

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von
Nicole Kandioler und Marion Biet

Sarah Sander (Wien)

Zwei Praktiken des Arrangierens

Forensic Architectures *Counter-Forensics* und Guillermo Galindos
Border Cantos

1. Kuratieren, Curare, Caring

Wenn wir Kuratieren nicht nur als Praxis des Zusammen- und Ausstellens von Kunstwerken verstehen, sondern ausgehend von der lateinischen Etymologie von *curare* (sorgen) als *caring*, wie Christina Sharpe es in der Einleitung zu *In the Wake. On Blackness and Being* (2016) nahelegt, dann muss Kuratieren nicht nur als eine Praktik des Arrangierens von Perspektiven, Bildern und Geschichten verstanden werden, sondern auch als Aufgabe des Aufzeigens, die eng mit Fragen der (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Sagbarkeit von minorisierten Positionen verknüpft ist:

I want to think „care“ as a problem for thought. I want to think care in the wake as a problem for thinking and of and for Black non/being in the world. [...]
[And] I want to distinguish what I am calling Black being in the wake and wake work from the work of melancholia and mourning. [...]. Just as wake work troubles mourning, so too do the wake and wake work trouble the ways most museums and memorials take up trauma and memory. [...] How do we memorialize an event that is still ongoing?¹

Christina Sharpe bestimmt *caring* in ihrer Monografie über Leerstellen, Verbindungen und Verwicklungen der aktuellen Kunst *in the wake* als ein Sich-Kümmern um die Fragen des Schwarz-Seins in der Welt. Sie definiert *care* dabei als eine Frage der Positionierung und geht den historischen Hinterlassenschaften der Versklavung in aktuellen Dispositiven und Ausdrucksformen des ‚Black non/being‘ in Kunst und Alltag nach. Die zentralen Fragen dabei sind für sie: Wie einem Ereignis gedenken, das immer noch andauert? Wie ein Unrecht verhandeln, das in die Geschichte zurückreicht und in aktuellen Diskriminierungen, Verdächtigungen und Ermordungen fortwirkt? Welche Geschichten lassen sich (er-)finden, die nicht die Bilder und Strukturen der Vergangenheit perpetuieren, aber auch nicht im klassischen Sinn als ‚Trauerarbeit‘ fungieren?

Sharpe unterscheidet in ihrer Untersuchung *On Blackness and Being* das, was sie ‚Schwarz-Sein *in the wake*‘ und ‚*wake work*‘ nennt (das Leben im Strudel oder den Nachwehen der Sklaverei und die bewusste Arbeit an und mit diesen Konditionen) von der Arbeit des Trauerns und Gedenkens. Die Geschichte der Sklaverei und der Versklavung wirke schließlich systematisch in gegenwärtigen

¹ Christina Sharpe. *In the Wake. On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016. S. 5, 19f.

Strukturen, Bildern und Institutionen fort, was sich in der andauernden Polizeigewalt gegen Schwarze ebenso deutlich zeige wie in den Fluchrichtungen der internationalen Migration, die vom afrikanischen Kontinent ausgeht.² Die Arbeit an und mit den Folgen der Versklavung fordere daher die klassische Trauerarbeit ebenso heraus, wie die *wake work* die Art und Weise herausfordert, in der die meisten Museen mit Trauma und Erinnerung arbeiten, schreibt sie.³ Sie versteht *caring* daher nicht nur als ethische Aufgabe des Aufzeigens von Ungleichheiten, sondern auch als politische Praxis der Positionierung, die gerade im Kunst- und Kulturkontext unerlässlich sei. Es sei eine Frage der Perspektive, die wir aufzeigen oder einnehmen – in der Kunst wie im Diskurs und im Ausstellungskontext.

Kuratieren im Sinne von *caring* ist damit eine Praktik des Formulierens oder besser ‚Formatierens‘ einer Position, die gleichermaßen politisch wie ästhetisch ist. Das Arrangieren von Bildern, Geschichten und Sounds kann hierbei ebenso in einzelnen künstlerischen Positionen stattfinden, wie in Ausstellungen und Museen. Wenn künstlerische Arbeiten z. B. mit vorgefundenen Bildern und Materialien arbeiten, um etwas sichtbar und sagbar zu machen, das sonst versteckt und ungehört bleibt, dann zeigt sich, wie mit der Praxis des Arrangierens nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Positionierung verbunden ist. Denn das Anordnen und ‚zum Sprechen bringen‘ ist eine kulturelle Praktik, die mit epistemischen genau wie ästhetischen Effekten zusammenhängt.

Ich will im Folgenden zwei künstlerische Strategien diskutieren, die durch das Arrangieren von vorgefundenen Materialien und Bildern neue Perspektiven aufzeigen und etwas zu Gehör bringen. Zum einen sind das die Arbeiten von Forensic Architecture, einer ‚Research Agency‘, die am Goldsmiths Collage der University of London angesiedelt ist und die in vielbeachteten künstlerisch-juridischen Investigationen staatliche Verbrechen und strukturelle Gewalt rekonstruiert. Zum anderen sind das die *Border Cantos* von Guillermo Galindo, einem mexikanischen Komponisten und Klangkünstler, der neoschamanische Instrumente aus zurückgelassenen Gegenständen baut, die aus den Grenzgebieten zwischen Mexiko und den USA oder Europas stammen. Beide Künstler/Gruppen arrangieren das Material so, dass sie es ‚zum Sprechen bringen‘ und damit Position beziehen. Und doch sind beide Arbeitsweisen fast diametral entgegengesetzt: Während Forensic Architecture darauf abzielt, durch das Arrangieren und (Re-)Konstruieren von Bildern und Informationen die versteckten Strukturen von Gewalt sichtbar und anklagbar zu machen, setzt Guillermo Galindo darauf, durch das Spielen der selbstgebaute Instrumente die unfassbaren Geschichten der zurückgelassenen Objekte zu Gehör zu bringen. Während es in der Arbeit

2 Vgl. ebd. S. 15: „Living in the wake on a global level means living the disastrous time and effects of continued marked migrations, Mediterranean and Caribbean disasters, trans-American and -African migration, structural adjustment imposed by the International Monetary Fund that continues imperialisms/colonialisms, and more. And here, in the United States, it means living and dying through the policies of the first US Black president.“

3 Vgl. ebd.

von Forensic Architecture also um das Aufzeigen und Aussagen von ‚Unerhörtem‘ geht, arbeitet Guillermo Galindo mit der Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit der strukturellen Gewalt, um die es in beiden Ansätzen geht.

2. Counter-Forensics

Das am Londoner *Goldsmiths, University of London* ansässige Forscher_innen-Team von Forensic Architecture arbeitet an der Grenze von Kunst und politischer Intervention. Die meist aus Architekt_innen, Archäolog_innen, Politolog_innen, Filmemacher_innen, Computer- und Regionalexpert_innen bestehenden Teams rekonstruierten staatliche und strukturelle Verbrechen mit Hilfe einer Methode, die sie *Counter-Forensics* nennen.⁴ Für die gegen-forensischen Rekonstruktionen staatlicher Gewalt oder unterlassener Hilfeleistung arrangieren sie digitales Video- und Bildmaterial, das aus den unterschiedlichsten Quellen stammen kann und ein Geschehen häufig von verschiedenen Blickwinkeln zeigt, mit weiteren Bildern und Informationen. Diese können von Login-Daten über Satelliten- und Funkinformationen bis zu Computersimulationen von Gegenden, Gebäuden und Situationen reichen. Es geht Forensic Architecture in ihrer Arbeit um das Aufbereiten von juristisch verwendbarem Beweismaterial, das gleichermaßen im Kunstkontext wie im Gerichtssaal gezeigt werden kann:

In our conception, however, the secret is already out there, if you know how to look. Secret policies, such as extraordinary rendition, leave traces in the non-secret world, in the public domain. But you need to connect receipts, photographs, light paths, addresses. There are testimonies that are floating around, each one in a different corner of the Internet. By collecting, verifying, and assembling them, we can construct a narrative that exposes the crimes of those in power. It requires a very meticulous act of looking and connecting, combining and assessing.⁵

Für die Rekonstruktion eines Geschehens arbeiten die interdisziplinären Teams häufig mit Betroffenen und Beteiligten zusammen, was ihnen beim (Aus-)Sortieren, (An-)Ordnen und (Quer-)Verbinden des Materials hilft.⁶ Die digital vernetzten Teams untersuchen öffentlich verfügbares Foto-, Video- und Ton-

⁴ Vgl. Eyal Weizman. *Forensic Architecture. Violence and the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books, 2017. S. 68-72; vgl. auch: <https://www.forensic-architecture.org/project/> [15.07.2021].

⁵ Eyal Weizman. *(Of) Forensic Architecture*. Mono.Kultur #48 (Herbst 2020), S. 37.

⁶ Forensic Architecture schließen mit ihrer Methode der *Counter-Forensics* an Praktiken und Strategien von selbstinitiierten forensischen Teams an, die seit den 1980er Jahren ausgehend von Lateinamerika staatliche Verbrechen und systemische Gewalt sichtbar gemacht haben, um gegen das Vergessen und Verdecken von Gewaltherrschaften in Argentinien, Chile, Guatemala und Honduras, aber auch Exjugoslawiens, Polen, Kambodscha, Afghanistan, Sudan, Ruanda und Zypern anzugehen (um nur einige Einsatzgebiete zu nennen). Vgl. Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 4). S. 78-84.

material, das von Zeug_innen oder Täter_innen online gestellt worden ist, und greifen auf wissenschaftliche Datenbanken und öffentliche Archive sowie Auszüge aus Zeugenaussagen zurück, die willentlich oder unbeabsichtigt Hinweise zu einem speziellen Tathergang liefern können. Durch das Kombinieren, Prüfen und Verifizieren der gesammelten Daten, Zeugnisse und Erinnerungen entwickeln sie eine Timeline und Narration des Geschehens, die das untersuchte Ereignis (re-)konstruiert. Dieser kollektive Prozess der Rekonstruktion wird *Investigative Commons* genannt, was gleichermaßen auf die Idee vom „Gemeingut der Daten“ wie auf die Öffentlichkeit verweist, für die die Recherchen zugänglich und nützlich sein sollen.⁷

Für ihre Rekonstruktionen der Polizeigewalt bei den *Black Lives Matter*-Protesten 2020 hat Forensic Architecture gemeinsam mit Mitgliedern des investigativen Recherchenetzwerks *Bellincat*, das sich auf Faktencheck und *Open Source Intelligence* spezialisiert hat, tausende von Handyvideos ausgewertet, die frei im Netz zu finden waren.⁸ Das Videomaterial wurde mit Hilfe von KI-Programmen und einem Sichtungsteam nach Themen durchsucht und anhand von visuellen Hinweisen innerhalb des Bildes kategorisiert, geolokalisiert und datiert. So hat das Investigationsteam über tausend Fälle von Polizeigewalt verifiziert, nach verschiedenen Kategorien analysiert und die daraus resultierenden Daten in einer interaktiven kartografischen Plattform zusammengefasst. Die interaktive Karte zeigt die Orte und die Arten der Polizeigewalt, die als rote Punkte auf dem Kontinent dargestellt sind und durch Hereinzoomen und Klick auf das verlinkte Originalmaterial nachvollzogen werden können. Damit stellt die kartografische Darstellung ein deutliches Bild von der weit verbreiteten Gewalt gegen Demonstrierende, Journalist_innen, Mediziner_innen und Rechtsbeobachter_innen bei den *Black Lives Matter Protests* her und dar – und kann darüber hinaus als Beweismittel gelten, welches die angeklagten Verbrechen sichtbar und nachvollziehbar macht.⁹

7 Vgl. Forensic Architecture. „Das Gemeingut der Daten“. *Investigative Commons*-Ausstellung, HKW Berlin, 09.06.–08.08.2021.

8 Vgl. das Projekt *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*, auf: <https://forensic-architecture.org/investigation/police-brutality-at-the-black-lives-matter-protests> [15.07.2021].

9 Vgl. die interaktive Karte, die die video-dokumentierten Fälle von Polizeigewalt versammelt und nach verschiedenen Kategorien auszulesen erlaubt: <https://blmprotests.forensic-architecture.org/> [15.07.2021]. Die auf der Plattform dokumentierten Formen der Gewalt schließen schwerwiegende Verstöße gegen Verhaltenskodizes und anhaltenden Missachtung verfassungsrechtlicher und humanitärer Normen ein, sowie den gefährlichen Einsatz sogenannter *less lethal*-Munition und giftiger chemischer Substanzen wie Tränengas und Pfefferspray. Die Daten machen aber nicht nur die Muster und Trends der Gewalt sichtbar, sondern auch Interaktionen zwischen Beamt_innen und Mitgliedern von rechtsextremen Gruppen, welche bei *White Supremacy*-Demonstrationen im selben Zeitraum deutlich weniger brutal behandelt wurden, wie die vergleichende Videoanalyse offenlegt. Dies macht die rassistischen Strukturen der Polizeigewalt bei den *Black Lives Matter*-Protesten deutlich, wie Forensic Architecture und *Bellincat* durch die systematische Datenauswertung und den Videovergleich



Abb. 1: Forensic Architecture, *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*, Interaktive Karte, 2020¹⁰

Open-Source-Ermittlungen wie die hier skizzierte basieren auf der beschleunigten Verbreitung digitaler Medieninhalte und den damit zusammenhängenden neuen Untersuchungsmöglichkeiten von Sachverhalten. Sie stellen ein partizipatorisches Investigationswerkzeug dar und haben neue Formen der Beweisführung in nationale und internationale Gerichte eingeführt sowie neue Verfahren der Berichterstattung und Konfliktbeobachtung hervorgebracht. Die Arbeiten von Forensic Architecture, die sich solcher Open-Source-Ermittlungen bedienen, werden allerdings nicht nur durch die an Sachlichkeit orientierte Verfahren der Wahrheits- und Beweisfindung bestimmt, sondern auch durch ästhetische Praktiken und Intentionen. Forensic Architecture geht es schließlich nicht nur um die juristische Seite der Investigationen, sondern auch um den gesellschaftlichen und politischen Diskurs, der mit dem Sichtbarmachen von systemischer und systematischer Gewalt zusammenhängt. Daher präsentieren sie ihre Arbeiten, die gegen die Logik der Überwachung und der undurchsichtigen Staatsgewalt gerichtet sind, nicht nur in internationalen Gerichten, sondern auch im Kunstkontext. Sie verstehen die Aufbereitung und Ästhetisierung ihrer Rechercheergebnisse als ein Schärfen der Sinne für sonst kaum wahrnehmbare Details und Spuren, die sie ‚zum Sprechen‘ bringen wollen.¹¹

eindeutig belegen konnten. Vgl. die Fall- und Methodenbeschreibung auf: <https://forensic-architecture.org/investigation/police-brutality-at-the-black-lives-matter-protests> [15.07.2021] (wie Anm. 8).

10 Vgl. <https://blmprotests.forensic-architecture.org/> [15.07.2021].

11 Forensic Architecture sieht das Potential der Ästhetisierung in den manifesten Momenten, die aus Pixeln und Filmkörnern rekonstruiert werden können, aber auch in der menschlichen Fähigkeit, eine große Anzahl unterschiedlicher Sinneseindrücke zu einem Gesamtbild zusammen setzen zu können. Vgl. Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 4). S. 94f.



Abb. 2: Forensic Architecture, *Investigative Commons*, Ausstellungsansicht,
Foto: Miguel Bruschi/HKW-Berlin, 2021¹²

Für den Ausstellungskontext arrangiert Forensic Architecture das gefundene Material daher in einer Weise, die das Geschehen nachvollziehbar macht. Neben der Präsentation von Rechercheergebnissen als Originalmaterial mit Begleittext ist das zentrale Präsentationsformat von Forensic Architecture das Recherchevideo. Für diese Videos fügen Filmemacher_innen und Computerexpert_innen das gesichtete und sortierte Material zusammen und kombinieren es mit einem erklärenden Voice-Over-Kommentar und Computersimulationen von recherchierten Abläufen rund um das dokumentierte Geschehen. Durch das Arrangement der verifizierten Daten werden die disparaten Bilder zu ‚Videobeweisen‘, die gleichermaßen einem forensisch-journalistischen Paradigma folgen wie filmästhetischen Konventionen. Während das forensische Paradigma der Bilder- und Verbrechensrekonstruktion das Wahrheitspostulat der Videos stützt, dient die filmische Ästhetik als Mittel, die Präsentation der Beweise zu vergemeinschaften, also allgemein zugänglich zu machen und einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Forensic Architecture sieht im Arrangement der Bilder das Potential, dass sich die disparaten Zeichen im Medium der Montage zu Tatsachen mit Überzeugungskraft fügen können. Daher befasst sich die Research Agentur auch nicht nur mit der Produktion von Beweismaterial, sondern hinterfragt die herkömmlichen Praktiken der Beweisführung auch, indem sie ihre Rechercheergebnisse in Ausstellungen zur Diskussion stellt.¹³

12 Vgl. https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2021/investigative_commons/start.php [15.07.2021].

13 Vgl. Forensic Architecture. „Paradoxien des Rechts“. *Investigative Commons*-Ausstellung, HKW Berlin, 09.06.–08.08.2021.

Ihre Recherchen zu illegalen *Pushbacks* und unterlassener Hilfeleistung an den Außengrenzen der EU, mit denen Forensic Architecture seit ihrer Gründung staatliche Gewalt gegen Geflohene und Migrant_innen verfolgt, wurden beispielsweise wiederholt in rechtlichen Kontexten (für Klagen und vor Gerichten) eingesetzt, aber auch in verschiedensten Ausstellungen gezeigt. Das Recherchevideo *The Left-to-Die Boat* von 2012, das die erste Arbeit aus dieser Serie darstellt und die *Forensic Oceanography* etabliert hat, wurde beispielsweise nicht nur für Gerichtsprozesse in Frankreich, Belgien, Spanien und Italien genutzt, sondern auch auf über 25 Ausstellungen präsentiert.¹⁴ Das Video besteht aus sattblauen digitalen Meeresbildern mit integrierten Strömungsinformationen, die in starkkontrastigem Ultramarin und Schwarz das Mittelmeer zwischen der nordafrikanischen Küste und Süditalien zeigen. Die Bilder werden durch digital darüber gelegte Bildinformationen zu Schiffsbewegungen, -typen und -positionen; GPS- und Radaraktivitäten sowie die Hoheitsgebiete von Italien, Malta und der NATO ergänzt.



Abb. 3: Forensic Architecture, *The Left-to-Die Boat*, Recherchevideo, 2012¹⁵

Über die gezeigte Karte ist ein gut abgemischter Voice-Over-Kommentar gelegt, der die Bilder und das Geschehen erklärt. Ergänzt wird die Tonspur durch eingespielte Zeugenaussagen von Überlebenden des Schiffsunglücks sowie Radar- und Umgebungssounds, die das Gesehene und Gehörte dramatisieren. Durch die Kombination der Zeugenaussagen mit den Wind- und Strömungsdaten sowie Satellitenbildern und Radarinformationen hat das *Forensic Oceanography*-Team die Spuren des ‚stillen‘ Verbrechens der unterlassenen Hilfeleistung im Mittelmeer rekonstruiert und in die visuelle Form eines Beweisvideos gebracht: Das *Left-to-Die Boat*, ein kleines Schlauchboot mit 72 Passagieren an Bord, hatte im März 2011 die libysche Küste in Richtung Italien verlassen und war

14 Vgl. *The Left-to-Die Boat* auf: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat> [15.07.2021].

15 Vgl. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat> [15.07.2021].

trotz mehrerer Notsignale, die seine Position übermittelten, 14 Tage lang dem tödlichen Treiben auf offenem Meer überlassen worden, nachdem ihm der Treibstoff ausgegangen war. Als Folge der Untätigkeit der involvierten staatlichen Akteure haben nur neun der 72 Passagiere überlebt. Und das, obwohl das Schiffsunglück in einem der bestüberwachten Meeresabschnitte der NATO stattfand, wie das Recherchevideo von Forensic Architecture zeigt.¹⁶

Indem das Video das Verbrechen der unterlassenen Hilfeleistung rekonstruiert und anschaulich macht, klagt es die Menschenrechts- und Flüchtlingskonventionsverletzung der staatlichen Akteure an. Es erzielt seine Wirkung dabei durch die Kombination von visueller Evidenz und narrativer Überzeugungskraft. Die visuelle Evidenz wird durch das Arrangement der digitalen Bilder und Informationen hergestellt; die narrative Überzeugungskraft durch die Stringenz der kriminalistischen Fallrekonstruktion und deren audiovisuelle Aufbereitung. Die zentrale Arbeitsweise von Forensic Architecture, die sich des forensischen Paradigmas der Beweisführung und ästhetischer Strategien der Affektmodulation bedient, ist hier deutlich zu sehen:¹⁷ Das visuell aufbereitete Satelliten- und Wärmebildmaterial sowie die minutiös rekonstruierten Geschehnisse des Schiffsunglücks und der unterlassenen Hilfeleistung machen die Katastrophe nicht nur nachvollziehbar, sie geben dem Unvorstellbaren auch Sichtbarkeit und Anklagbarkeit. Die ästhetische Bild- und Tonmodulation fesselt die Aufmerksamkeit, während die Voice-Over-Stimme die Ereignisse erklärt. Der Effekt der Videoinstallation ist damit affektive Anteilnahme bei gleichzeitiger Rationalisierung und Einordnung. Forensic Architecture hat dazu eine „investigative Ästhetik“ entwickelt, wie es im Ankündigungstext zur aktuellen Ausstellung im HKW, dem Haus der Kulturen der Welt, in Berlin heißt:

Die investigative Ästhetik ist in der Erfahrung verankert. Die Perspektiven, die sie verwebt, sind partiell, in ihren jeweiligen Kontexten eingebettet, aktivistisch oder auch militant. Die eigene Wahrnehmungsfähigkeit zu erweitern bedeutet,

16 Vgl. ebd. (wie Anm. 13).

17 Auch in der Rekonstruktion des *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesbos, Aegean Sea* (2015), das Anna Polze in ihrem Beitrag in diesem Heft beschreibt, ist diese Doppelstrategie der ‚investigativen Ästhetik‘ zwischen forensischem Paradigma und Affektmodulation gut zu sehen. (Vgl. <https://forensic-architecture.org/investigation/shipwreck-as-the-threshold-of-europe> [15.07.2021].) In ihren jüngeren Arbeiten, die die illegalen *Pushbacks* an den Außengrenzen der EU rekonstruieren, ergänzen Forensic Architecture ihr visuelles Vokabular um eine Strategie, die die Zeugenaussagen in visuelle Evidenz überführen: Mit Hilfe eines geeigneten Prozesses, bei dem die Erinnerungen von Überlebenden und Beteiligten durch Computersimulationen zunächst nachgebaut werden, um dann mit GoogleMaps und -Streetview-Ansichten sowie Bilderarchiven abgeglichen zu werden, können die Aussagen der Ankläger_innen überprüft und verifiziert werden, was der Computersimulation und -rekonstruktion der Ereignisse, von denen kein Bildmaterial existiert, visuelle Evidenz verleiht. (Vgl. *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: Analysis of video evidence* (2019): <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-analysis-of-video-evidence> [15.07.2021].)

sich entgegen der Betäubungseffekte politischer An-Ästhesie unterrepräsentierten Erfahrungen und Leid zu öffnen.¹⁸

Der ästhetische Ansatz von Forensic Architecture folgt dem Anspruch, eine politische Position zu formulieren – oder zu formatieren. Der Grenzgang zwischen Kunst und Recht zielt dabei darauf ab, mit Mitteln der Recherche, der Rekonstruktion und der Computersimulation nicht nur über staatliche Gewalt zu informieren, sondern zugleich auch etwas dagegen zu tun. In ihrer Arbeit mit Visualisierungen, Beweisführungen und einer gezielten Nachvollziehbarkeit entfaltet sich politisches und ästhetisches Potential, das die Verwischung der Grenzen von ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ von einer anderen Seite als der essayistischen angeht. Nicht mit Mitteln der ‚dialektischen Montage‘, wie es Dokumentarfilme manchmal tun¹⁹, sondern in der Entwicklung einer forensischen Formensprache und Narration. Das ist das Besondere an der aktivistischen Strategie von Forensic Architecture: Es geht ihnen darum, justiziables Bildmaterial zu kreieren, das verlässlich und belastbar, aber gleichzeitig nachvollziehbar und berührend ist.

Die Arbeitsweise von Forensic Architecture scheint damit Christina Sharpes Forderung zu entsprechen, minorisierten Positionen Sichtbarkeit zu verleihen. Deutlich wird durch die quasi-kriminalistische Praxis des Arrangierens von Bildern als ‚Beweisen‘ eine politische Position formuliert, die sich als *wake work* oder *care work* und nicht als ‚Trauerarbeit‘ verstehen lässt. Allerdings agiert Forensic Architecture immer aus einer Position der Fürsprache und der (juristischen) Vertretung heraus, was im Gegensatz zu Christina Sharpes Ansatz steht, die sich mit ihrer eigenen Familiengeschichte und -situation in das Geschehen einschreibt und selbst vulnerabel macht.²⁰ Diese persönliche Ebene der Verhandlung, bleibt bei Forensic Architecture aus. Doch die Arbeiten und Artikulationen der Research Agency schließen die Perspektiven und Stimmen von Betroffenen mit ein, insofern diese Teil der Ermittlungsteams sind. Durch das Arbeiten im Team vermischen sich die Positionen von solidarischem Aktivismus und affektivem Empowerment in den Arbeiten von Forensic Architecture konzeptuell. Die Praxis des Arrangierens von Bildern, Stimmen, Perspektiven und Geschehen folgt dabei einer Methode, die durch die Kombination und Konstellation von Bild- und Tonmaterial Aussagen und Wirkungen erzielt, die zwischen den Bildern zu liegen scheinen, bzw. erst in der Montage zum Ausdruck kommen.

18 https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2021/investigative_commons/start.php [15.07.2021].

19 Vgl. beispielsweise die Arbeiten von Philip Scheffner, Merle Kröger und dem *Pong-Film-Verband*, die durch die Dis-synchronisation von Bild und Ton einen Reflexionsraum öffnen und darüber die politische Kraft ihrer Arbeiten erzielen: <https://www.pong-berlin.de/de/5/who-pong>. [15.07.2021].

20 Vgl. Sharpe. In the Wake (wie Anm. 1). S. 1-24.

3. *Border Cantos*

Der mexikanische Klangkünstler und Komponist Guillermo Galindo entwickelt in seinen Arbeiten, die auf Flucht und Migration referieren, ganz andere ästhetische Strategien als es die Arbeiten von Forensic Architecture tun. Galindo baut Musikinstrumente aus zurückgelassenen Plastikflaschen, leeren Konservendosen und anderem Abfall, der aus den Grenzgebieten zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten stammt, um sie in öffentlichen Performances zu spielen. Indem er die aus den persönlichen Hinterlassenschaften von unbekanntem Grenzgänger_innen gefertigten Instrumente zur Aufführung bringt, vergegenwärtigt er ihre Geschichten auf eine Weise, die mit der (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Sagbarkeit der heimlichen Grenzpassagen zusammenhängt. Er rekonstruiert nicht die Geschichten der Gegenstände, die er für den Bau der Instrumente nutzt, noch erklärt er, was es mit den Hinterlassenschaften auf sich hat. Vielmehr gibt er den möglichen Geschichten, die den Objekten durch ihren früheren Gebrauch eingeschrieben sind, Raum, indem er die Spuren der Grenzpassagen in musikalische ‚Tracks‘ übersetzt.

The instruments for the Cantos project are meant to enable the invisible victims of immigration to speak through their personal belongings. Using their own narrative, these instruments tell us imaginary stories about places and people that may or may not still be alive.²¹

Galindo orientiert sich für den Bau der Instrumente an alten, indigenen und afrokaribischen Traditionen. Im prekolumbianischen Mesoamerika waren Instrumente häufig Talismane für die Reise von der einen zur anderen Welt, wie Galindo in seinem Begleittext zu den „Imaginary Stories“ schreibt, welche die *Border Cantos* besingen.²² Und genau wie der Klang bei den traditionellen Instrumenten nicht getrennt von ihrem Material und dessen Ursprung zu sehen sei, sollen auch Galindos Instrumente die Geschichten der unbekanntem Opfer des aktuellen Migrationsregimes durch ihre persönlichen Gegenstände selbst zu Gehör bringen. Für das Instrument *Ojo* hat der Klangkünstler beispielsweise ein von der US Border Patrol überfahrendes Fahrrad mit einem alten Theremin kombiniert, so dass das aus dem im Grenzgebiet gefundenen Abfall gebaute Instrument elektronische Klage- oder Signallaute abgibt, sobald sich ihm jemand nähert. Das Instrument spielt damit auf die Geschichte seiner Bauteile an, ohne deren Bedeutung genau zu erklären.

21 Guillermo Galindo: „Imaginary Stories“. *Border Cantos*. Hg. Richard Misrach/Guillermo Galindo. Bilingual Edition. New York: Aperture, 2016. S. 192.

22 Vgl. Galindo. *Imaginary Stories* (wie Anm. 21). S. 192-246.



Abb. 4: Guillermo Galindo, *Ojo*, Theremin-Instrument, Foto: Richard Misrach, 2015²³

Die Wiederaneignung, Umdeutung und Weiternutzung von Alltagsgegenständen und Abfall war schon immer eine wichtige Strategie für das kulturelle Überleben von minorisierten und kolonialisierten Gruppen, wie Guillermo Galindo schreibt.²⁴ Aus der afrokaribischen Kultur hat er daher die Tradition adaptiert, Musikinstrumente aus alten Alltagsgegenständen zu bauen, wie es die Versklavten mit Olivenölfflaschen und Überseekisten gemacht haben, die zu *shekeré*-Rasseln und *cajón*-Trommeln geworden sind.²⁵ So wird eine mit Kieselsteinen gefüllte Plastikflasche, die von einem dreieckigen Handtuch umwickelt ist und von einer dicken Paketschnur zusammengehalten wird, bei Galindo zu einem Percussioninstrument, genau wie eine *Piñata de Cartuchos* aus einem metallüberzogenen Fußball, der mit leeren Patronenhülsen behangen ist. Und eine Fußtrommel, die in beeindruckend einfacher Mechanik aus einem alten Schuh und gefundenen Holz-, Knochen-, Reifen- und Metallresten gefertigt ist, wird zu einer mechanischen Trommel, die der mexikanische Musiker für öffentliche *Limpias – Cleansing*-Performances – nutzt.²⁶ Das rhythmische Treten und

23 Vgl. <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

24 Vgl. ebd. S. 193.

25 Vgl. Guillermo Galindos Arbeiten der Serie *Border Cantos*: <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

26 Galindos *Limpias* sind von den zeremoniellen Praktiken der *Seri Indigenas* aus Nordmexiko und den *Lakota* Trommeltraditionen der amerikanischen Plains/Prärie inspiriert. In öffentlichen Zeremonien im Kunstkontext spielt er die Fußtrommel, indem er an der hölzernen Mechanik dreht, die den alten Schuh im Wechsel mit einem Stück Strandgut auf die Reifentrommel schlägt, und begleitet diesen mechanischen Trommelschlag durch die handgespielten Perkussionsinstrumente *Agitanques* und *Piñata de Cartuchos*, die mit Kieselsteinen gefüllte

Trommeln der gefundenen Hölzer und Schuhe, das von der Konstruktion in Gang gesetzt wird, die auf Leonardo da Vincis mechanischem *Martello*-Hammer basiert, evoziert die ungesesehenen Passagen der Migrant_innen durch das unwirtliche Grenzland, aus dem die Gegenstände für Galindos Instrumente und Performances stammen, während das unheimliche Rasseln der Patronenhülsen und der zeremonielle Gebrauch der leeren Plastikflasche, die Galindo wie eine ‚Regenrassel‘ spielt, die mesoamerikanischen, schamanischen Traditionen aufrufen. Gelooped und zu einer mythischen Soundperformance komponiert, bringen die Klänge der Instrumente den Geist der Grenzpassage somit als Wiederbelebung und Austreibung in den Kunstkontext.²⁷



Abb. 5: Guillermo Galindo, *Limpías – Cleansing-Performance*, Videostill, 2015²⁸

Galindo überführt die Relikte der Grenzpassage somit in *Requiems*, die eine Form des Gedenkens ermöglichen, die Trauer und Transformation einschließt, wie Candice Hopkins zur Ausstellung der Arbeiten auf der *documenta 14* in Kassel und Athen schreibt.²⁹ Das lateinische *reliquiae* meint Überbleibsel, führt Hopkins aus, und zwar meist solche, die kultisch verehrt werden. Galindos aus ‚Überbleibseln‘ der Migration gebauten Musikinstrumente sind Talismane für einen Übergang – allerdings nicht von einer Welt in eine andere, sondern von einem Staat in einen anderen, wie Galindo sagt. Mit diesem Hinweis nimmt er eine Bedeutungsverschiebung vom Kultischen zum Politischen vor. Als *Relikte*

Wasserflasche und die Patronenhülsen-*Piñata* aus einem metallenen Fußball. Vgl. die Bild- und Tonbeispiele der Instrumente für die *Limpías*, auf: <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

27 Vgl. Border Cantos: *Limpia – Cleansing*, <https://vimeo.com/152379609> [15.07.2021].

28 Vgl. <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

29 Vgl. Candice Hopkins. „Guillermo Galindo“ *documenta 14: Daybook*, 13. Mai (= Seitenzahläquivalent).

und *Reliquien* zugleich erzählen die Instrumente ebenso von der Vergangenheit der Dinge, die sie einmal waren, wie sie auf die Leben der Menschen verweisen, die sie genutzt und zurückgelassen haben. So entsteht aus dem Abfall ein sonores Archiv der Migration, das Galindo in kulturelle Artefakte überführt, die auf ihre eigene Weise – in der Musik – die Migrationsgeschichten erinnern und erzählen. Im Sinne des *Requiem*s – als musikalischer Korrespondenz zu Relikt und Reliquie – sind seine Klangskulpturen damit auch ein Weg, die Gewalt, den Verlust und das Drama der Migration zu betrauern, um einen Übergang herzustellen. Die Wirkung seiner neoschamanischen Arbeit entfaltet sich folglich in der Kombination der verschiedenen Medien, Materialien und Erinnerungstraditionen.



Abb. 6: Guillermo Galindo und Richard Misrach, *Border Cantos*,
Onlinearchiv, Foto: Richard Misrach, 2015³⁰

Die Materialien für die Instrumente hat der Fotograf Richard Misrach, mit dem Galindo seit 2012 für die *Border Cantos* kooperiert, von seinen Reisen entlang der US-Mexikanischen Grenze mitgebracht: Leere Wasserflaschen und rostige Thunfischdosen, eine zerbröselnde Zahnbürste, verschiedene Ausgaben der Bibel und ein *Dr. Schiwago* auf Spanisch, eine Pinzette, ein Teddybär und leere Patronenhülsen, ein Tennisschuh und ein venezuelischer Reisepass, zurückgelassene Kleidung, ein überfahrenes Fahrrad und vieles mehr.³¹ Der amerikanische Fotograf Richard Misrach fotografiert seit 1979 das Grenzland zwischen den USA und Mexiko. Seine Fotografien zeigen menschenleere Bilder, in denen die Spuren der klandestinen Grenzpassagen nur anhand von zurückgelassenen Zeichen und vergessenen Gegenständen entziffert werden können. Vom Tijuana River Valley zur kalifornischen Wüste, von der Tohono O’odham Nation

30 Vgl. <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

31 Vgl. Josh Kuhn. „MISRACH | GALINDO“. *Border Cantos*. Hg. Richard Misrach, Guillermo Galindo. Bilingual Edition. New York: Aperture, 2016. S. 9-15.

Arizonas zur texanischen Golfküste: von jedem Grenzabschnitt, den er erkundet und dokumentiert, bringt Richard Misrach nicht nur Bilder, sondern auch Hinterlassenschaften mit, seit er mit Guillermo Galindo für die *Border Cantos* kooperiert. Denn während der US-amerikanische Fotograf die Grenze zwischen den USA und Mexiko abfährt, bleibt der mexikanische Komponist und Musiker auf der sicheren Seite, der USA, in die er ausgewandert ist, und verarbeitet die Zeugnisse der Grenzpassagen, die Misrach von seinen Streifzügen mitbringt, in Instrumente, die die Geschichten der unbekanntenen Migrant_innen ‚erzählen‘.

Beide Arbeitsweisen zeigen die Geschichten von Flucht und Migration damit nicht direkt, sondern über Hinweise, Hinterlassenschaften und Spuren, die es zu entziffern gilt. Misrachs Fotos tun dies mit Hilfe der menschenleeren Landschaften, die nur über vereinzelte menschliche Zeichen wie einer Fahne, die auf ein Wasserdepot hinweist, das NGOs im Wüstenstreifen der Grenze platzieren, als Grenzland zu erkennen sind. Guillermo Galindos Klangskulpturen dagegen decodieren die gefundenen Spuren, indem er sie in Musikinstrumente verwandelt, die er bei Performances im Ausstellungskontext spielt. Natürlich bringen die neoschamanischen Instrumente und die *Cantos*, die Galindo auf ihnen spielt, die verschwundenen Grenzgänger_innen und ihre Geschichten nicht wieder zurück. Doch indem Guillermo Galindo sie zum Klingen bringt, vergegenwärtigen die Hinterlassenschaften ihre Geschichten in ihrem Klang: Galindos re-arrangiert die gefundenen Dinge schließlich nicht nur, sondern re-animiert sie in der Art, dass durch die Aufführung eine Zeitlichkeit der Präsenz entsteht, die den Abwesenden Raum gibt. Das Arrangement aus Materialien, Geschichten und Sounds provoziert dabei eine Art der Rezeption, die an Walter Benjamins Konzept des ‚Eingedenkens‘ gemahnt: Eine Rezeptionshaltung, die sowohl die Geschichten der Gegenstände in der Beschaffenheit von diesen selbst sucht, als auch eine Zeit der Kontemplation und des Sich-Einlassens meint.³²

Guillermo Galindos Praxis des Arrangierens von vorgefundenem Material unterscheidet sich damit deutlich von der gegen-forensischen Methode von Forensic Architecture, die auf Nachvollziehbarkeit und Beweisführung basiert. Die Bild-Ton-Montagen von Forensic Architecture sind durch ihre lineare Zeitlichkeit und die klare filmische Narration sowohl als jurisdischer Beweis als auch als Ausstellungsstück auf visuelle Evidenz zur Meinungsbildung und politischen Positionierung ausgelegt. Guillermo Galindos *Border Cantos* initiieren dagegen durch die Polysemie der Zeichen, die auf vielschichtigen Verweisen basieren, eher eine persönliche Auseinandersetzung als eine aktivistische Position. Während die Arbeiten von Forensic Architecture den Ausstellungskontext also als Forum für Diskursivierung und eine gesellschaftliche Diskussion nutzen, um etwas vor Augen zu führen, vergegenwärtigen die Arbeiten von Guillermo Galindo die unerhörten Geschichten der gefährlichen Grenzpassagen und bringen sie zu Gehör. Sie rufen dabei die *longue durée* der Benachteiligung und Selbstermächtigung auf, die mit den zitierten musikalischen Traditionen einher geht.

32 Vgl. Walter Benjamin. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 22-24.

Genau wie Christina Sharpe, die in aktuellen Bildern und Lebensrealitäten von Schwarzen die Nachwirkungen oder Nachwehen der Geschichte der Versklavung und Kolonialisierung sieht, zeigt auch Guillermo Galindo die historischen Verbindungslinien auf, die zwischen der aktuellen Migration und den Traditionen der Versklavten und Kolonisierten bestehen.³³ Doch anders als Christina Sharpe zeigt Galindo die historischen Trajektorien nicht an, indem er sie ausbuchstabiert, sondern indem er die fast vergessenen Traditionen der Minorisierten aufgreift und fortsetzt. Damit bringt er eine Position in den Kunstkontext ein, die dem westlich dominierten Diskurs häufig fehlt.

4. Wake Work

Oliver Marchart findet in seiner Abhandlung zu *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere* (2019) eine klare Position, was für ihn politische Kunst ist: Künstlerische Positionen, die keine Mimikry oder Repräsentation von Politik darstellen, sondern eine soziale Praxis entwickeln, die eine politische Agenda verfolgt, ohne dabei mit den Codes der Politik oder der Kunst ganz kongruent zu gehen.

If one wants to increase art's politicality, one has to forge a passage towards politics. Not toward the representation or mimicry of politics, but toward politics as a social practice with its own protocols that are not, and cannot be, entirely congruent with art as defined by the functionaries of the art field. Activist practices within the art field teach us this simple lesson: Art is political when it is political. It is not when it is not.³⁴

Es geht für Oliver Marchart in politischer Kunst also darum, Position zu beziehen, ohne die Ausdrucks- und Wirkweisen der Politik und der Kunst in ihren jeweiligen Eigenarten aus dem Blick zu verlieren. Vor dieser Folie betrachtet, lassen sich die Arbeitsweisen von Forensic Architecture und Guillermo Galindo noch einmal gut einander gegenüberstellen: Die *Investigative Commons* und

33 Christina Sharpe analysiert die aktuellen Bilder und Lebensrealitäten von Schwarzen *in the wake* als Folge der Sklavereigeschichte, genau wie sie die globalen Ungleichheiten, die zur aktuellen Migration, die sich auf dem Mittelmeer und der Karibik zeigt, als Folgen des (neo-)kolonialen Systems benennt, das mit der Geschichte der Versklavung verknüpft ist: „Living in/the wake of slavery is living ‚the afterlife of property‘ [...], in which the Black child inherits the non/status, the non/being of the mother. That inheritance of a non/status is everywhere apparent *now* in the ongoing criminalization of Black women and children. Living in the wake on a global level means living the disastrous time and effects of continued marked migrations, Mediterranean and Caribbean disasters, trans-American and -African migration, structural adjustment imposed by the International Monetary Fund that continues imperialisms/colonialisms, and more.“ (Sharpe. *In the Wake* (wie Anm. 1). S. 15.

34 Oliver Marchart. *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Spere*. Berlin: Sternberg Press, 2019. S. 14.

Counter-Forensics von Forensic Architecture zielen darauf ab, ein Verbrechen nachvollziehbar zu machen und deutlich vor Augen, bzw. zur Anklage zu stellen. Forensic Architecture bedient sich dafür investigativer und rechtlicher Strategien, die im aktivistischen Menschenrechtskontext etabliert sind. Sie ergänzen ihre journalistischen Recherchen und juristischen Beweisführungen jedoch durch künstlerische Strategien, die nicht einzig auf die Evidenz der Bilder und Materialien an sich setzen, sondern ihre Bedeutung, bzw. ihre Aussagekraft erst in der Zusammenstellung – durch die Montage – erzielen. Die investigative Ästhetik, die Forensic Architecture in ihren Arbeiten entwickelt, ist darauf ausgelegt, sich durch die Wahrnehmung und Sensibilität der Betrachter_innen in der Rezeption zu aktualisieren. In der Ausstellung und Aufführung ihrer Arbeiten sieht Forensic Architecture daher das geeignete Forum, um den politischen Diskurs mitzubestimmen. Dies zeigt ihr politisches Verständnis von Kunst, das einerseits auf die Überzeugungskraft der Bilder setzt und andererseits von Kunst als öffentlichem Raum ausgeht, in dem sich ein Diskurs und eine Haltung entwickeln kann.

Guillermo Galindo nutzt den öffentlichen Raum der Kunst dagegen, um einen gesellschaftlichen Resonanzraum zu schaffen, der das angezeigte Unrecht heraufbeschwört, nicht um es ‚austreiben‘ zu können. In den *Border Cantos* wird das Exceptionelle der Extremsituation in kulturelle Artefakte und kuratierte Situationen überführt, die für die Öffentlichkeit zugänglich sind. Das *coming* der Extremsituation überführt die mit den *Border Cantos* verknüpften Assoziationen in ein gesellschaftliches ‚Gemeingut‘. Durch die Einführung alter, schamanischer Traditionen zitiert Galindo dabei nicht nur die Geschichte der Gebiete, aus denen ein Großteil der Migration stammt, er weist auch auf den Riss hin, der zwischen den spirituellen Traditionen und unserem westlichen Verständnis von Geschichte klappt. Indem er die marginalisierten Geschichten und Traditionen in seinen Instrumenten und Performances re-animiert, ermöglicht er ein Erleben, das Nachleben und Verlusterfahrung zugleich ist. Galindo nutzt die Kunst damit als Medium, politisches Geschehen und Unrecht aus einer anderen Perspektive als der bekannten zu zeigen und zu erzählen. Durch seine neoschamanische Arbeitsweise eröffnet er Referenzen und Reflexionen, die im massenmedialen Diskurs in der Regel fehlen.

Wenn Christina Sharpe schreibt, dass neue kuratorische und künstlerische Praktiken nötig sind, um den fortwirkenden rassistischen Bildern und Strukturen, die den massenmedialen Diskurs bestimmen, etwas entgegen zu stellen, dann lassen sich in diesem Sinne sowohl die Arbeiten von Forensic Architecture als auch die von Guillermo Galindo als *wake work* verstehen. Die zwei so verschiedenen künstlerischen Positionen zeigen schließlich beide nicht nur die Medien, Räume und Paradigmen an, mit denen Flucht und Migration zusammenhängen, sondern auch neue Perspektiven auf, wie diese *anders* verhandelt und betrachtet werden können. In beiden Fällen arbeiten die Künstler_innen dafür mit gefundenen Bildern und zusammengetragenen Hinterlassenschaften und Spuren als medialen oder materiellen Archiven, die sie in den Kunstkontext überführen. Auch wenn die Spuren mal in forensisch-kriminalistischer Weise gelesen und als ‚Beweis‘ ausgedeutet werden, und mal als polyseme Zeichen

interpretiert und in musikalische ‚Tracks‘ übersetzt sind: Beide Male geht es darum, durch die Praxis des Re-Arrangements den massenmedialen Bildern und Diskursen etwas entgegen zu stellen. Durch das Montieren und Kombinieren verschiedener Medien und Materialien entfalten die künstlerischen Positionen bei aller Unterschiedlichkeit beide gerade in der intermedialen Zusammenstellung ihr politisches Potential: Indem sie die affektive und erinnerungspolitische Kraft der verwendeten Materialien aktivieren, nutzen sowohl die Arbeiten von Forensic Architecture als auch die von Guillermo Galindo die medienspezifischen Effekte des Arrangements, die in der Montage oder Kombination etwas sichtbar und sagbar machen, das sonst unerhört bleibt. Beide Arbeitsweisen nutzen dabei die Öffentlichkeit des Kunstkontexts, um eine politische Position zu formatieren – auch wenn sie dies auf sehr unterschiedliche Weise tun.