Yeah.

The first is, you've got a sort of relationship to your creatures and...

Yeah

you present some of them, like Siren mole in a kind of natural surrounding...

Yeah

and at the same time the visitor can see them in a most artificial room like an exhibition room. What do you think is the adequate surrounding for them?

Ah, well it depends on the artwork, what I'm trying to say, in „Science story“ I was really interested in talking about the creators so I needed to place them and that's why I shot the images in the hospital Zoo. And when I first made the „Siren mole“ I exhibited it in the Zoo as well, and so I made the enclosure full of (1.19) and things like that. But as time went on, I imagined my creatures to be more human, have more human characteristics or more characteristics that would make them (1.43) intelligent. What we would understand as intelligent. And so I decided to make them these environments and they look like they're based on the interior of luxury cars like the „Big Mother“ or the „Bodyguard“ or the „Surrogate“. All those leather pieces are based on the inside of expensive cars. And the reason why I did that is because it was my way of saying that I care about these creatures, so I provide them with this beautiful environment but also

that these creatures are kind of luxurious as well and they deserve that kind of environment. And that also they are quite fragile and they belong in that kind of beautifully thought out and presentable and constructed world.

Because I wondered, especially when I saw „Leather Landscape“ with this white leather, and the leather is so clean and so perfectly manufactured.

It... . Yeah, that's it.

And I thought, it is a sort of contradiction between the hyperrealism of this sculpture – they really look like they are living, but the leather is so unused, it's so clean, and...

Well, yeah. And I guess, you wouldn't have white leather with children, would you?

No.

So-but I've given them white leather, because it's sort of quite saying: „They can live in an environment like that. And they have the capacity to be clean, to have cleanliness and the hygiene and to maintain their environment so that it is pristine, that it is just like new. And that they don't destroy things. And that they have the ability to look after it. And that the world - that white environment, was really complex to construct but it just seemed they deserved this beautiful space, yeah, they deserved to have their own purpose built environment. And I imagine them, you know, to go inside the leather piece at night, like it's a kind of burrow. Because meerkats build a burrow and go inside at night and come out in the day. So - yeah. But what's like the „Bodyguards“, where you see them in the bush and then at the edge of the forest and where people live, which is in the suburbs, and then really where people are like (5.14) the Thunderdome. The reason why they are in those spaces is because I invented to say how that particular creature can be intended for something like to stay in the bush and to protect this bird. But you can't always control that. Just like the cane toad, that's moving out of the cane fields and into the natural environment. You can't really control ... once you insert something into an environment it's very difficult to keep and handle on it. And so, in the photographs you see the „Bodyguard“ in with people, and they are as adept at being in the city as they are in the bush. Yeah.

They are the most aggressive looking of your creatures, you constructed. And there is this one piece where the Bodyguard is in the bush and the man with the child under his arms is arriving. And you don't just know, will the „Bodyguard“ attack them or is he just looking, or...

Yeah. Well, that's right. You don't know what's gonna happen. But at the moment he seems to be monitoring him. But the „Bodyguard“ seems more in tune with the environment, cause it's the same color and it's almost camouflage. And the man with the girl, holding the girl in this very kind of uncomfortable way, that she looks quite (7.09). She - the man doesn't look (7.14) in the bush at all. So humans can't come to terms with nature in the same way that this manmade creature can come to terms with nature. Yeah.

From LUMP until today, your sculpture became – or your artwork became – your creatures became more and more naturalistic. Do you think that Hyperrealism is the adequate kind of sculpture today?

Well, there's two reasons why that became more realistic and one of them is a purely practical one. When I made LUMP, I was just (8.56) out of artschool. And I did that work, I did that modelling of that work myself. But I did it. And so it's not very good, because I'm not a computer modeller. But, I still wanted to make the work. And I did make it. And I think that the idea was still important to me, and so I just had to try and present it in any way I could. And so I mean that some parts were successful, more successful than others. Like, I think the PSYCHO images, where I put the LUMP and the woman into the environment were more successful, than some of the other ones. And actually it was from that point that I thought to myself: „Yeah, these creatures that I've created, they're very... I get in the idea, but it's too conceptional. You can't really imagine that these creatures that I've made here could be real. They look more like toys.“ So I thought: „Mh, I have to find a better way of presenting them.“ And from that point on I slowly started to say: „Ok well, I can't do the digital modelling because I need to put two or three years into learning it and that's not what my focus is. So, when I made *Protein Lattice*, I got Dennis Daniel to do the digital modelling on the mouse, I didn't do it. And immediately, the work was a lot better because it looked like a real mouse with an ear on it. Rather than if I'd done it'd be more abstract, because it wouldn't look like a real mouse. And then after that I wanted to make *SO 2*. And I get Dennis to model it again, cause he's got (11.22) experience. And then I thought „I want to put it in the Zoo, so I have to get someone.“ Well, because I actually also made *LUMP* myself and I was drawing in anatomy museums. When I made *LUMP* myself, I made it out of pigskin. I still have the sculpture of *LUMP*. And I carved it out of foam and then I covered the

foam with real pigskin. I actually went to a piggery and we killed a pig with a taxidermist's friend of mine. And he gave me the skin and I sawed it together into this *LUMP* and it's (12.09). Like one of the exhibits that you see in a museum of anatomy. And when I did that I actually managed to infect my fingers. And I just thought „Oh, look, next time I make something, I just have to work with a professional. And I employed Philipp Miller to make the *Siren Mole* to my drawings. And that was the first one I made with someone else. And that was more successful. Because it was still my drawings, but it wasn't limited by my skill. And then after that I worked with Sam Jinks and now I am working with someone else. So I've been able to sell my photographs and then get that money and I can spend it on people to help me make the work better. And I've put it back to my practise. I don't take it out and spend it. That's why it's getting better and better. And the other thing is, and the reason why I want this sort of hyperreal kind of sculpture look, which is very common in film, like that's what happens, that's what we see in films. It's because I think that it's important that people think that the creature could potentially be alive. Like it is conceivable that this creature could be created. Because I could make it out of paper-mâché. And then people would go: „Well...“ They wouldn't get the idea that this could be possible. They would just think it was - I don't know - some sculpture, or they'd be interested in the form or qualities of the sculpture and the idea wouldn't come across, that.

Yeah. So that's why I use that. Because I couldn't make them more stylised. If they were stylised and didn't look realistic, I don't think – I think they need to be as believable as possible as for the idea to come across. Otherwise it becomes more about the style and about the process of making it and that it's already brought down by the whole process thing, you know „Oh wow, it looks so real, it must have... . How long did it take to make?“ Well, it takes a long time, you know, because I'd rather the process of making it be invisible. They are not important.

It's the product, you...

Yeah, I'm only interested in the end of thing, I'm only interested in the end of thing that holds the idea, that encapsulates the idea.

When I looked at „Leather Landscape“ you have got males and females and they are very naturalistic, but the males don't have penises and I thought about that.

Oh they do.

Really?

Yeah, it's just, like you say with *The Bodyguard* and with the Merecats, they do. Except that, like dogs and monkeys, they (16.28) their company, if you look carefully, it's got a flap of skin and it's inside. Like even the merecats have got testicles. Yeah.

Ok, because I was asking myself if it was a kind of not affronting people who are looking especially in the US.

No, that wouldn't be my motivation. In fact, the *Big Mother*, with her bottom which is based on a baboon's bottom, like, if you go to the Zoo and look at the bottoms of baboons they're very, very inflating and red. And the reason why that is, is because, when they go through their menses, when they're ready to copulate and have sex and have a baby the bottom gets bigger, but in the Zoo, the environment is so artificial that it's hard for them to conceive, and so it just get's getting bigger and bigger and bigger with each month that goes by, and it becomes really big. And that is quite challenging and confronting for us to look at. So, but the one of the *Big Mother* which is actually quite not so big, I thought it was nothing, I thought it was like..., you know, just a form of the body. But I actually have heard from collectors that the reason why they didn't buy it is because of the bottom. Not because it's a different species that's feeding a human baby, not because of that, which I think, is the most difficult thing to come to terms to it. No, that's not what is challenging to be, but to them it's the bottom. So it wouldn't even occur to me, that putting in penises is affronting. And it's just that they inflate their skin and recede it in there. I guess if I wanted to make a work that was really sexually charged, it might have an erected penis but I haven't made a work that is about creatures reproducing, so far it's often being just about mothering and parenting rather than the act of reproduction.

In your development of an artist, where there other artists who had an influence on you, or where a kind of model, pattern....

I guess I think, raw model or something. Well, I really like the work of Louise Bourgeois, and what I love about her work, is the fact that she does work about parenting and about nurturing and that the forms are really organic and yet they are carved out of something like marble. I really would like the way that she uses symbolism as well. She looks at nature a lot, like the big spiders and so on, menacing - but still quite beautiful. So I think

she is something that I'd been looking to a lot. I like very much the work of Eric Swenson. He is an American sculptor. There's a couple of sculptures that I really admire. He's made a big carpet. There is this little deer, and the deer has rubbed the carpet with her head so that it has got this big mark in the carpet and it makes me empathize with the deer. Obviously this little deer is distraught and developed some kind of nervous action and she does it over and over and over again. And as though she can't come to terms with her environment. So I really like this work because it's not over the top. You know, it's just very quite, but at the same time it's very touching. And there's another one with this little deer and its hind legs are caught up with this big (23.02) kind of fabric, but it's solid, and she's in real distress. And I find that really a beautiful, subtle work about the distress of this animal. Without it being sabered and cut up and mutilated, you know. The other thing is, I often look a lot at 19th century paintings, Victorian paintings, as well, where they were interested in the depiction of the working classes. And the especially one that I really love - it's over this washerwoman, and she's found this street child, and the street child is on the streets of England, and he's really poor and undernourished and fainting from hunger and exhaustion and she holds him. And I think „Oh wow, that's really beautiful.“ Everytime I see that it makes me feel that I would like to pick up that child and care for that child. It's just so moving.

So there's (24.41) of the Victorian, and they are quite realistic, and that was part of a movement where artists were really interested in depicting the fate of the working classes and portrayed them in a quite sympathetic way. Because before that they were either omitted or (25.09), they either just didn't exist. All that is seen is kind of grotesque, so those paintings had a lot of influence on me.

You said that you are interested in biotechnology.

Yeah, and I actually am interested. And my instinct is to say „Oh, but I'm not a bioartist.“ Because I don't want to be one of that group of artists that actually works with the stuff. I don't see myself as one of those. And so I can't repel from it and say „oh, no“. But the reason why I do that is because I feel that I am still talking about this technologies like growing human organs. I mean *The Young Family* is about growing human organs in other species, that's all it is about. But for me, it's about: Do we feel sympathy for this creature? Can we empathize with what she's going through? Is it right that we should do this? If we had the chance - if we needed it for ourselves would we still - a new heart for ourselves, would we still feel the same way? And I guess the idea is that really (1.36) like: How will we respect what we create? Or even: who are the creatures that live and share the world with us? So, they're the questions that seem kind of more primer and fundamental, more urgent. I just feel that stem cell re - I just want all that technology to work. And I just

want it to work. But I'm interested in the cost of it, like how are we going to pay for it? And not just financially, but, you know what repercussions we would have. Like even on a very basic level, if you can grow a liver or a kidney in a test tube and you can say „Hey, to have this done, it'll cost you 200.000 dollars.“ So you could (2.52) a value on it. And so then you can say „Ok, (2.57) India I can get a kidney for 50.000 dollars.“ So makes that a financial sense to get one from India? And then that changes the way we think, we see the body and other people. That's just a very basic and superficial way of looking at it.

Do you think that technology is much faster than the moral it will need?

I do. Yeah, I think, that presents a really really difficult ethical debates. And - in some ways - I don't feel horrified to give the right answer, I don't have the right answer. Because I'm just like everybody else, I just want it. I just want it for myself, for my family, for my species, you know, for the people that share - you know - for our world. But at the same time, I'm thinking „Wow, where does that lead?“ And if we create - if we do have this technology - what does that mean? If you can create a species to just make reproduction of parts for us, well, that must change the way we look at other species as well. Like we just look at animals - or other animals - in a way that they can serve us. And they've always served us, because we always have eaten animals. But now, it's much much more deeper, fundamental kind of use of them. Because those creatures would also have to have human properties.

Is that why, back to Leather Landscape maybe, in their perfect white environment... not to make it dirty, or to make it look used; it's a sort of human character to tidy up your room, to clean it, it's a human character... Is it one way to show: „Have a good look, because the animals we create will be very near to us?“

Yes, but animals are very near to us. There're so many animals that live in those kinds of really ordered (5.50) environments, perfect, clean environments, and have perfect ways of caring for their young. Because they have evolved in the same way we've evolved, and they are evolved to suite their environment, so they are just perfect in that way, so... .
Yeah.

And to look at your artwork, is it for the viewer, is it a motivation to think about these ethical questions for you to talk about?

Yeah I do, I think, because their questions are concerning me, and - and so I just share them with the public. And I think everybody has their own answer, has their own solution and I think the more lay people that get involved, the better it will do us. Well, because for example, I think the more people are getting involved with this whole petrol thing. Like we've left the trading of oil and the distribution of oil and the use of oil to specific few and they use it for their own needs, and they feed us what they think is proper. They feed us plastic bags, and we just take them. Because they (7.43). But, if everybody was thinking: „Oh, we're wasting oil to produce this plastic. And my children will not have the oil to make plastic that was really needed in industry to create important things, not just plastic bags, that we through away, not just packaging, that's useless. Yeah, but you can't blame people for taking plastic bag, because it's just fed to us. But, I (8.23) - I (8.24) all this to specific few and they've really mismanaged it. And I think our children are going to look at us and say: „You wasted all this precious resources. And you really left us with a big problem.“

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit von mir selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst wurde. Es wurden nur die angegebenen Quellen benutzt, wörtlich oder inhaltlich daraus übernommene Stellen wurden als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit hat in der gegenwärtigen oder einer anderen Fassung bisher keiner Fakultät vorgelegen.

Heike Thienenkamp

Bielefeld, 11. Dezember 2013