

## POST-INTERNET ART IM MUSEUM – EINE KURZE AUSSTELLUNGSGESCHICHTE

Bereits 1996 gründete der US-amerikanische Künstler Mark Tribe die Plattform *Rhizome*.<sup>69</sup> Tribe schaffte mit *Rhizome* ein Gefäß, das sich zu einer der gegenwärtig federführenden Institutionen im Diskurs um postdigitale Kunst entwickelte. Die Plattform agiert nicht nur als Archiv, sondern stellt auch Software zur Speicherung und Verwaltung von digitalbasierten Kunstwerken zur Verfügung.<sup>70</sup> 2003 gliederte sich *Rhizome* an das New Yorker New Museum an, das seinerseits zu den ersten Institutionen gehörte, die mit Online-Ausstellungsformaten wie *First Look: New Art Online*, digitalbasierte Kunst förderte.<sup>71</sup> Als eine der ersten Kuratorinnen zum Themengebiet der Postdigitalität hat die Schweizerin Melanie Bühler am Goethe-Institut Washington die Diskussionsreihe *Lunch Bytes* initiiert.<sup>72</sup> Zum Abschluss der Reihe erschien 2015 die Publikation mit dem Titel *No Internet, No Art. A Lunch Bytes Anthology*, in der Bühler 40 Beiträge von Künstlerinnen, Kuratorinnen und Kunstkritikerinnen zusammentrug, die sich in ihrer Praxis explizit mit postdigitalen Technologien auseinandersetzen. Vertreten sind unter anderen Christiane Paul, Peter Weibel, Jon Rafman, Mark Tribe, Geert Lovink, Kari Altmann, Katja Kwastek, Karen Archey und Aram Bartholl. Bereits hier zeichnet sich ab, wer die diskursführenden Personen sind, die in folgenden Ausstellungen und Publikationen immer wieder zu Wort kommen werden.

69 Ursprünglich angelegt als Mailinglist und Austauschplattform für Künstlerinnen, wurde *Rhizome* schon Ende der 1990er Jahre auch zum ersten umfassenden Archiv für digitalbasierte Kunst. <http://archive.rhizome.org>, 29.04.2020.

70 <https://rhizome.org>, 29.04.2020.

71 <https://www.newmuseum.org/exhibitions/online>, 29.04.2020. Die Ausstellungsreihe *First Look: New Art Online* wurde von Lauren Cornell lanciert und eröffnete 2012 mit einer Ausstellung von Taryn Simon und Aaron Schwartz.

72 <http://www.lunch-bytes.com/events/>, 01.05.2020. Von 2011 bis 2012 fanden zehn Panel-Diskussionen in Washington und eine an der Art Basel Miami statt. Von 2013 bis 2015 wurde das Format in verschiedenen Städten in Europa durchgeführt.

Eine der ersten institutionellen Ausstellungen postdigitaler Kunst in Europa lancierte Susanne Pfeffer Ende 2013 im Fridericianum in Kassel.<sup>73</sup> Obwohl der Begriff «postdigital» umgangen wurde, versprach *Speculation on Anonymous Materials* die erstmalige Präsentation von Kunstwerken, die aufgrund einschneidender technologischer Veränderungen nicht mehr auf die Schaffung von Neuem, sondern auf der Re-Organisation von existierendem Material basieren.<sup>74</sup> Im Rahmen der Ausstellung fand ein Symposium statt, das neue Strömungen der Philosophie wie den Akzelerationismus,<sup>75</sup> den Spekultativen Realismus,<sup>76</sup> den Neuen Materialismus<sup>77</sup> und die Object Oriented Ontology<sup>78</sup> in Verbindung mit der postdigitalen Kunst brachte.<sup>79</sup> Die ersten Ausstellungen, die sich mit dem Label «post-internet» versahen, waren Karen Archey und Robin Peckhams *Art Post-Internet* im Ullens Center for Contemporary Art Beijing im Frühling 2014<sup>80</sup> und etwas später im selben Jahr Natalia Siewicz *Private Settings: Art After the Internet* im Museum of Modern Art in Warschau.<sup>81</sup> Archey und Peckham benannten auch zum ersten Mal die expliziten Verbindungen zur Bildrhetorik der Werbung, zum Branding und zu kommerziellen Software-Tools, die sich in der postdigitalen Kunstproduktion festmachen lassen.<sup>82</sup> Wie technologische Entwicklungen die Erfahrung von Identität und sozialen Interaktionen prägen, hat Siewicz in ihrer Ausstellung aus der Perspektive der Digital Natives erzählt. Der Fokus lag auf der in den 1980er und 90er Jahren geborenen Generation von Künstlerinnen, die mit der Allgegenwart des Internets aufgewachsen ist. Dieser Gruppe sind die Regeln der Aufmerksamkeitsökonomie in der «Prosumer» Kultur, in der das Produzieren und Konsumieren zusammenfällt, bestens bekannt.<sup>83</sup> Auch die New Museum Triennale 2015 setzte auf junge Künstlerinnen am Anfang ihrer Karriere, unter der Prämisse, dass diese die gegenwärtige Umbruchstimmung am besten festzuhalten vermögen. Unter dem Titel *Surround Audience* versammelte das kuratorische Team, bestehend aus Lauren

73 *Speculation on Anonymous Materials*, Fridericianum Kassel, 29.09.2013–26.1.2014, kuratiert von Susanne Pfeffer. <https://archiv3.fridericianum.org/exhibitions/speculations-on-anonymous-materials>, 04.05.2020.

74 Ebd.

75 Armen Avanessian (Hg.), *#Akzeleration*, Berlin: Merve 2013; Armen Avanessian (Hg.), *#Akzeleration# 2*, Berlin: Merve 2014.

76 BRYANT u. a. 2011; AVANESSIAN / VOULLIÉ 2013; Peter Gratton, *Speculative Realism: Problems and Prospects*, London/New York: Bloomsbury Academic 2014; *Speculative Realism: An Introduction*, Cambridge, UK/Medford, MA: Polity 2018.

77 COOLE / FROST 2010; Christoph Cox / Jenny Jaskey / Suhail Malik (Hg.), *Realism Materialism Art*, Berlin: Sternberg Press 2015.

78 HARMAN 2018.

79 Nicolas Bourriaud stellte ein Jahr später auch die Taipei Biennale unter das Schlagwort des Akzelerationismus. (*The Great Acceleration: Taipei Biennale 2014*, Taipei Fine Arts Museum, 13.09.2014–04.01.2015, kuratiert von Nicolas Bourriaud. <https://www.taipeibiennial.org/2014/en/index.html>, 16.04.2020.

80 *Art Post-Internet*, Ullens Center for Contemporary Art, Peking, 01.03.–11.05.2014, kuratiert von Karen Archey und Robin Peckham. ARCHEY / PECKHAM 2014.

81 *Private Settings: Art After the Internet*, Museum of Modern Art, Warschau, 25.09.2014–04.01.2015, kuratiert von Natalia Siewicz. <https://artmuseum.pl/en/wystawy/ustawienia-prywatnosci>, 04.05.2020.

82 ARCHEY / PECKHAM 2014, 8. Der extensive Ausstellungskatalog wurde als PDF-Datei zum Download bereitgestellt und nicht als Buch publiziert. Beim Download wurde das PDF nummeriert und mit den Angaben zum jeweiligen Ort, genauen Zeitpunkt und IP-Adresse versehen.

83 Birgit Blättel-Mink / Kai-Uwe Hellmann (Hg.), *Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte*, Wiesbaden: VS 2010.

Cornell – damals Kuratorin am New Museum, ehemalige Direktorin bei *Rhizome* und heute Direktorin des Hessel Museum am CCS Bard in New York – und Ryan Trecartin – Post-Internet Künstler der ersten Stunde –, eine Auswahl von über 50 Kunstschaaffenden aus über 25 Ländern.<sup>84</sup> Cornell ist auch Mitherausgeberin der im selben Jahr publizierten Anthologie *Mass Effect. Art and the Internet in the Twenty-First Century*.<sup>85</sup> Nach Bühlers Sammelband nimmt er eine Standortbestimmung des Phänomens vor und versammelt die wichtigsten Protagonistinnen. 2015 fand auch die Ausstellung *Co-Workers. Network as Artist* im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris statt, die vom dänischen Kurator Toke Lykkeberg organisiert wurde.<sup>86</sup> Lykkeberg ist dank seiner Arbeit als Autor bei *dismagazine.com* und Ausstellungsprojekten wie beispielsweise *Rematerialized*<sup>87</sup> mit dem postdigitalen Diskurs bestens vertraut. Die Ausstellung *Co-Workers. Network as Artist* stellte, wie der Titel bereits verrät, die netzwerkbasierte Arbeitsweise von Künstlerinnen in den Vordergrund. Das Netzwerk der kollaborativen Arbeitsweise wurde ebenso thematisiert wie das Zirkulationsnetzwerk von digitalen Bildern und die Kommunikationsformen nicht-menschlicher Systeme im Internet der Dinge.

Mit der Ausstellung *Electronic Superhighway* (2016–1966), die im Januar 2016 in der Whitechapel Gallery in London eröffnete, stellte Omar Kholeif Post-Internet Art mit Hilfe der Referenz auf Nam June Paiks ikonisches Werk erstmals in den historischen Kontext des Beginns der Medienkunst in den 1960er Jahren.<sup>88</sup> In einem mutigen Vorhaben führte die Ausstellung von der Gegenwart der Post-Internet Art über Olia Lialinas frühe Netzkunst der 1990er Jahre und computer-generierten Bildern von Stan vanDerBeek der 1970er Jahre zurück zu E.A.T und damit zu den ersten Experimenten mit elektronischen Technologien von Robert Rauschenberg. Kholeif hat bereits mit seinem 2014 publizierten Essayband *You Are Here: Art After the Internet* eine der Grundlagen für die Diskussion um postdigitale Kunst geschaffen.<sup>89</sup> Wenn auch nicht in gleich umfassender Weise wie Bühler und Cornell wurden hier erstmals die Protagonisten des Diskurses versammelt: James Bridle, Gene McHugh, Brad Troeml, Brian Droitcour, Michael Connor, Erika Balson und Zach Blas und weitere Künstlerinnen steuerten Essays bei. Kholeif ist auch verantwortlich für die Ausstellung *I was raised on the internet*, die 2018 im MCA in

84 *Surround Audience: New Museum Triennale*, 25.02.–24.03.2015, New Museum, New York, kuratiert von Lauren Cornell und Ryan Trecartin. <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/the-generational-triennial>, 04.05.2020.

85 CORNELL / HALTER 2015.

86 *Co-Workers: le réseau comme artiste*, Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris und Bétonsalon, 8.10.2015–30.1.2016, kuratiert von Jessica Castex, Toke Lykkeberg und Angeline Scherf. Die Szenografie der Ausstellung wurde DIS übertragen. SCHERF u. a. 2015.

87 *Rematerialized*, New Galerie, New York, 06.06.–20.07.2013, kuratiert von Toke Lykkeberg. <https://files.cargocollective.com/755029/Rematerialized-PR-NY.pdf>

88 *Electronic Superhighway (2016–1966)*, Whitechapel Gallery, London, 29.1–15.5.2016, kuratiert von Omar Kholeif, <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/electronic-superhighway/>, 04.05.2020.

89 KHOLEIF 2014.

Chicago stattfand.<sup>90</sup> Diese Ausstellung versammelte über 60 künstlerische Positionen, die sich mit der veränderten Rezeption der Gegenwart durch das Internet auseinandersetzten. Die Themenfelder Selbstinszenierung, Materialität, Überwachung und Interaktivität, die sich bereits in anderen Ausstellungen bewährten, wurden auch hier aufgegriffen. Kholeif betitelte den letzten Teil der Ausstellung mit *Sell Me Out* und fokussierte damit spezifisch auf die von Künstlerinnen produzierte Nähe zur Unternehmens- und Konsumkultur.<sup>91</sup> Zusätzlich zum Ausstellungskatalog zu *I was raised on the internet* publizierte Kholeif 2018 und 2019 je ein weiteres Buch, das seine subjektive Sicht zum Phänomen Post-Internet Art noch einmal zusammenfasst.<sup>92</sup> Er ist damit gegenwärtig einer der wortreichsten Autoren mit praktischem Bezug in diesem Diskurs.

Mit *Art in the Age of the Internet. 1989 to Today* eröffnete 2018 eine weitere große Gruppenausstellung zum Thema am Institute for Contemporary Art in Boston.<sup>93</sup> Ähnlich wie bei *Electronic Superhighway* wurde der Anspruch eines historischen Standpunkts vertreten – den Auftakt zur Ausstellung machte auch hier ein Werk von Nam June Paik. Ebenfalls ähnlich zu den bereits erwähnten Ausstellungen befassen sich die einzelnen Sektionen mit den Themen Zirkulation, Körperlichkeit, Materialität, Überwachung und Selbstinszenierung.<sup>94</sup> Das extrem umfangreiche Projekt weitete sich auf andere Institutionen der Stadt aus<sup>95</sup> und folgte in seiner Narration der Prämisse, dass sich unsere Gesellschaft durch die Erfindung des World Wide Web fundamental veränderte, so die Kuratorin Eva Respini im Interview.<sup>96</sup> Der New Yorker Kritiker und Dozent am CCS Bard Ed Halter übte harte Kritik an der Ausstellung, die lediglich drei netzbasierte Kunstwerke ausstellte und damit die eigentlichen Herausforderungen, die das Internet an die Kunst stelle, umgangen hätte.<sup>97</sup> Als aktuellste Ausstellung in dieser Reihe ist *New Order. Art and Technology in the 21st Century* zu nennen, die im Frühling 2019 im MoMA eröffnet wurde.<sup>98</sup>

Wie dieser Abriss zeigt, ist das Phänomen Post-Internet Art in der kuratorischen Praxis der letzten Jahre zu einem beliebten Themenfeld emanzipiert. Von

90 *I was raised on the Internet*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 23.06.–14.10.2018, kuratiert von Omar Kholeif. KHOLEIF 2018.

91 Kholeif 2018. Eine Webseite («I was raised on the Internet: Website», MCA, 2018, <https://mcachicago.org/Publications/Websites/I-Was-Raised-On-The-Internet>, 04.05.2020) sowie eine umfassende Publikation mit Essays von Michael Connor, Candace Kinsey, James Bridle, Nina Wexelblatt und Orit Gat und «Provocations» von Künstlerinnen wie beispielsweise DIS, Olia Lialina, Trevor Paglen und Jeremy Bailey, begleiteten die Ausstellung.

92 *Artists Who Will Change the World*, New York: Thames & Hudson 2019; *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age*, Berlin: Sternberg Press 2018.

93 *Art in the Age of the Internet, 1989 to today*, Institute of Contemporary Art Boston, 07.02.–20.05.2018, kuratiert von Eva Respini. RESPINI 2018.

94 Die einzelnen Sektionen der Ausstellung lauteten «Networks and Circulation», «Hybrid Bodies», «Virtual Worlds», «States of Surveillance» und «Performing the Self.» Ebd. Ebd.

95 <https://www.youtube.com/watch?v=xwWQmgEwa6A>, 09.05.2020.

96 Ed Halter, «Art in the Age of the Internet», 2018, <http://4columns.org/halter-ed/art-in-the-age-of-the-internet>, 09.05.2020.

98 *New Order. Art and Technology in the 21st Century*, Museum of Modern Art, New York, 17.03.–15.06.2019, kuratiert von Michelle Kuo, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5033>, 09.05.2020.

2013 bis 2019 fanden elf große Gruppenausstellungen und Biennalen zu dieser Thematik statt.<sup>99</sup> Es zeigt auch, dass diese Ausstellungen wiederholt ein relativ klar einzugrenzendes Netzwerk an Künstlerinnen, Kuratorinnen und Institutionen abbilden. Der Diskurs wird in den stets gleichen Reihen produziert und rezipiert und hat sich bis heute erfolgreich gegen externe Eingriffe abgeschottet. Deshalb stellt sich zunehmend die Frage, wie sich Autorinnen außerhalb des Feldes mit einer kritischen kunst- und kulturwissenschaftlichen Distanz bisher zu diesem Phänomen äußern.

Wie unkundig sich die Kunstgeschichte gegenüber den Entwicklungen der letzten Jahre zeigte, kann beispielhaft mit Claire Bishops Essay *Digital Divide* aufgezeigt werden.<sup>100</sup> Der im September 2012 in *Artforum* veröffentlichte Artikel kritisiert, dass sich zeitgenössische Kunstproduktion kaum inhaltlich mit den Folgen der digitalen Revolution auseinandersetze. Bishop konstatiert, dass dies wohl im spezialisierten Feld der New Media Art verhandelt werde, da diese aber in einer Parallelwelt stattfinde, würden sie in ihrem Essay nicht behandelt. Die instinktive Trennung von New Media Art vom Rest der Kunstwelt zeigt die klassische Haltung der Kunstgeschichte und die Praxis vieler musealer Institutionen bis ins 21. Jahrhundert.<sup>101</sup> Dass sich diese Dichotomie in einer postdigitalen Kunstwelt ab den 2010er Jahren immer weniger plausibel rechtfertigen lässt, liegt auf der Hand.<sup>102</sup> Dies bekam Bishop postwendend zu spüren. In der Januarausgabe 2013 publiziert *Artforum* eine Antwort auf *Digital Divide* von Lauren Cornell und Brian Droitcour.<sup>103</sup> Sie kritisieren Bishop für ihre Ignoranz gegenüber zeitgenössischen künstlerischen Positionen, die genau dem von Bishop formulierten Desiderat entsprechen.<sup>104</sup>

Eine der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Begriff des Postdigitalen lieferte das Online Magazin *APRJA* in der Ausgabe 1 von 2014 mit dem Titel *Post-Digital Research*.<sup>105</sup> Florian Cramers Essay «What is <Post-digital?» wurde dort das erste Mal publiziert und hat sich seither als starke Referenzquelle

99 Vergleiche dazu die Auswertung der Ausstellungen Post-Internet Art in [Anhang](#).

100 BISHOP 2012.

101 Vergleiche hierzu QUARANTA 2013. Quaranta spricht von «Duchamp Land» und «Turing Land», um die Dichotomie von Kunstwelt und Neue Medien Welt zu beschreiben. Laut Quaranta ist der Begriff *New Media Art* obsolet und das Präfix «Post» nicht weniger unproblematisch. Er plädiert deswegen für die schlichte Bezeichnung «Contemporary Art.»

102 «Within the context of our argument, what's important to note is that post internet art practices are already operating beyond the New Media Art/ contemporary art dichotomy, in a fully postmedia perspective.» QUARANTA 2013, 116.

103 CORNELL / DROITCOUR 2013.

104 Ebd. Auf Cornell und Droitcour reagierte Bishop wiederum mit einer wenig einsichtigen oder versöhnlichen Antwort. Sie beharrte auf ihrem Argument der getrennten Welten von New Media und Mainstream Kunst und folgerte, dass aus dieser Dichotomie kein produktiver Umgang mit den gegenwärtigen Erfahrungen ableite. (BISHOP 2013) Für Cornells Anthologie *Mass Effect* wurde Bishop zwei Jahre später zu einer erneuten Stellungnahme gebeten, worin sich ein Versöhnungswille von Seiten der Kritikerin anzeigt: «Sweeping, dumb, and aggressively ignorant! Revisiting «Digital Divide», *Mass effect: art and the internet in the twenty-first century*, Lauren Cornell / Ed Halter (Hg.), Cambridge, Mass.: The MIT Press 2015, 353-355.

105 Christian Ulrik Andersen / Geoff Cox / Georgios Papadopoulos (Hg.), «Post-Digital Research», *APRJA*, 3/1, 2014, <https://aprja.net//issue/view/8400>, 13.01.017.

erwiesen.<sup>106</sup> Der Text bildet beispielsweise auch den Auftakt zu David M. Berry und Michal Dieters Versammlung namhafter Schlüsselpositionen aus der Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft und Medientheorie im Band *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, der 2015 publiziert wurde.<sup>107</sup> Autorinnen wie beispielsweise Christiane Paul, Katja Kwastek, Lev Manovich, Geoff Cox, Sean Cubitt, Mercedes Bunz, die schon seit längerer Zeit intensiv zu postdigitalen Themen forschen, wurden hier unter dem Deckmantel der «Digital Aesthetics» zusammengebracht. Auch wenn die Herausgeber selbst nicht aus kunsthistorischer Perspektive sprechen – Berry ist Professor für Digital Humanities an der Universität Sussex und Dieter ist Medientheoretiker an der Universität Warwick –, muss ihnen zugute gehalten werden, dass sie gewillt sind, die Termini «post-internet», «postdigital» und «New Aesthetic» ernst zu nehmen und sogar den «postdigital turn» einführen möchten.<sup>108</sup> Das *e-flux Journal* lieferte 2015 mit dem Band *The Internet does not exist* eine Anthologie, in der nebst Künstlerinnen bekannte Größen des kulturgeschichtlichen Diskurses wie Hans Ulrich Obrist, Diedrich Diederichsen, Franco Berardi und Bruno Latour zu Wort kommen.<sup>109</sup> Als *Kunstforum International* im Jahr 2016 gleich zwei Bände dem Thema Postdigitalität widmete, zeigte sich, dass der Begriff doch allmählich im kunsthistorischen Diskurs angekommen zu sein scheint.<sup>110</sup> In Band 242, betitelt *postdigital 1. Allgegenwart und Unsichtbarkeit eines Phänomens*, liefert Florian Cramer eine detaillierte und hilfreiche Begriffsdifferenzierung von «post-internet», «postdigital» und «post-media».<sup>111</sup> Katja Kwastek plädiert derweil für eine Bewertung der Postdigitalität, die nicht in die binäre Struktur von virtuell versus analog falle, und verweist auf die zunehmende Untrennbarkeit von Handlungen im medialen und im realen Raum.<sup>112</sup> Sie weist auch darauf hin, dass gegenwärtige Kunstproduktion unter dem Label «post-internet» und «postdigital» nicht vollkommen neue Sichtweisen auf digitale Technologien präsentierten, sondern auf historische Positionen der Medienkunst seit den 1960er Jahren zurückzuführen seien.<sup>113</sup> Band 243 führte die Diskussionen unter dem Titel *postdigital 2. Erscheinungsformen und Ausbreitung eines Phänomens* weiter und enthielt Beiträge von Franz Thalmair, Josephine Bosma, Christian Höller, Alessandro Ludovico und Kenneth Goldsmith.<sup>114</sup>

106 Florian Cramer, «What is <Post-digital>?», *APRJA*, 2014, 10–22.

107 BERRY / DIETER 2015. Die beiden Autoren haben schon 2012 für ein Publikationsprojekt des *V2\_Institute for Unstable Media* in Rotterdam zusammengearbeitet und gemeinsam mit Michel van Dartel, Michelle Kasprzak, Nat Muller, Rachel O'Reilly und José Luis de Vicente den Reader *New Aesthetics. New Anxieties* veröffentlicht.

108 BERRY / DIETER 2015, 6.

109 ASSANGE u. a. 2015.

110 THALMAIR 2016A. Weitere Autoren dieses Bandes sind Franz Thalmair, Clemens Apprich und Kolja Reichert.

111 CRAMER 2016.

112 KWASTEK 2016, 75.

113 Ebd., 79.

114 THALMAIR 2016B.

Wie Christiane Paul im Vorwort zur Anthologie *A Companion to Digital Art* bemerkt, zeigt die Verbreitung der Termini «postdigital» und «post-internet» im Kunstnetzwerk der Gegenwart, bei aller Problematik, die sie mitbringen, den Bedarf einer Terminologie zur Erfassung einer Kunst- und Kulturproduktion des frühen 21. Jahrhunderts.<sup>115</sup> Der Kunsthistoriker Scott Contreras-Koterbay und der Medientheoretiker Łukasz Mirocha haben sich in ihrer umfassenden Publikation *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital* dem Phänomen der New Aesthetic angenommen.<sup>116</sup> Auch dieser Band beruht weitgehend auf Cramers Definition des Postdigitalen respektive Bridles Definition der New Aesthetic und bringt außer dem fleißigen Durchexerzieren von Beispielen keine nennenswerten Erkenntnisse für die Kunstgeschichte. Interessanter erscheint der Ansatz von Melissa Gronlund, die in *Contemporary Art and Digital Culture* eine differenzierte Auseinandersetzung und Problematisierung des Diskurses um Post-Internet Art aufzeigt.<sup>117</sup> Sie weitet den geografischen Fokus auch auf Beispiele aus dem arabischen-sprachigen Raum aus und thematisiert die realpolitischen Auswirkungen des Phänomens Post-Internet Art auf den Kunstmarkt und vice versa. Gronlund kommt aus der Literatur- und Filmwissenschaft und sieht die Vorläufer der zeitgenössischen Entwicklungen in der Geschichte von Fotografie, Film und Appropriation Art<sup>118</sup> respektive der *Picture Generation*<sup>119</sup> in den 1970er und 80er Jahren und greift damit auch historisch weiter zurück als andere Autoren. Allerdings findet bei Gronlund keine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Postdigitalen statt – sie behandelt zwar das Phänomen Post-Internet Art, bleibt aber bei der Bezeichnung «digital culture» und «art responding to the internet and digital technologies».<sup>120</sup>

Eine vielversprechende Stimme im kunsthistorischen Diskurs zu Post-Internet Art und Themen der Postdigitalität ist die britische Kunsthistorikerin Cadence Kinsey.<sup>121</sup> In ihrem Beitrag im Katalog zu *I was raised on the Internet* rekapituliert sie den Diskurs zur Begriffsbildung und zum Verständnis von Post-Internet Art und bemerkt, dass die postdigitale Kunstproduktion nicht nur von den technologischen, sondern auch sehr stark von den ökonomischen Entwicklungen geprägt ist. Sie

115 PAUL 2016, 3.

116 CONTRERAS-KOTERBAY / MIROCHA 2016.

117 GRONLUND 2017.

118 Die Beziehung der untersuchten postdigitalen Displays zur Appropriation Art werde ich in dieser Arbeit nicht thematisieren, auch wenn sie, wie Gronlund vorschlägt, durchaus naheliegend scheinen. Gestützt auf Welchmann, gehe ich davon aus, dass Appropriationstechniken seit den 1990er Jahren eine weit verbreitete künstlerische Praxis geworden sind: «By the 1990s, singular, or programmatic appropriation, focusing on the relatively unassisted citation of an individual image or object, was largely a thing of the past, and the language of postmodern appropriation, complete with a core of critical assumptions, had passed into something like general currency.» John C Welchman, *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001, 2.

119 Vergleiche hierzu Douglas Crimp, «Pictures», *October* 8, 1979, 75–88.

120 GRONLUND 2017.

121 Sie leitete als Postdoctoral Fellow der British Academy von 2013 bis 2016 das Forschungsprojekt *Art After the Internet* am University College in London. («British Academy Postdoctoral Fellowship Forschungsprojekt: Art After The Internet, University College London, 2013–2016», 2013, <https://artaftertheinternet.wordpress.com>, 10.05.2020). Die Publikation *Walled Gardens: Art After the Internet* ist 2022 bei Oxford University Press erschienen.

schlussfolgert, dass Post-Internet Art als ein Phänomen wahrgenommen werde, das die engen Zusammenhänge von Kunst und Ökonomie nach der Finanzkrise reflektiere und gleichzeitig ausnutzte.<sup>122</sup> Der Zusammenhang von postdigitaler Kunst und gegenwärtigen ökonomischen Entwicklungen soll auch in meiner Untersuchung einen Hauptfokus bilden. Kinsey plädiert trotz der verschiedenen Problematiken, die mit dem Begriff post-internet auftauchen, für die Fruchtbarmachung des Terminus im kunsthistorischen Diskurs.<sup>123</sup> Das aktuell laufende Forschungsprojekt *Post-Internet Arts Education (PIAE)*, das 2017 von einer Forschungsgruppe rund um Prof. Dr. Torsten Meyer am Institut für Kunst und Kunsttheorie an der Universität Köln startete, widmet sich aus kunstpädagogischer Sicht dem Thema.<sup>124</sup>

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Postdigitalen befindet sich erst am Beginn. Wichtige Impulse zur Theoretisierung des Begriffs kommen bisher vornehmlich von Autorinnen aus benachbarten Disziplinen. Es soll daher die Aufgabe dieser Forschungsarbeit sein, an diesem Desiderat zu arbeiten. Eine erstmalige profunde kunsthistorische Werkbetrachtung von drei exemplarischen postdigitalen Kunstwerken soll eine detaillierte Analyse liefern, die über die Kritik der Oberflächigkeit hinausgeht, die diesen Kunstwerken bisher entgegengebracht wurde.

122 «Thus, post-internet came to be seen as both reflecting and exploiting a generalized complementarity between digital technology and the economy that emerged in the context of the global financial crisis.» (Cadence Kinsey, «A Priori/Post Hoc», in KHOLEIF 2018, 60.) In diesem Zusammenhang zitiert sie Rosza Zita Farkas, die den alternativen Terminus «post-crash art» vorschlug. Ebd.

123 Ebd.

124 Gila Kolb / Kristin Klein / Eva Klein / Vivien Grabowski / Konstanze Schütze / Manuel Zahn / Thorsten Meyer, «Forschungsschwerpunkt: Post-Internet Arts Education (PIAE), Institut für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln, 2016-2021», 2020, <http://piaer.net/about/>, 22.05.2020. Aus der Tagung *Because Internet*, die diesem Forschungsprojekt vom 07.-09.06.2018 an der Universität Köln organisiert wurde, resultierte die Online-Publikation *Postdigital Landscapes* als Ausgabe der Zeitschrift *Kunst Medien Bildung*.