

13.9.–22.11.2020,  
Daniel Steegmann  
Mangrané: *Dog Eye*  
(DE) Kunsthalle  
Münster

Kunsthalle Münster, Hafenweg 28, 5. Stock, 48155 Münster

Öffnungszeiten: Di–So 12–18 Uhr (Eintritt frei)

[www.kunsthalle-muenster.de](http://www.kunsthalle-muenster.de)

Eine Einrichtung der:



Die Ausstellung wird gefördert durch:



Das Programm der Kunsthalle Münster wird unterstützt vom Freundeskreis der Kunsthalle Münster. Unser Dank gilt den Galerien Mendes Wood DM und Esther Schipper für ihre Unterstützung.

Impressum: Leitung Kunsthalle Münster: Merle Radtke / Kuratorin der Ausstellung: Merle Radtke / Kuratorische Assistenz: Franca Zitta / Medienarbeit: Artefakt Kulturkonzepte / Gestaltung: JMMP – Julian Mader, Max Prediger / Texte: Juliana Fausto, Merle Radtke / Redaktion + Lektorat: Franca Zitta, Merle Radtke / Übersetzung: Barbara Lang (EN), Dominikus Müller (DE) / Technische Leitung: Christian Geißler / Medientechnik: Jan Enste / Aufbau: Sarel Debrand-Passard, Lennart Foppe, Jaimun Kim, Anne Krönker, Zauri Matikashvili, Marcel Schleyer, Alexander Wierer

Vielen Dank an: Amy Binding, Carolyn Drake, Juliana Fausto, Verónica Hornyansky, Manuel Miseur, Tobias Peper, Luis Müller Philipp-Sohn, Emiliano Pistacchi, Esther Schipper, Adela Yawitz, Hanns Lennart Wiesner und der Kunststiftung NRW

Eröffnung Soft Opening:

13.9.2020, 12–18 Uhr

Begleitprogramm:

→ 27.09.2020, 15 Uhr, Kunsthalle Münster

*Dog Eye*. Führung mit Franca Zitta, Volontärin der Kunsthalle Münster

→ 16.10.2020, 18 Uhr, Kunsthalle Münster

*Dog Eye*. Führung mit Merle Radtke, Leiterin der Kunsthalle Münster

→ 22.11.2020, 15 Uhr, Kunsthalle Münster

*Dog Eye*. Führung mit Merle Radtke, Leiterin der Kunsthalle Münster

Aufgrund der aktuellen Situation wird um Anmeldung zu den begleitenden Veranstaltungen gebeten: [kunsthalle@stadt-muenster.de](mailto:kunsthalle@stadt-muenster.de). Über weitere Veranstaltungen zu unserer Ausstellung Daniel Steegmann Mangrané: Dog Eye halten wir Sie auf unserer Website [www.kunsthalle-muenster.de](http://www.kunsthalle-muenster.de) auf dem Laufenden.

Darauf wartend, dass sich die Geister zeigen

Etwas Geisterhaftes wohnt der Ausstellung von Daniel Steegmann Mangrané inne. Man sieht sich unterschiedlichen Erscheinungen gegenüber, an deren Existenz man zweifeln mag oder auf die man bislang schlichtweg keine Acht gegeben hat, da sie unter dem Radar laufen, man auf eine Tarnung hereinfällt oder man ihnen schlichtweg keine Bedeutung beigemessen hat, auch wenn sie immer da sind, uns die ganze Zeit umgeben. Die Suche richtet sich also auf ein Unsichtbares, das der Welt innewohnt, und auf eine Konfrontation mit dem eigenen Nichtsehen, das dem Bewusstseinsfeld als blinder Fleck eingeschrieben ist und damit jeder Welt- und Selbstverfügung spottet und letztlich dem Sein Risse verpasst, wie es Maurice Merleau-Ponty beschreibt.<sup>1</sup>

Dog Eye (2020) <sup>(1)</sup> – am Anfang der Ausstellung in der Kunsthalle Münster steht das Auge eines Hundes, das eine Metamorphose durchlaufen hat; es ist zu einer geometrischen Form geworden, deren Ursprung sich nur mehr erahnen lässt. Der intensive Blick des Tieres ist nicht mehr greifbar. Durch den Eingriff des Künstlers entzieht er sich, wird aufgebrochen und in unterschiedliche Richtungen zerstreut – fast geisterhaft wirkt die Präsenz des Tieres. Der Schnitt, vollzogen mit einem scharfen Instrument, erscheint als brutaler Eingriff, die Linie gibt dem Abbild des Tieres eine neue Ordnung, wobei die Geste des Schneidens durch die projizierte Animation wieder und wieder vollzogen wird – ganz lautlos.

Überwältigender Lärm übertragen auf einen einzelnen menschlichen Körper prägt dagegen die Soundarbeit Quebreira (2013) <sup>(2)</sup>. Ausgangspunkt für diese waren Aufnahmen, die Steegmann Mangrané während eines Besuchs einer brasilianischen Ölplattform gemacht hat. Das ohrenbetäubende Geräusch, die andauernde Vibration sowie das Beben der schweren Maschinen und die Bewegung der Arbeiter\*innen wurden von der Flötistin Joana Saraiva in ein Klangstück übersetzt; fast taub von der wabernden Geräuschkulisse der Plattform, spürte sie dieser in ihren Fingern, Lippen, in ihrem gesamten Körper nach und formierte sie neu, wobei sie die Unermesslichkeit und die Gewalt der Bohrinself auf die Skala eines einzigen Menschen reduzierte.

Die Werke Daniel Steegmann Mangranés – darunter Installationen,

Filme, Soundarbeiten, Fotografien, Zeichnungen, Hologramme und Skulpturen – zeichnen sich durch einen poetischen Ansatz aus, bei dem sich geometrische und abstrakte Formen mit natürlichen Elementen überschneiden: Äste, Blätter, Insekten und jüngst auch Hunde fungieren als integrale Bestandteile seiner Arbeiten. Er kreiert ein Gefüge, das uns dazu veranlasst, unsere Position in der Welt und damit auch unsere Haltung zu unserer Umwelt zu befragen. Dabei gilt es, die vorherrschende westliche Wahrnehmung, die auf einem binären Denken von Subjekt und Objekt, Natur und Kultur beruht, zu überdenken. Die künstlerische Praxis Steegmann Mangranés zeigt sich u. a. geprägt von der Philosophie des brasilianischen Anthropologen Eduardo Viveiros de Castro. Neben der Idee des „dekolonisierenden Denkens“ ist dieser für seine Vorstellung eines multinaturalistischen Perspektivismus bekannt, der auf dem Glauben der indigenen Bevölkerung Amerikas beruht, dass alles menschlich oder animistisch ist. Der Künstler sucht in seinen Werken nach einem visuellen Ausdruck für diese Gedanken, dabei verdeutlicht die Zusammenschau seiner Werke sein Interesse an unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung. Es entspinnt sich ein Netzwerk von Beziehungen, in dem die beiden filmischen Arbeiten Fog Dog (2019/2020) <sup>(9)</sup> und Phasmides (2012) <sup>(12)</sup> eine zentrale Position einnehmen.

Bei Fog Dog <sup>(9)</sup> handelt es sich um den ersten narrativen Film Steegmann Mangranés. Als Set diente ihm die Faculty of Fine Arts in Dhaka in Bangladesch. Der Film wie auch die Fotografien <sup>(4a–g)</sup> dokumentieren das alltägliche Geschehen in der Schule sowie das Zusammenleben der Menschen, die dort lehren, lernen und arbeiten, sowie ihrer nichtmenschlichen Bewohner – eine Vielzahl herumstreunender Hunde. Das Bauwerk wurde Anfang der 1950er Jahre von dem Architekten Muzharul Islam (1923–2012) entworfen, der als Pionier der Moderne in Bangladesch gilt. Es zeichnet sich durch seine offene Struktur und seine geometrischen Formen aus. Die Grenzen zwischen Innen und Außen scheinen fließend, wodurch nicht nur die Hunde den Weg ins Gebäude gefunden haben, sondern sich auch die Geräuschkulisse aus tropischer Landschaft und Stadtlärm mit den Erzählungen im „Innern“ der Schule vermischen. Insbesondere auf der Soundebene kommt es zu einem Wechselspiel zwischen Vorder- und Hintergrund, Innen und Außen.

1 Siehe hierzu: Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

Wie die Vergangenheit die Gegenwart und die Zukunft formt, macht eine Unterhaltung zweier Frauen über die Auswirkungen der kolonialen Vergangenheit Bangladeschs deutlich, in der sie über den Untergang eines Handwerks sprechen, dass von den Briten systematisch zerstört bzw. brutal vernichtet wurde, von einer Tradition, die förmlich von ihnen ausgerottet wurde. Mit dem einsetzenden Abend, verlassen die Frauen ebenso wie die Studierenden, die die Schule zuvor bevölkert haben, das Gebäude. Die Dunkelheit bricht ein, wird zum Setting für die Geschehnisse einer Parallelwelt. Der Nachtwächter und die herumstreunenden Hunde bleiben allein zurück. In einem Fernsehbericht, den sich der Nachtwächter ansieht, werden die weltumspannenden Auswirkungen des Klimawandels thematisiert, wie die Abholzung des Regenwalds in Brasilien die Küsten Bangladeschs beeinflusst. Damit führt Steegmann Mangranés Film die Gleichzeitigkeit verschiedenster Geschehnisse und Geschichten vor Augen, die sowohl Zeit als auch Raum überwinden. Während der Nacht zeigt sich dem Nachtwächter, wer dem Gebäude noch innewohnt, die Schule wird von einem Phantom heimgesucht, das ihn nachhaltig verschreckt und auch nach Tagesanbruch noch verfolgt. Der Künstler bedient sich hier einer Ästhetik des Unheimlichen, der eine Hybridität aus Vertrautem und Unbekanntem zu Grunde liegt.

Etwas Unheimliches prägt auch seinen Film *Phasmides* (12), deren Protagonisten mehrere Stabheuschrecken sind, jene bizarren, an Pflanzenteile erinnernden Formen, die auch als Gespenstschrecken bekannt sind. Die Bilder zeigen die flüchtige und scheinbar leblose Präsenz des Insekts in verschiedenen Umgebungen – organischen wie geometrischen, wodurch die sich ständig verändernden Beziehungen hervorgehoben werden, die die Insekten mit ihrer Umgebung unterhalten. Es ist ein Spiel mit Tarnung und Enttarnung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die Insekten erscheinen und verschwinden. Geometrische Formen werden organisch und organische Formen offenbaren ihre Geometrie; Lebendes scheint leblos und Lebloses lebendig. Damit können die Phasmiden als Sinnbild des Nachdenkens von Steegmann Mangrané gelesen werden. Ähnlich wie der Künstler zeigte sich auch der französische Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman in seinem Buch *Phasmes* (1998) fasziniert von dem Insekt, dem er erst-

mals im Jardin des Plantes begegnete bzw. bewusst wahrnahm: „Um die Phasmiden erscheinen zu sehen muss man genau umgekehrt den Blick nicht konzentrieren, sich ein wenig entfernen ihn planlos schweifen lassen – so wie ich es mehr oder weniger zufällig tat, oder vielleicht in einer vorwegnehmenden Bewegung der Angst. Doch die zwei Schritt, die ich zurückging, stellen mich mit einem Mal vor die erschreckende Evidenz, dass der kleine Wald in dem Vivarium selbst das Tier war, das sich dort verstecken musste.“<sup>2</sup> Was also zunächst wie der Hintergrund erschien, war die Figur.

Das Spiel mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mit Figur und Grund setzt sich in der Reihe der *Hologramme* (2013) (6, 10, 16) fort. Einige der Hologramme zeigen eine Stabheuschrecke zwischen geometrischen Formen, andere dagegen Zweige. Erst durch die eigene Bewegung werden die Bilder für die Betrachtenden sichtbar. Es hängt vom eigenen Standpunkt zu den Werken ab, ob sich etwas zu erkennen gibt. Das Medium spielt mit dem Moment der Überraschung, wodurch jenes Gefühl aufgegriffen wird, das etwa der Erkenntnis Didi-Hubermans innewohnt. Zugleich setzt ein Moment der Verunsicherung ein, verbunden mit der Bewegung, kommt es zu einer Verlebendigung des Abgebildeten, von Stock wie von Insekt. Einen Kontrapunkt zu den Hologrammen bilden die beiden *Rotating Tables / Speculative Devices* (2018) (5, 11) – runde spiegelnde Platten, die sich langsam drehen und auf denen ein fein geteilter Ast liegt. Auf unterschiedliche Art vollzieht der Künstler eine Verlebendigung, erzeugt in der Bewegung ein filmisches Moment und damit ein formales Spiel mit dem Animismus. Sind es bei dem einen Werk die Bewegungen der Betrachtenden, wird die Bewegung bei dem anderen Werk von einer Maschine übernommen. Ganz klar aus ihrer Umgebung gelöst, besteht hier jedoch kein Zweifel, dass es sich um Äste handelt.

Zur Figur wird der zerteilte Ast auch in der Arbeit *Geometric / Biology* (2020) (7), in der das Element der Natur den Vertikalen gegenübersteht, sich in diese einschreibt. Anders verhält es sich bei der Wandmalerei *Morphogenesis / Cripsis* (2019) (8). Hier ist es vielmehr das Moment der Tarnung in Form der Kripsis, das vom Künstler aufgegriffen wird; jene Verteidigungsstrategie, mit der sich Tiere ihren Räubern zu entziehen versuchen, indem sie Teil ihrer Umgebung werden. Es ist gerade die

2 Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern ...*, Köln: Dumont, 2001, S. 18.

Zusammenschau, der unterschiedlichen Werke mit den und über die Stabheuschrecken, in denen Steegmann Mangrané auch das Scheitern der Tarnstrategie vor Augen führt, das der französische Soziologe und Philosoph Roger Caillois (1913–1978) in seinem Aufsatz zur Mimikry untersuchte. Sobald sich die Insekten nicht mehr in ihrer gewohnten Umgebung von Blättern oder Geäst befinden, liegen sie blank da, sind ausgeliefert, treten in den Vordergrund: „From whatever side one approaches things, the ultimate problem turns out in the final analysis to be that of *distinction*: distinction between the real and the imaginary, between waking and sleeping, between ignorance and knowledge – all of them, in short, distinctions in which valid consideration must demonstrate a keen awareness and the demand for resolution.“<sup>3</sup> Zugleich spielt der Künstler in der Zusammenschau seiner Werke mit der Wahrnehmung der Betrachtenden, den aufkommenden Zweifeln daran, was einem da eigentlich gegenübersteht.

Die geometrischen Strukturen, die sowohl das Insekt in dem Film *Phasmides* (12) oder aber in den *Hologrammen* (6, 10, 16) umgeben, wie auch die Installation *Dog Eye* (1) prägen, werden von Steegmann Mangrané auch in seinen beiden großen Gläsern *Systemic Grid 17 (Window 2)* (2015) (3) und *Systemic Grid 124 (Window)* (2019) (13) aufgegriffen. Diese bestehen aus handgeblasenen Glasscheiben, akribisch geschnitten und in ein kompliziertes geometrisches Gitter überführt. Die Schnitte werden auf den Raum wie den menschlichen Körper übertragen, der sich vor oder hinter ihnen bewegt. Das transparente Material spielt zugleich mit dem Geschehen in Vorder- und Hintergrund, dem Fokus des menschlichen Auges, welches zwischen den beiden Ebenen – Material und Geschehen – springt. Damit stellen die Arbeiten einen unmittelbaren Eingriff des Künstlers in den Raum dar, mit dem er ähnlich einem Kaleidoskop ein statisches Bild aufbricht. Man sieht etwas an, zugleich sieht man durch etwas hindurch, wodurch sich Werk und Umgebung unmittelbar miteinander verbunden zeigen. Platziert sind die Glasscheiben, in Betonkuben, die nach Plänen der brasilianischen Architektin und Designerin Lina Bo Bardi (1914–1992) konstruiert wurden und eine ganz explizite Referenz auf die radikale Ausstellungsarchitektur darstellen, die sie 1968 für die Sammlungspräsentation des Museu de Arte de São Paulo entworfen hatte.

Die Schnitte sind auch das Leitthema der Arbeit *Kiti Ka'aeté (light drawings)* (2013) (14). Der Titel ergibt sich aus der Paarung zweier Begriffe in Tupi-Guaraní, einer indigenen Sprache Südamerikas: *Ka'aeté* ist der unerforschte Wald fernab eines erschlossenen Territoriums und in der lokalen Kultur ein mythischer Ort, der von Geistern und Gottheiten bewohnt wird. Das Wort *Kiti* bezeichnet einen Schnitt, der von einem scharfen von Menschenhand gefertigtem Instrument gemacht wurde. Dabei wird der Schnitt als Wunde und als grafische Geste gesehen.

Einblicke in die Ideen hinter den Werken ermöglicht seine Arbeit *Table with Objects* (seit 1998) (15) – ein Tisch, auf dem ganz verschiedene Dinge platziert sind, darunter Modelle und kleine Teststücke, aus denen Werke hervorgegangen sind oder die niemals zu eigenständigen Werken geworden sind. *Table with Objects* kann somit als Ausgangspunkt des Denkens und Handelns von Daniel Steegmann Mangrané begriffen werden. Die Objekte kreieren einen Möglichkeitsraum, sie werfen Fragen auf, werden zu Studienobjekten und geben Einblicke in vergangene, gegenwärtige und zukünftige Projekte.

Es ist das formale wie inhaltliche Beziehungsgeflecht der einzelnen Werke in der Ausstellung, in dem sich das Universum des Künstlers offenbart. Dabei zeigt sich sein Werk stark beeinflusst vom Neo-Konkretismus, einer Bewegung, die zwischen den späten 1950er und frühen 1960er Jahren in Brasilien aufkam. Ihre Vertreter\*innen bezogen die körperliche Erfahrung der Rezipient\*innen unmittelbar in ihre Werke mit ein und lösten damit einen Prozess der Demokratisierung der Kunsterfahrung aus. Dem folgend spielt das körperliche Involviertsein des Publikums auch für Daniel Steegmann Mangrané eine wichtige Rolle. Er liebt das Spiel mit der Wahrnehmung, lässt einen selbst nur zu gerne Teil seiner Werke werden und damit die Beziehung zur Realität neu verhandeln: „I want all the attention, all the commitment, all the body and all the thinking of the viewer. I want him or her to be totally taken by the work or by the exhibition. I think deeply on how I can enhance the experience, and how I can steal the maximum amount of time and attention. [...] You think with your body and with your movement, and the mind is a muscle. So by changing the conditions of the viewer's body, you can change his state of mind, the way one acts or interacts, your perception of space and scale. Being capable of such transformation is what makes the medium of the exhibition so deeply rich.“

## Und die Gespenster haben jede Menge zu erzählen

Nicht lange nach dem Unglück von Fukushima 2011 häuften sich Berichte von Heimsuchungen. Wie sich später herausstellte, handelte es sich dabei um die Geister der Vermissten. Eine der beängstigendsten Geschichten erzählte von einer Hündin, die angekettet zurückgelassen worden war. In ihrem Nachleben war sie von einem ganzen Rudel anderer Hunde umgeben. Und während sie fortwährend versuchte, sich des Körpers eines Mediums zu bemächtigen, bellte sie geisterhaft: „Überall um mich herum sind Hunde – es ist so laut! Sie bellen so laut, dass ich es nicht aushalte. Nein! Ich will das nicht. Ich will kein Hund sein“. Das, so kann man bei Richard Lloyd Parry nachlesen, schrie sie.<sup>1</sup> Die schlimmste bestätigte nukleare Katastrophe vor Fukushima war die von Tschernobyl im Jahr 1986. Auch dort ließen die Menschen, als sie flohen, ihre Hunde zurück. Der australische Dichter Stephen Edgar hat diesen Hunden ein Gedicht gewidmet, das vom Klang der Heimsuchung durchzogen ist: *Eine Stadt ohne Geräusche / Und Lichter und menschliches Handeln, eine heimgesuchte Gegend // Durch die in Geruchsfährten / Die Geister ihrer verlorenen Eigentümer paradierten.*<sup>2</sup> Die Hunde in *Fog Dog* (9), einem Film von Daniel Steegmann Mangrané, haben einen Körper und sie haben einen Schatten. Und auch wenn es dort keine Nuklearkatastrophen gibt, so ist doch das Szenario identisch: Das Anthropozän, eine Zeit des Endes ebenso wie das Ende der Zeit, bevölkert von wütenden, melancholischen, erwartungsvollen Gespenstern.

In einer Reihe von Einstellungen zu Beginn des Films sieht man diverse Arten unterschiedliche Dinge tun. Der Morgen graut in der Fakultät für Bildende Kunst an der Universität von Dhaka in Bangladesch. Die sanften Formen tropischer Vegetation verzaubern alle Sinne, das Rascheln der Blätter auf den Bäumen, die Lichtstrahlen, die sich in einem Spinnennetz fangen; die Symphonie der Vögel und Insekten, der Menschen und eines Hundes, sie endet in einem Hundetanz. Der Tänzer scheint aus dem gleichen Material zu sein wie das Gebäude, das ihn umgibt – oder andersherum. Wer wollte, konnte zu diesem Zeitpunkt bereits bemerkt haben, dass der Film in einem modernistischen

Gebäude spielt, das genau aufgeteilt ist: Der Innenbereich wird von einer Frau gefegt, um den Garten kümmert sich ein Mann, und auf der Veranda dösen drei faule Hunde, gefilmt aus der einzigen Perspektive, aus der die Straße, das Außen, sichtbar wird. Kurz darauf treffen die Studierenden ein. Tagsüber gehören die Räume ihnen.

An den meist statischen Einstellungen fällt auf, dass sie aus der Höhe der Hunde gefilmt sind, die sich hier überall finden. Die Kamera folgt ihnen. Auf den ersten Blick scheint es sich um Promenadenmischungen zu handeln, dabei gehören sie zu einer speziellen Rasse vom indischen Subkontinent, den INDogs, auch bekannt als Indischer Pariahund. Sie zeigen all die für diese Rasse typischen Merkmale: durchschnittliche Größe, kurzes Fell, gedrungenen Körperbau, ringelförmiger Schwanz, spitze Schnauze, stehende Ohren. Auch wenn sie sich während der englischen Kolonialzeit hier und da mit anderen Rassen mischten, stellen die INDogs nach wie vor eine der letzten Urhunderassen dar, wie die Dingos in Australien oder der Taiwanhund. Und das heißt: Sie sind eine der letzten Rassen, die mit dem Menschen den Prozess der gemeinsamen Domestizierung durchgemacht haben. Wie die ältesten gefundenen Fossilien belegen, sind diese Hunde – wie auch ihre menschlichen Begleiter\*innen – in dieser Region mindestens seit dem Neolithikum anzutreffen. Es handelt sich also tatsächlich um „Einheimische“.

Der Film porträtiert im weiteren Verlauf zwei weitere Einheimische, und zwar eine junge und eine alte Frau, die beide mit Stoffarbeiten beschäftigt sind. In der längsten Dialogsequenz des Films kommt der Älteren eine doppelte Aufgabe zu: Während sie ihre Begleiterin im feinen Stoffhandwerk unterrichtet, erzählt sie von der englischen Kolonisierung Bangladeschs, die der reichen Tradition ihres Volkes – hier wurde das Musselin erfunden und seine Produktion zu wahrer Meisterschaft gebracht – ein jähes Ende gesetzt hatte. Beide Aktionen haben miteinander zu tun: Zu lernen, wie man mit Stoff arbeitet, heißt zu lernen, wie England Dhaka besetzt hatte, das einst der weltgrößte Musselin-Exporteur war, und, wichtiger, wie dabei das Wissen der bengalischen Kunsthandwerker\*innen ausgebeutet wurde: „Und dann hakten sie den Weber\*innen die Daumen ab“, sagt die Alte. Eine Gruselgeschichte. Dass diese Praxis von der offiziellen Geschichtsschreibung nicht bestätigt wird, das Gedenken daran von diesen Frauen unter der Hand dennoch am

1 Richard Lloyd Parry, *Ghosts of the Tsunami. Death and Life in Japan's Disaster Zone*, New York: MCD, 2017, S. 266.

2 Stephen Edgar mit Deborah Bird Rose, *Wild Dog Dreaming. Love and Extinction*, Charlottesville & London: University of Charlotte Press, 2011, S. 90.

Leben gehalten wird, ist genug, um sie in ein Gespenst zu verwandeln.

Das Tageslicht weicht der Dämmerung. Die Weberinnen gehen und der Nachtwächter kommt. Er wird die direkteste Begegnung mit einem Geist haben. Doch noch zuvor wird er zu Beginn seiner Schicht von Bildern heimgesucht, die über den Bildschirm flackern – Nachrichten aus Brasilien, einem Land, das von Rechtsextremen regiert wird. Mangrané stammt zwar nicht von dort, lebt dort aber momentan. Eine weibliche Stimme informiert darüber, dass der Amazonasregenwald in Flammen steht und sein Kollaps die Zerstörung des Weltklimas bedeuten könnte: „Schätzungen gehen davon aus, dass es im Jahr 2050 30 Millionen Klimaflüchtlinge aus Bangladesch geben wird.“ Der Wächter träumt davon, die hungrigen Hunde in den brasilianischen Amazonas mitzunehmen. Warum? Um dem Hunger zu entfliehen? Oder der Verlassenheit? Der menschlichen Gleichgültigkeit? Und doch quält ihn ein Alptraum, der beide Länder vereint. Denn die verbotenen Feuer, die den Amazonas verschlingen, erwärmen auch Dhaka.

Die Nacht wird immer dunkler. In der Schule fällt der Strom aus, und das Versprechen der Dämmerung scheint beinahe unmöglich weit weg – vielleicht ja eine Folge jener beunruhigenden Zukunft, die im Fernsehen angekündigt wurde? Was Mark Fisher *das Gespenstische* genannt hat, durchzieht die Atmosphäre. Wie er schreibt, ist dort „etwas, obwohl da nichts sein sollte“, oder, vielleicht „nichts, obwohl da etwas sein sollte“.<sup>3</sup> Ohren auf – das ist der Moment, in dem der angedeutete Körper von „Fog Dog“, dem Nebelhund, stolz über den Bürgersteig vor dem Gebäude huscht. Kurz danach unterbricht ein donnerartiges Geräusch die Bilder. Einmal mehr wird der Film von der Dunkelheit verschluckt. Als der Wachmann am nächsten Tag die Schule verlässt und diesen heimgesuchten Ort endlich hinter sich lässt, fällt sein Blick, gefilmt in einer wunderbar langen Einstellung, auf die Hunde auf der Straße. Verdächtig erscheinen sie ihm, und wahrscheinlich nimmt er all die Tausende von Jahren, all die Tausende von Geschichten wahr, die sie begleiten.

*Fog Dog* ist ein Geisterfilm. Und die Geister, die Gespenster haben jede Menge zu erzählen, selbst wenn sie nicht immer der Worte mächtig sind. In seinen Texten über Hauntology setzt sich Fisher mit der Möglichkeit auseinander, dass sich die Gespenster der Vergangenheit und die der

Zukunft – verstanden als Virtualitäten, die nie aktualisiert wurden – treffen.<sup>4</sup> Wenn der Kapitalismus sich selbst als einzigen Realismus präsentiert und dabei jede andere Zukunft als die eigene kannibalistische auslöscht, ist das Insistieren auf der Pflege der Beziehungen zu den Gespenstern und dem Engagement für die Virtualitäten – für die Vorstellung all der Zukünfte, die eben nicht stattgefunden haben oder nicht sein durften – alles andere als neutral. Es ist ein Akt des Widerstands.

Aber wie sind die Heimsuchungen des Kolonialismus, wie sie von der Weberin zum Ausdruck gebracht werden, mit denen 1000 Jahre alter Hunde verknüpft, die ein modernistisches Gebäude behausen, das schon längst in den Prozess der *kippleization* eingetreten ist, wie Phillip K. Dick eine bestimmte Form der wie von selbst ablaufenden Vermüllung nennt. Wie hängen, noch dazu, all diese Heimsuchungen, im Sinne einer Faltung, mit denen zusammen, die Bangladesch mit dem Amazonas verbinden, gleichermaßen träumerisch – „Wisst ihr, eines Tages fahre ich mit euch nach Brasilien, und lasse euch dort im Dschungel zurück.“ – wie katastrophisch? Das ist eine Frage der ästhetischen Politiken der Heimsuchung. Der englische Kolonialismus und die ihn treibenden Kräfte des extraktivistischen Kapitalismus haben eine Reihe von Zukünften verunmöglicht; ebenjene Zukünfte, die sich in Musselin hüllten, fein wie der Nebel, sodass wir einen Blick auf all ihre Bewohner\*innen hätten erhaschen können, Seite an Seite mit ihren Jagdhunden – sie sind weggebrochen.

Wir sehen uns mit einem Projekt der Zukunft konfrontiert, nämlich dem modernistischen, angesichts dessen es unserer kolonialisierten Vorstellungskraft, so Fisher, nicht mehr gelänge, Kontinuität herzustellen. Mehrere Autor\*innen, darunter Isabelle Stengers und Fisher selbst, haben darauf hingewiesen, wie sehr unsere Vorstellungskraft gelähmt ist, seit wir aufgehört haben, an den Fortschritt zu glauben. Wir bleiben zurück mit all den immer gleichen alten Weltraumfantasien und der futuristischen Architektur des 20. Jahrhunderts. Doch was bitteschön ist diese alte Frau, die aus einer anderen Zeit zu kommen scheint, mit einer irgendwie tellurischen Sprache, und zwar insofern, als dass sie von Verstümmelung zeugt, vielleicht nicht im sichtbaren Fleisch, aber doch in diesem anderen Fleisch, aus dem sich jene Weisheit herausbildet, die das Wissen und die Stärke des Menschen ausmacht, anderes als eine

3 Mark Fisher, *Das Seltsame und das Gespenstische*, Berlin: Edition Tiamat, 2017, S. 13.

4 Siehe: Mark Fisher, *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*, Berlin: Edition Tiamat, 2015.

Heimsuchung? Und was dieser kurze Satz eines Wachmanns, der es wagt, von einem zukünftigen Amazonas zu sprechen, einem Amazonas, der die Flammen besiegt hat und der ungebrochen die ganze Vielfalt der Menschen und der Nicht-Menschen in sich aufzunehmen imstande wäre; der – wer weiß das schon – auch Hunden eine Zuflucht bieten könnte, die, auch wenn sie ursprünglich von hier stammen, in ihrem eigenen Land allmählich zu Einwanderern geworden sind? Und was bitteschön ist dieser „Fog Dog“, dieser Nebelhund, anderes als jenes unbegreifliche Gespenst, das bei Fisher aus der Vergangenheit und bei Mangrané aus der Zukunft kommt und das die Brüchigkeit der Zeit ankündigt, wie sie sich in der menschlichen Selbstverständigung erfahren lässt – ein Gespenst, komplex sich erhebend aus den Resten von Fleisch, Knochen, Erde, Wasser, Stein, Beton, Kommensalismus, von Leuten und Gemeinschaften? Nicht zufällig bricht das Bild in sich zusammen, als er erscheint.

Auch wenn *Fog Dog* uns mit dem Anthropozän zurücklässt und in einer materiellen und schamanistischen Falte zwischen zwei tropischen und kolonialisierten Ländern operiert, überkommt der Film die Melancholie, die Fishers Hauntology durchzieht. In seinen Bildern manifestiert sich noch ein anderer Geist, ein tropischer. Das Statement, das sich am Beginn von Apichatpong Weerasethakuls Presstext für seinen Film *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben* (2010) findet, spielt ontologisch in einer anderen Dimension, einer animistischen: „Ich glaube an Seelenwanderungen zwischen Menschen, Pflanzen, Tieren und Geistern“, heißt es dort.<sup>5</sup> Eine solche Ontologie lässt sich auch in anderen Werken Mangranés finden, besonders dort, wo er mit Kosmologien aus dem Amazonas oder amerindischen Perspektiven liebäugelt. Auf den ersten Blick – und von einem westlichen Standpunkt – wirkt die Non-Koinzidenz der Begriffe Geist und Seele seltsam. Geister werden hier als Entitäten charakterisiert, als etwas, das einen vollen existenziellen Status hat. Seelen dagegen wandern. Gleichzeitig besitzt das Kino für Weerasethakul die Fähigkeit, Mischerinnerungen zu erzeugen, zwischen seinem Team und den Betrachtenden – und dabei konsequenterweise eine neue Vergangenheit zu kreieren: „Synthetische vergangene Leben“, sagt er, oder: eine „Zeitmaschine“. Geister und Seelen sind in diesen Überblendungen als wirkliche Entitäten zu verstehen, sie gebären eine

neue Vergangenheit, die im Gegenzug neue Zukünfte in sich trägt. Folgt man dem Filmemacher, so schafft das Kino andere Welten und andere Leben, deren Seelen wandern.<sup>6</sup> *Ghosts of Darkness*, eine Erzählung Weerasethakuls, spielt in der Provinz von Udon Thani und dreht sich um einen Mann, der seinen Lebensunterhalt damit verdient, in kleinen Dörfern Filme zu zeigen. Er wird von einer mysteriösen Figur angeheuert und baut sein improvisiertes Filmtheater für ein Publikum auf, das des Nachts erscheint und den Film sieht, ohne zu blinzeln, die Augen wie gebannt auf die Leinwand gerichtet. Als der Film zu Ende ist, verlassen sie das Kino in geordneten Reihen, und erst als er sein Equipment einpackt, begreift der Mann, dass er gerade einen Film auf einem Friedhof aufgeführt hat, vor einem Publikum aus Toten. Weerasethakul spricht dabei von einem Gefühl der Traurigkeit: „Es gab Geister, die immer noch träumen wollten. Sie hatten ihr letztes Geld gegeben, um sich Träume zu kaufen, einen Film.“<sup>7</sup> Er insinuiert dabei auch, dass das Kino – oder auch ein Museum – eine Art Sarg sein könnte, eine geschlossene Kiste, in der verhexte Geister andere Geister sehen, Bilder von Menschen, die nicht mehr länger anwesend sind und wahrscheinlich längst verstorben sind. Geister eben, die Geister sehen.

Was, wenn wir uns überlegen, dass *Fog Dog* ein Film über eben-solche Geister ist, die einen Film betrachten – und jeden sehen, der dort läuft, bellt, tanzt, webt, kehrt, beobachtet, Angst hat, heimsucht, rüttelt und in den Bildern aufleuchtet? Geister, die Geister sehen, die ein Licht erkennen in der Dunkelheit der Welt um uns herum, jener Welt, die von der Frau im Fernsehen angekündigt wird? Diese Welt des Endes, in der alles schon längst zu Ende ist – oder zumindest zu Ende gehen könnte. Weerasethakul geht davon aus, dass die Angst vor Gespenstern in jungen Jahren und angesichts des Todes stärker ist. Nähert sich unsere Welt dem Tod? Wie oft noch können unsere Seelen wandern, angesichts all der Feuer und Katastrophen – oder, in anderen Worten, angesichts des Anthropozäns? Mangranés Film ist eine Art *Spectrogothic*-Horror. Und die Geschichte, die er uns von seinem Spukschloss erzählt, endet damit, wie der Wachmann dessen Mauern hinter sich lässt. Die Kamera nistet sich dabei nonchalant in seinen Haaren ein – genau dem Ort also, an dem in der Vorstellung einiger indigener Völker die Geister leben; oder

5 Apichatpong Weerasethakul, „Director's Statement“, in: *Strand Releasing Presents Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, 2010. Für die deutsche Übersetzung: [https://www.trigon-film.org/de/movies/Uncle\\_Boonmee/documents/MD\\_Uncle\\_Boonmee\\_D.pdf](https://www.trigon-film.org/de/movies/Uncle_Boonmee/documents/MD_Uncle_Boonmee_D.pdf).

6 Ebd.

7 Apichatpong Weerasethakul, „Ghosts in the Darkness.“ in: James Quandt (Hg.), *Apichatpong Weerasethakul*. Wien: SYNEMA, 2009, S. 104–117, S. 113.



aber in seinem Kopf – genau dort also, wo in der Vorstellung der westlichen Völker der Verstand lebt. Wie aber können wir diesen Schlössern entfliehen, wenn sie drauf und dran sind, den ganzen Planeten mit ihren Mauern zu umschließen? Und nach welchem Licht suchen wir, diese Geister, eigentlich? Könnte dieses Licht, anders als Fisher es vorhergesagt hat, eine traumartige Dimension haben, wie wir sie in *Fog Dog* zu Gesicht bekommen (im Traum des Wachmanns, im Wunsch der Weberin, im Erscheinen von „Fog Dog“ selbst) und in den Filmen Weerasethakuls, aber auch in den Konzepten sogenannter animistischer Völker?

Der Yanomami-Schamane und -Leader Davie Kopenawa schreibt in *The Falling Sky* von den Geistern des Waldes:

„*xapiri* sind die Bilder der *yarori*-Vorfahren, die sich am Anbeginn der Zeit in Tiere verwandelt haben. Das ist ihr richtiger Name. Du nennst sie „Geister“, aber sie sind etwas anderes. Ihre Leben begannen, als der Wald noch jung war. Die Schamanen-Ältesten haben sie immer zum Tanzen animiert und so machen wir es auch heute noch. Wenn die Sonne aufgeht in der Brust des Himmels, gehen die *xapiri* schlafen. Und wenn die Sonne am Nachmittag wieder unterzugehen beginnt, beginnt für sie die Dämmerung und sie erwachen. Unsere Nacht ist ihr Tag. Wenn wir schlafen, sind die Geister wach und spielen und tanzen im Wald. So ist es. Es gibt so unglaublich viele von ihnen, weil sie nie sterben. Deswegen nennen sie uns „die kleinen Gespenster“ – *pore thë pë wei!* –, und sie sagen zu uns: „Ihr seid Außenseiter\*innen und Gespenster, weil ihr sterblich seid!“ In ihren Augen sind wir allein schon deshalb Gespenster, weil wir, anders als sie, schwach sind und leicht sterben.“<sup>8</sup>

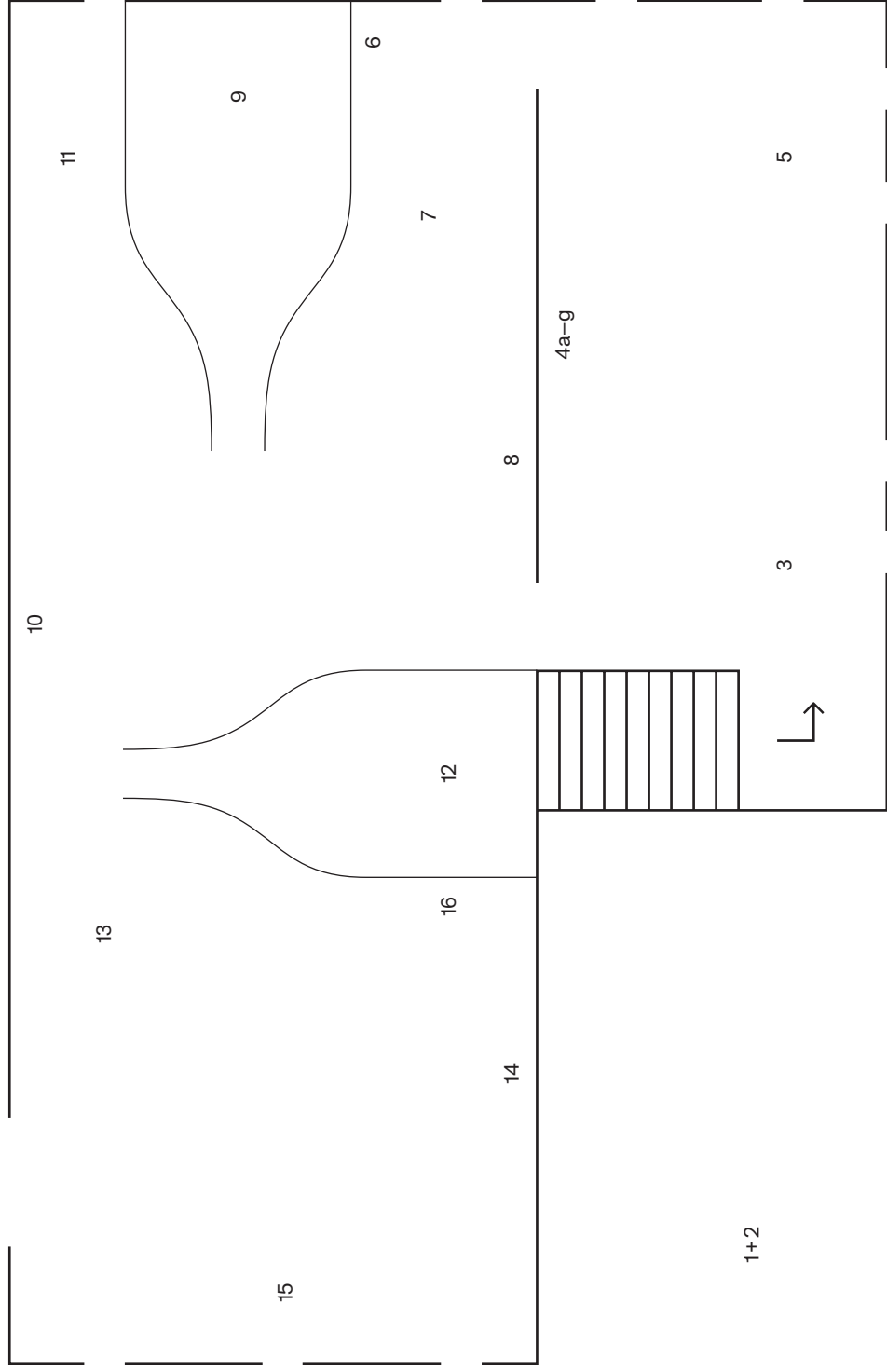
Wir suchen heim und wir werden heimgesucht. Wir sind die Gespenster all der anderen, der Zahllosen, die vom Kolonialismus, der Ausrottung, den Massakern hinweggerafft wurden. Ist Spektralität ein perspektivischer Zustand oder eine perspektivische Situation? Fisher erinnert daran, dass das Wort „haunt“ einmal meinte, jemandem einen Besuch abzustatten, mit jemandem vertraut zu sein. In diesem Sinne ist auch *Fog Dog* nicht zuletzt ein Film über einen Besuch, ist die Vorstellung eines

katalanischen Künstlers, der in Rio de Janeiro lebt, von einem kleinen, schönen Ort in Dhaka, und von einem modernistischen Gebäude, das genauso aussieht wie viele Gebäude in Brasilien. Wir sind nicht am gleichen Ort, aber einige unserer Geister kennen sich, und das schon lange. Vielleicht treffen sie sich auch dann und wann zum Tee. Andere heuln rachsüchtig den Mond an, wieder andere warten geduldig, bis sie an der Reihe sind. Und dann wären da noch diese kleinen sterblichen Geister, die auf das Licht warten. *Fog Dog* ist ein solches Licht: ein Gespenst, ein Spektrum aus Licht.

*Juliana Fausto, Philosophy Postdoctoral Fellow an der Universidade Federal do Paraná, Brasilien; Übersetzung: Dominikus Müller*

8 Davie Kopenawa, Bruce Albert, *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge, London: The Harvard University Press, 2013, S. 55.

Daniel Steegmann Mangrané (geb. 1977 in Barcelona) lebt und arbeitet seit 2004 in Rio de Janeiro. In seinen Werken denkt er durch bzw. mit der Form, dazu nutzt er die Diversität von Fotografie, Zeichnung, Skulptur, Installation, Hologramm, Film und VR. Zugleich finden sich zahlreiche Verweise auf die Tradition der geometrischen Abstraktion der Vertreter\*innen des Neo-Konkretismus wie Hélio Oiticica und Lygia Clark, deren wegweisende Arbeiten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das reine Betrachten durch eine vollständiges körperliches Involviertsein der Betrachter\*innen ablösten. Die Arbeiten von Daniel Steegmann Mangrané wurden international in Einzel- und Gruppenausstellungen in zahlreichen Institutionen gezeigt, darunter Pirelli HangarBicocca, Mailand (2019), Nottingham Contemporary (2019), das Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes (2019), das CCS Bard College, New York (2018), die Fundação de Serralves, Porto (2017), die 14. Lyon Biennale (2017), die 9. Berlin Biennale (2016), die New Museum Triennial, New York (2015), das Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (2015), das CRAC Alsace Centre Rhénan d'Art Contemporain, Altkirch (2014), die Casa França-Brasil, Rio de Janeiro (2013), die 9. Mercosul Biennale, Porto Alegre (2013) und die 30. São Paulo Biennale (2012).



1 + 2

- Atelier 4.1.
- 1 *Dog Eye*, 2020  
Collage, Wand, Loch, Videoprojektion/  
collage, wall, hole, video projection
  - 2 *Quebreira*, 2013  
Lautsprecher, maßgefertigter Metallständer,  
MP3 Player, Audiokabel / speaker, custom  
metal stand, MP3 player, audio cables, 23'08"  
Kunsthalle Münster
  - 3 *Systemic Grid 17 (Window 2)*, 2015  
Sicherheitsglas, Zierglas, Halterungen,  
Sockel aus Beton und Holz, Glasscheibe /  
security glass, ornamental glass, mounts,  
concrete and wood pedestal, glass panel.  
Courtesy Daniel Steegmann Mangrané und /  
and Esther Schipper, Berlin
  - 4a *Fog Dog (Couple)*, 2020  
4b *Fog Dog (Shy Crowns)*, 2020  
4c *Fog Dog (Flowers on Chair)*, 2020  
4d *Fog Dog (Ladies Room)*, 2020  
4e *Fog Dog (Lady at Stairs)*, 2020  
4f *Fog Dog (Reflections)*, 2020  
4g *Fog Dog (Sphinx)*, 2020  
Giclée Drucke / giclée prints
  - 5 *Rotating Table / Speculative Device*, 2018  
verspiegelte drehende Stahloberflächen,  
Stativ, geteilter Zweig / mirrored steel rotating  
surfaces, tripod, split branch. Courtesy  
Daniel Steegmann Mangrané und / and  
Mendes Wood DM São Paulo, Brussels,  
New York
  - 6 *Holograma*, 2013  
„Ultimate“ holografische Platten /  
„Ultimate“ holography plates. Courtesy  
Daniel Steegmann Mangrané und / and  
Mendes Wood DM São Paulo, Brussels,  
New York
  - 7 *Geometric Nature/Biology*, 2020  
geteilter Ast, elastische Schnüre / split  
branch, elastic cords
  - 8 *Morphogenesis / Cripsis*, 2020  
Wandmalerei aus Wasserfarben,  
Holzstöcke / watercolour wall drawing,  
wooden sticks
  - 9 *Fog Dog*, 2020, 2k Video, 47'37"
  - 10 *Holograma 1 (estructura e galho)*, 2013  
„Ultimate“ holografische Platten /  
„Ultimate“ holography plates. Courtesy  
Daniel Steegmann Mangrané und / and  
Mendes Wood DM São Paulo, Brussels,  
New York
  - 11 *Rotating Table / Speculative Device*, 2018,  
verspiegelte drehende Stahloberflächen,  
Stativ, geteilter Zweig / mirrored steel rotating  
surfaces, tripod, split branch. Courtesy  
Daniel Steegmann Mangrané und / and  
Mendes Wood DM São Paulo, Brussels,  
New York
  - 12 *Phasmides*, 2012  
16 mm-Film übertragen auf HD-Video,  
in Farbe, stumm / transferred to HD video,  
colour, mute, 22'41"
  - 13 *Systemic Grid 124 (Window)*, 2019, Sicher-  
heitsglas, Zierglas, Halterungen, Sockel aus  
Beton und Holz, Glasscheibe / Security glass,  
ornamental glass, mounts, concrete and  
wood pedestal, glass panel. Courtesy Daniel  
Steegmann Mangrané und / and Esther  
Schipper, Berlin
  - 14 *Kiti Ka'aeté (light drawings)*, 2013  
Diaprojektion, Dias (27 Zeichnungen) /  
slide projector, slides (27 drawings)
  - 15 *Table with Objects*, seit / since 1998  
Tisch, unterschiedliche Objekte / table,  
diverse objects
  - 16 *Holograma 6 (estructura com bicho)*, 2013  
„Ultimate“ holografische Platten / „Ultimate“  
holography plates. Courtesy Daniel Steeg-  
mann Mangrané und / and Mendes Wood  
DM, São Paulo, Brussels, New York

Alle anderen Werke / All the other works: Courtesy Daniel Steegmann Mangrané,  
Esther Schipper, Berlin und / and Mendes Wood DM São Paulo, Brussels, New York