

It is known how Diogenes of Sinope, the Cynic, quite simply refuted [the Eleatics'] arguments against movement; without speaking he rose and walked about, contradicting them by action. Hegel, *History of Philosophy*

1. AC

Long before French Fauvist Raoul Dufy started work on his monumental magnum opus *La Fée Électricité*, a giant painting created especially for the Electricity Pavilion of the 1937 Paris World's Fair, the popular cultural imagination had grown accustomed to viewing (and constructing) electricity as an essentially *feminine* phenomenon. This may have had something to do with the fact that, soon after the discovery of its essential properties and qualities, electricity had quickly (and much more easily than, say, water and gas) found itself 'domesticated,' that is to say applied to accommodate the demands of 'home' use—indeed, the late nineteenth-century revolution in electrical applications constituted an especially auspicious moment in this cultural history of the gendering of an essentially 'neutral' natural phenomenon, not in the least because the Victorian era as a whole was so obsessed with the question of gender, and with the 'problem'—like electricity, potentially destructive—of femininity in particular.¹ Furthermore, *la fée électricité* was also conceived of as a fairy, female goddess or muse (rather than, say, as a gnome, knight, or priest)

because the traditional graphic representation of electricity—as a stream, a current, flow or *fluidum*, a liquid state of becoming²—seemed to correspond so well with the supposedly ‘feminine’ qualities of softness, curvature, and, most importantly, caprice; it is no coincidence that the official aesthetic of the *belle époque*, an era enchanted with both the many marvels of electricity and various rebellious models of femininity (think of Ophelia and Salomé, of Sarah Bernhard and Mata Hari), was best expressed in the languorous floral motifs of *art nouveau*—as the French modernist *littérateur* Paul Morand put it: “Women are flowers with light bulbs. Flowers with light bulbs are women.”

More important in this alignment of electricity and female agency, and quite unrelated to the bizarre scientific custom of distinguishing ‘male’ from ‘female’

¹ In a neat twist of historical irony, it was the domestication of electricity – i.e. the entry of electricity into the private home – that also revolutionized the treatment of female hysteria: up till then, and in true nineteenth century fashion, hysteria had long been treated as a sexual affliction first and foremost, enabling the male medical authorities to subject their female patients to such unlikely ‘cures’ as manually administered pelvic or vaginal massage – it was an early electric invention already then named the vibrator which put an end to the aforementioned dubious ‘medical’ practices, thus marking one small step in women’s struggle to regain control over their bodies, this one accomplished, quite improbably, *with the help of electricity*.

electrical polarities, however, was the constant presence of a lethal *threat* hidden (or presumed to be hidden) in the folds of electricity’s impenetrable cloak, one that required careful handling and ruthless disciplining: an indispensable source of heat, light, and life (see the famous Miller-Urey experiment on the origin of life on Earth) throughout all of human existence, electricity in both its ‘natural’ and ‘artificial’ forms also appeared early on as a frighteningly reliable bringer of death and destruction—a dichotomy equally prominent in many traditional representations of the fair sex throughout history. It is no coincidence then, that the vogue for *la-fée-électricité*-style

² Liquefaction here stands opposite the solid state of being that Karl Marx and Friedrich Engels famously saw “melt into air” with the advent of modernity; as it so happens, Nina Canell, whose art is the instable subject (obliquely approached) of the current, equally instable essay, was invited in 2009 to participate in an exhibition named after Marx and Engels’s celebrated assertion that, in the modern world, “all that is solid melts into air”—with a work composed of five blue *solids*. “Liquid modernity,” furthermore, is Zygmunt Bauman’s preferred formula for the present condition of the world; it would be interesting to further investigate the gendered overtones of these qualifications from the historical perspective (among other vantage points) of both the increased presence of women in the workplace—including *the scientific laboratory*—and the persistent tendency to gender ‘work’ (as both opposed and equal to ‘action’ and ‘labor’) as such.

depictions of the electromagnetic force, simultaneously quaint, cutesy and sexist, really only took flight at the exact moment when a host of enterprising, adventurous *savant*s (Marie Curie will probably forever remain the archetype in question; tellingly, she was also a pioneer of electro-physical research) began knocking on the hastily bolted doors of the traditionally male-dominated bulwark of scientific enquiry—a moment in history that also coincided, significantly, with the birth of psychoanalysis as a ‘science’ of sexual difference, and as such yet another chapter in the long history of men’s suspicion of (and last-stand attempt at regaining control over) women’s desire to ‘know’ as much as they did. And so, with the entry of *la fée électricité* into the mine-riddled arena of scientific research, began the long process of unbuttoning Pythagoras’ trousers—an ongoing project in which certain important aspects of Nina Canell’s work can equally be inscribed.³

³ I am referring here to a 1995 book by the Australian scientist Margaret Wertheim titled *Pythagoras’ Trousers: God, Physics, and the Gender Wars*. Published at the height of the so-called ‘culture wars’ that were then tearing apart much of American academic life, this important book continues to suffer from those exact gender wars it sought to expose as folded into the aforementioned culture wars: not surprisingly, most of the politically motivated savage criticism posted online on amazon.com was penned by men (whether they are also male scientists remains unknown).

Electricity, threat: I, for one, wholeheartedly admit to being scared of her (*la fée électricité*)—so as for me, Pythagoras’ trousers don’t quite fit. Luckily, I also no longer have gas heaters in my current living quarters—for much of my life, they were just as big a source of anxiety. [“Did I switch off the gas? Did I switch off the electrical stove?” The ensuing panic attacks would concern financial ruin just as much as personal well-being. The greatest fear, however, continues to surround the event of taking a bath while my wife is blow-drying her hair with the proper electrical appliance just a couple of feet away.] This anxiety is not so much related to the fact that gas serves as a painfully demonstrative reminder of my miserable continental European dependency upon Russian might in matters that concern natural resources (although the important notion of *circulation*, which—no pun intended—courses through much of Canell’s practice, is of course present in the acknowledgement of this dependency as well), as it is with the spectral presence of permanent threat or ‘risk’ in the supposedly safe privacy of our homes: there is electricity all around me, and there is electricity everywhere—how many miles of cables and wires does the average household contain, I often wonder, and how many meters of cabling went into the awesome apparatus of Canell’s *Shedding Skin (Perpetual Current for Twenty-Four Buckets)*?⁴—and this of course turns every home into a potential disaster area (every socket or loose-hanging cable can be the end of me), the control of which is a matter of both level-headed domestic management and social responsibility, a bit

⁴ Cables, I must confess, have long been something of a personal obsession, and I of course responded rather enthusiastically to the fact that Canell seemed to share at least some aspects of my fascination for a material and/or technology both so anachronistically ‘analogue’ (or at least smacking of obsolescence) and timeless. In our daily tussles with miles of cables all around us, most notably those meant for charging mobile phones, laptops, iPods, and other disingenuous prophets of the illusion of an unfettered mobility, we sometimes resemble a twenty-first-century equivalent of the famous Laocoon sculpture group, caught in the stranglehold of a mythical sea serpent. Yet all the while these very same cables that in some way keep us bound to the ground are of course also channels designed to conduct the energy that makes movement possible in the first place. The profusion of wires, threads, cables, and other conductive or connective channels (or, more precisely, *symbols* of channeling) in Canell’s work points to this foundational aporia of stasis *and* motion, stillness *and* dynamism, begging the question whether ‘movement,’ in a philosophical sense, is possible at all (absolute stasis isn’t, as we all know: the absolute limit of 0 Kelvin or zero molecular motion only exists as a purely theoretical limit, i.e. requiring the existence of a thermodynamic system wholly disconnected from the universe). More importantly, however, the ubiquity of wiring in Canell’s work also echoes the reticular model of neural traffic, i.e. of *thinking* as such. The wire, charged or not, that connects A to B to Y to Z symbolizes both the ceaseless circulation of energies, forces, and values of all kinds, as well as the erratic, associative path ‘followed’ (or rather, traced) by all creative thinking, which is only ever chronologically linear.

like the quotidian hazard that is traffic. So when Caoimhín Mac Giolla Léith, commenting upon Canell’s habit of including the voltage required to bring to life her electro-installations in the descriptions that accompany these installations’ titles, states that “to draw attention to the voltage required to power a neon sculpture is to remind the viewer of the essentially kinetic nature of all works employing neon, however immobile they might appear,” I can’t help but think: 2000V (in *Nerve Variation*), 3000V (in *Bag of Bones*), 31000V (in the most complex *Tapetum Lucidum*) are all demonstrably lethal voltages⁵—a frankly literal staging of the aesthetic effect of *real* ‘precariousness’ (or of the ‘aesthetic of risk’) that clearly sets Canell’s work apart from the *mimesis* of precariousness that is such a pervasive characteristic of many contemporary art installations.⁶

⁵ Researching this article, I found out that most electrical chairs in the American prison system operated dispensing 2000V charges; interestingly—to continue the feminist tone of the introductory paragraph of the present essay—I also found out that some of America’s most notorious frying chairs were given *female* nicknames.

⁶ See Hal Foster, “Precarious,” in *Artforum*, December 2009. Both quoted from Caoimhín Mac Giolla Léith, “Small Gestures, High Voltage,” in Melanie Bono, Annette Hans (eds.), *Nina Canell, Evaporation Essays*, Berlin: Distanz Verlag, 2010

2. DC

The precarious balance of an agreed-upon risk and its contractual negotiation on the one hand, and circulation, the ghost of traffic, on the other: while even the most cursory glance at Canell's oeuvre to date is certain to reveal a myriad of circles and circular figures as persistent atavistic tropes (from the suspended ring of bones in *Mutual Leap* via the buckets and drumheads in *Perpetuum Mobile* and *Shedding Skin* to the snaking coils of cable in *Bag of Bones*, echoing life's cyclical nature as much as the limitless flow of energy), the circle-of-trust-like logic of the contract is literalized most comprehensively in one of Canell's least material projects to date, *Black Light (For Ten Performers)*. The ten performers referred to in the title are in fact private collectors, participants in a work of Canell's that involved the temporary removal of a tiny piece of electric cable from their respective households—a symbolic incision meant to douse their homes in complete darkness for prescribed lengths of time (thanks to a remotely controlled electric timer, the installation of which was also stipulated in the 'contract'). In addition to this choreographed 'event,' *Black Light* also consists of a sculptural element: a perfect circle made up of the ten pieces of electric cable that the performers so generously excised from their domestic grids, laid down on the floor and connected to each other using phosphorescent shrink tube—of a kind that allows the joints of the ring to light up in the dark, like a hovering halo of bits and bytes flashing through a tunnel of thought, or a crude graphic representation, perhaps,

of hadrons colliding. Countless circles already litter the annals of art history, and, like the odd cyclotron before it, CERN's Large Hadron Collider will doubtlessly continue to inspire underwhelming artworks for a long time to come, yet few works manage to conflate the interlocking narratives of circularity, currency, and the social contract so successfully and with such exemplary economy of symbolic means as Canell's understated blackout.⁷ In addition to revealing the essentially *social* (hence contractual) dimension of man's harnessing the brute force of nature's many mysterious energies, as well as exposing the economic scaffolding thanks to which this management is made possible—the performers *are* collectors after all: men of money or more-than-average economic means (we presume), and it is hard not to think of the artist's instruction to intervene in the flows of energy coursing through their homes as an oblique comment on the deregulated flow of global capital, the true life-blood of the international art market that, in some sense, has brought Nina Canell and me together—*Black Light* also reaffirms our emphasis on the transformative process, circular or not, of conduction and transmission as Canell's great 'theme.' In this sense, *Black Light* and its apparent mirror image *Mutual Leap (After Nollét)*, also relate to Canell's various experiments with energy and sound, three examples of her work in these adjoining fields being *The Luminiferous Aether* (actually a project by Robin Watkins in collaboration with Nina Canell), based on the recording of magnetic storms in wintery Alaska, and works such as *To Be Hidden and So Invisible (21000 Hz)*, which involved the fictional

⁷ No doubt in part because of the awe it has been able to instill in the overwhelming mass of ignorami for whom the legend of the so-called ‘God particle’ (i.e. the elusive Higgs boson) has come to acquire an almost religious significance, the Genevan particle physics laboratory has been especially successful in reviving the ancient, frustrated dream of science’s union with art—CERN even has its own art and resident artists program, producing such predictably titled exhibitions as *Signatures of the Invisible* and *Shadows of the Infinite*. Much to the young Swedish artist’s credit, Canell has successfully resisted giving in to the facile temptations of making artworks inspired by, say, string theory—the pitfall in which many an artist bedazzled by the enigmatic lingo of advanced theoretical physics has been observed to stumble. Canell does have a clearly-defined interest in ‘hard’ science of course, but this interest does not lead her into the quagmire of pompous metaphysical speculations on the origins of time and matter; the scientific model used in her practice is closer both to the stunted tradition of alchemy (in that the natural realm of electricity, stone and water is approached as a field of *symbols* first and foremost) as well as to that of the amateur-engineer or gifted craftsman leisurely tinkering away at (models of) machines that serve no measurable use and thus appear more closely connected with the Renaissance paradigm of art as invention. ‘Craft’ certainly is a key term when considering her art, if only for the implied critique of mastery of ‘professional’ scientific research it entails, as well as for the link with the domestic realm—see our earlier discussion of *la fée électricité*—that it touches upon.

amplification of the soundless sounds produced by a watermelon, and *Anatomy of Dirt in Quiet Water*, a brute resonance study of natural entropy. Canell’s avowed interest in infra/ultrasound, frequency shifts, and quasi-geological processes of fossilization, petri-faction, and solidification in such works—a list to which the aforementioned *Temporary Encampment (Five Blue Solids)* should also be added—often concerns the imperceptible pace of change that ‘sees’ one material or form become or turn into another, as well as the porous borders, which are really *anything but* borders, between different material states and processes of (de-)materialization—what could also be described as *osmosis*.⁸ And so we find ourselves returned, following the many meandering materials (paths, lines, conductors, channels) that litter the floor, mostly, of the artist’s studio, to an earlier topic of conversation (see note 4), the dialectic of stasis and motion, movement and stillness—merging and e-merging, emergence and emergency.

Canell has referred to her work with certain less-than-obvious materials as a form of externalized thinking, or as a laborious externalization of thought as such—giving thought the ‘natural’ appearance,

⁸ The reference to the osmotic process helps to explain the subtitle, so to speak, of Canell’s *Mutual Leap*, the bracketed (*After Nollét*): Jean-Antoine Nollét is the name of the French amateur physicist whose groundbreaking work in the field of electrical conduction and electromagnetism eventually led to the discovery, in 1748, of osmosis.

that is, of a geological, thermodynamic process. (What, in this context, would a change of *mind* look like?) That this process of ‘naturalization’ is only achieved through artful labor, i.e. laboriously—cue the painstaking, meticulous assembly of many an unruly element, force or form, requiring tireless experiment, trial and error, in the most literal sense of the word—, only helps to highlight the common ground where the artist’s studio and the laboratory (as a site of such exact—and exacting—labor) meet. And here art’s haphazard thinking resembles *tinkering*, in the slightly nostalgic sense of art and science’s shared roots in an ethic of amateur craftsmanship keen on retaining the possibility of awe in the face of nature’s profound disorder of things (for the ‘order of things’ is only really or fully instituted *after* the twilight of this originary art-and-science synthesis). Ordering thoughts, disordering things—note how both things and thoughts can be read as both subject and object of this sentence. Collecting one’s thoughts as if they were rare earths, dispersing their physical traces: the artist’s studio only resembles the scientist’s laboratory in so far as *entropy* is the subject of the research conducted in both, its pleasure derived from the singular spectacle, as Nina Canell herself put it so lyrically, of seeing contingency seep into nature’s trusted chain of command.

3. & CC

Not to simply return to, but to conclude the encircling gesture of the present essay’s variously scattered thoughts, a final reflection on electricity fairies, occasioned by looking at, and hearing about, a work titled *Into the Eyes as Ends of Hair*—an installation made up of a small transistor radio from which a handful of wiry tentacles sprout, reaching to the heavens. Tuned between stations, the radio’s arborescent ‘cloud of knowing’ registers electric and electro-magnetic shifts emanating from adjoining rooms (including, but not limited to, those generated by lighting) as quasi-soundless sparks of disembodied activity.

This type of telekinetic affect surely relates to one of the more bizarre embodiments of the modern wireless woman, which can be found in the female-dominated realm of knowledge where the tradition of Theremin playing and the history of telepathic and psychokinetic practices—the world of what is so oddly named the ‘medium,’ the *go-between*—meet. More noteworthy still—and I can’t help but think here of the Tunguska event of June 30, 1908⁹—is the fact that throughout history this nebulous field of crypto-expertise has been dominated (if not invented, then certainly ‘channeled’) by ladies *from the East*. Firstly, the Theremin itself (or aetherophone, as it was originally known) is of course of Russian vintage: its inventor, Léon Theremin, who died at the venerable age of 97 years in 1993, accidentally stumbled upon the instrument’s innovative operating principles—the modulation and amplification of sound

⁹ The Tunguska event refers to a massive explosion that occurred in Central Siberia, some thousand kilometers north of the city of Krasnoyarsk, in the Lower Tunguska valley, and caused the flattening of tens of thousands of trees in a 40-mile radius of the site of impact. According to the NASA website, the exact causes of the explosion continue to be debated to this day, but there is growing agreement that “on the morning of June 30, 1908, a large space rock, about 120 feet across, entered the atmosphere of Siberia and then detonated in the sky. [. . .] It is estimated that the asteroid entered the Earth’s atmosphere traveling at a speed of about 33,500 miles per hour. During its quick plunge, the 220-million-pound space rock heated the air surrounding it to 44,500 degrees Fahrenheit. At 7:17 a.m. (local Siberia time), at a height of about 28,000 feet, the combination of pressure and heat caused the asteroid to fragment and annihilate itself, producing a fireball and releasing energy equivalent to about 185 Hiroshima bombs.” I was inadvertently reminded of this (pop-cultural) factoid when I visited Nina Canell in her studio some months ago to discover that she was about to start work on a sculpture that would incorporate a large piece of lodestone, involving the strategic use of magnetic force fields—which seems to chime rather elegantly with the intriguing fact that, back in the Lower Tunguska valley, hardly any traces remain of the actual meteorite that caused so much destruction a century or so ago (it literally went up in smoke, like a rumor, or a myth). The famous black-and-white photographs of thousands of trees strewn across the Siberian plains like so many matchsticks, finally, resonate with the so-called ‘arborescent’ imagery I discerned in the enigmatically titled

based on gesture (as opposed to actual contact or manual handling) only—in 1920s Petrograd. Having spent several years in the United States, the mysterious conditions of Theremin’s return, in 1938 —i.e. at the height of the purges that would result in Stalin’s notorious Moscow show trials—to his fatherland were compounded by his subsequent scientific work in the service of Soviet intelligence and espionage (one of his most influential inventions in this field, a tiny listening device, was simply known as “the thing”); it is rather appropriate, then, that the eerie, ethereal sound of the Theremin would become such a recognizable staple of those 1950s science-fiction films that so clearly took their paranoid cues from Cold War culture. More important for our present discussion, however, is the fact that very early on the Theremin became the instrument of choice for a handful of charismatic women, many of them Soviet-Russian-born, who did much to popularize its otherworldly sound register, thus adding further weight to the habitual conflation of the political uncanny with

(CONT.) *Into the Eyes as Ends of Hair*, the mere mention of which inevitably leads us to consider Gilles Deleuze and Félix Guattari’s classic distinction between trees (*arbores*, the arborescent) and weeds (rhizomes, the rhizomatic) as two rivaling models of thought, one resolutely linear, hier-archival, and centralist, the other its exact anarchic opposite. If the human brain does resemble a tree, and derives its unilateral penchant for linear, hierarchical, and centralizing thought from its tree-like structure, what kind of entropic thinking or thought process does a gigantic jumble of uprooted trees ‘represent’? That of *art*?

both feminine mystery and oriental mystique (the name of Mata Hari came up earlier—it should do so again). The best known of these is probably Clara Rockmore, née Clara Reisenberg in Vilnius in 1911, originally a violin student at Saint Petersburg's famed Imperial Conservatory. The Theremin family inevitably produced its own fair share of virtuosos, Leon's daughter Natasha Theremin being the leading name in the field. And the world's current leading performer, finally, is Theremin's grandniece Lydia Kavina, born in Moscow in 1967, where she continues to teach the instrument at the city's world-famous conservatory.

This oddball subdivision of futurist ethnomusicology intersects at various points with the history of psychokinesis—the singular gift of being able to move (bend, morph) things with the mind without any direct contact or like form of physical mediation, much like a Theremin-player moulds the astral body of sound—but perhaps nowhere more emphatically than in the storied case of Canell's namesake Nina Kulagina, whose psychic powers became the object of intense homefront scientific scrutiny in the closing decades of her life—she died in 1990, much of her experimental track record forever shrouded in Soviet secrecy—, some of which explicitly focused on her alleged ability to generate strong voltages, *fée électrique* style, using only her willpower. Electric ladyland: in retrospect, there seems to be some historical justice attached to the fact that Soviet Russian women in particular—Alla Vinogradova is another celebrated case in point—were 'chosen' to act as the exemplary

vessels of so many fearsome kinetic powers (I continue to refer to the tradition of Theremin-playing as well here); not only were the egalitarian tenets of proto-feminism—think of Rosa Luxemburg, think of Clara Zetkin, the only non-Russian woman to have been buried in the Kremlin necropolis—wholly integral to the socialist project, none other than Lenin himself once memorably defined socialism as “Soviets plus electricity” (a statement that belongs to the NEP era, incidentally, during which the visual arts experienced its brief last flowering, crowned by Aleksandr Rodchenko's photographic portrait of the Shukhov radio tower in Moscow—a symbol of the Revolution's historical dependence upon the power of radio waves).

To conclude (to *really* conclude—why else would I have brought up both the Theremin and telekinesis?), we could probably launch into yet another wild hypothesis here, speculating that on a basic level, much art, contemporary or not, belongs to the long and shadowy history of psychokinetic ('wireless') practices—the history, that is, of ordering things according to the whimsical a-logic of the mind as it constantly attunes itself to the changing conceptions as to what constitutes the aesthetic or the artistically valid and worthwhile—i.e. as to what, with regards to such aesthetic questions, is 'in the air.'¹⁰ In art, more than anywhere else, this order (or ordering) of things can easily acquire the definite quality of a natural given, it becomes 'naturalized'—the outcome of a seemingly organic process, arranged in such a way as if the willpower of yet unknown magnetic (electrical,

geological, meteorological, etc.) forces ‘wanted’ it thus. Rather than as the source or proprietor of this logic, the artist here appears as a mere *medium*—see the other Nina—through which these forces proceed to speak, or (more appropriately) by way of which these forces *think*. More appositely still—as I stare at the photograph of a six-thousand-year-old piece of chewing gum (found in Finland) that Nina Canell sent me—the artist’s brain as well as the artist’s studio could be imagined as spaces and places where these thoughts, after having been aerially ingested and before hardening into objects, are mulled or *chewed over*.

The shimmering, membrane-like contours of traces left behind by forces, of force-thoughts coagulating into trace-objects: if *Into the Eyes as Ends of Hair* is a tele-pathic or ‘sensing’ machine, its synaptic circuitry and schematic arborescent form also make it look like

a ‘thinking’ machine (leafless trees equally look like brains). What we marvel at upon entering the exhibition space, in short, are not just thoughts, momentarily frozen in various stages of de/materialization, but thinking itself. It crackles.

¹⁰ Although—and I’m consciously addressing the artist (first and foremost) here, as she may not be *so* excited to see her work turn into a diving platform from which to take a plunge into the depths of grand art theoretical pontification—I have no desire to engage in deep aesthetic theory, it is perhaps worth noting here that the mercurial nature of this process of ever-shifting conceptions (of the aesthetic) also ties art, contemporary or not, to the long and shadowy history of *proxemics*, the “study of the human use of space within the context of culture.” That a major part of Canell’s telekinetic practice concerns the “human use of space” hardly requires further emphasis here.

Es ist bekannt, wie Diogenes von Sinope, der Kyniker [Zyniker], solche Beweise vom Widerspruch der Bewegung ganz einfach widerlegte; stillschweigend stand er auf und ging hin und her, – er widerlegte sie durch die Tat.

Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*

1. AC

Lange bevor der französische Fauvist Raoul Dufy die Arbeit an seinem gewaltigen Opus magnum *La Fée Électricité* aufnahm, einem monumentalen Wandbild, das er eigens für den Pavillon de la lumière (Pavillon der Elektrizität) auf der Weltausstellung 1937 in Paris schuf, hatte sich die populäre Vorstellung in den Köpfen festgesetzt, die Elektrizität sei im Grunde genommen ein weibliches Phänomen. Das mag damit zu tun haben, dass die Elektrizität schon bald nach der Entdeckung ihrer wichtigsten Merkmale und Eigenschaften „domestiziert“ (und das wesentlich problemloser als beispielsweise Gas und Wasser) – also auf „häusliche“ Bedürfnisse zugeschnitten und dort entsprechend genutzt – wurde. Tatsächlich war die Revolution der Nutzbarmachung von Elektrizität im späten 19. Jahrhundert ein besonders viel versprechender Augenblick in der Kulturgeschichte: Man „genderte“ eine im Grunde „neutrale“ Naturerscheinung, nicht zuletzt deshalb, weil die gesamte viktorianische Zeit geradezu besessen von Fragen des Geschlechts war, insbesondere dem „Problem“ der

Weiblichkeit (die, wie die Elektrizität, als potenziell destruktive Größe wahrgenommen wurde).¹ Hinzu kam, dass „la fée électricité“ auch deshalb als Fee, Göttin oder Muse erdacht wurde (statt, sagen wir, als Zwerg, Ritter oder Priester), weil die herkömmlichen grafischen Darstellungen der Elektrizität – als Bach, Strömung, Fluss oder *fluidum*, ein fließender Zustand des Werdens² – so gut zu vermeintlich „weiblichen“

¹ Es ist eine nette Ironie der Geschichte, dass es die Domestizierung der Elektrizität war – mithin der Einzug der Elektrizität in das private Heim –, die auch die Behandlung weiblicher Hysterie revolutionieren sollte: Bis zu diesem Zeitpunkt war die Hysterie (typisch für das 19. Jahrhundert) als sexuelle Störung behandelt worden. Dies erlaubte der männlich dominierten medizinischen Zunft, ihre weiblichen Patienten so fragwürdigen „Heilbehandlungen“ wie manuell ausgeführten Becken- oder Vaginalmassagen zu unterziehen. Es war die Erfindung eines elektrischen Geräts, schon damals Vibrator genannt, die solchen dubiosen „medizinischen“ Maßnahmen ein Ende setzte, und damit ein kleiner Schritt auf dem hartumkämpften Weg der Frauen, die Kontrolle über ihren eigenen Körper wiederzuerlangen. Dieser spezielle Schritt konnte, auf recht unerwartete Weise, mithilfe der Elektrizität erfolgen.

² Verflüssigung bezeichnet hier das Gegenteil eines festen (Daseins-)Zustands, den Karl Marx und Friedrich Engels bekanntermaßen mit dem Einzug der Moderne „verdampfen“ sahen. Wie der Zufall es möchte, wurde Nina Canell – deren Kunst ja das unbeständige (indirekt verhandelte) Thema dieses

Eigenschaften wie Weichheit, geschwungenen Formen und – wohl am bedeutsamsten – Sprunghaftigkeit zu passen schienen. Es ist kein Zufall, dass sich die dominierende Ästhetik der Belle Époque – eine Ära, die sich von den mannigfaltigen Wundern der Elektrizität und den verschiedensten rebellischen Frauenbildern (man denke an Ophelia und Salome, an Sarah Bernhardt oder Mata Hari) faszinieren ließ – am

(CONT.) ebenso unbeständigen Essays ist – 2009 eingeladen, an einer Ausstellung teilzunehmen, deren Titel sich an Marx' und Engels' berühmte These anlehnte, derzufolge in der modernen Welt „alles Ständische und Stehende verdampft“ (engl. „all that is solid melts into air“; vgl. Karl Marx, Friedrich Engels, „Manifest der Kommunistischen Partei“, in: dies., *Werke*, Bd. 4, Berlin 1990, S. 465). Nina Canells Beitrag war eine Arbeit – *Temporary Encampment (Five Blue Solids)* – aus fünf blauen Festkörpern. Hinzu kommt, dass der Begriff „flüchtige Moderne“ („liquid modernity“) Zygmunt Baumans bevorzugtes Schlagwort ist, wenn es darum geht, den gegenwärtigen Zustand unserer Welt zu beschreiben (vgl. Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main 2003). Es wäre interessant, die „genderspezifischen“ Untertöne dieser Zuweisungen aus einer historischen Perspektive (und anderen Blickwinkeln) zu beleuchten. Insbesondere im Hinblick auf die zunehmende Präsenz von Frauen im Arbeitsleben – einschließlich des (natur)wissenschaftlichen Labors – sowie auf die sich hartnäckig haltende Tendenz, „Arbeit“ als solche zu „gendern“ (als gegensätzliches und gleichwertiges Pendant zu „Aktion“ oder schwerer körperlicher Arbeit).

kongenialsten in den schmelzenden floralen Ornamenten des Jugendstils ausdrückte. So schrieb der moderne französische Erzähler Paul Morand:
 „Frauen sind Blüten mit Glühlampen. Blüten mit Glühlampen sind Frauen.“

Doch entscheidender bei dieser Gleichsetzung von Elektrizität und Weiblichkeit, und ganz unabhängig von der eigentümlichen wissenschaftlichen Konvention, „männliche“ (-) und „weibliche“ (+) elektrische Pole zu unterscheiden, war die permanente Gefahr, die sich tief in den Falten des undurchdringlichen Mantels der Elektrizität verbarg (oder angeblich verbarg). Eine Gefahr, die achtsamen Umgang und strenge Disziplin erforderte. Durch die gesamte Menschheitsgeschichte hinweg eine unverzichtbare Quelle für Wärme, Licht und Leben (siehe das berühmte Miller-Urey-Experiment zum Ursprung des Lebens auf der Erde), zeigte sich die Elektrizität schon früh als erschreckend verlässlicher Überbringer von Tod und Zerstörung, sowohl in ihrer „natürlichen“ wie in ihrer „künstlichen“ Form – eine Dichotomie, die auch in althergebrachten Darstellungen des schönen Geschlechts besonders auffällig ist. Es ist also sicher kein Zufall, dass die Mode, elektromagnetische Kräfte im Stil von Dufys *La Fée Électricité* malerisch, süßlich und sexistisch ins Bild zu setzen, gerade zu jener Zeit ihre Blüte erlebte, als eine ganze Reihe von rastlosen, risikofreudigen Wissenschaftlerinnen begann, an die hastig verriegelten Türen der männlichen Bastion naturwissenschaftlicher Forschung zu klopfen (Marie Curie wird wohl immer ihr Archetypus bleiben; bezeichnenderweise war sie auch eine

Pionierin der elektrophysikalischen Forschung). Dieser historische Augenblick fiel darüber hinaus mit der Geburtsstunde der Psychoanalyse als „Wissenschaft“ des Geschlechterunterschieds zusammen. Und so begann ein weiteres Kapitel männlichen Misstrauens (und eines des letzten männlichen Versuchs, die Kontrolle wiederzuerlangen) angesichts des Bestrebens von Frauen, sich in jenem Maße *Wissen* anzueignen, wie es damals geschah. Mit dem Auftritt von *la fée électricité* auf dem Minenfeld wissenschaftlicher Forschung begann also der langwierige Prozess, die *Hosen des Pythagoras* aufzuknöpfen – ein nach wie vor andauerndes Projekt, in das sich auch verschiedene wesentliche Aspekte von Nina Canells Werk einschreiben lassen.³

Elektrizität – Bedrohung: Ich für meinen Teil gebe uneingeschränkt zu, Angst vor der Elektrizität zu haben (vor *la fée électricité*). Es scheint, als wollten mir die Hosen des Pythagoras nicht so recht passen. Zum Glück gibt es in meiner Wohnung heute keine Gasheizung mehr – einen Großteil meines Lebens hat sie mich in große Angst versetzt. [„Habe ich das Gas ausgeschaltet? Habe ich den Elektroherd ausgemacht?“ Die daraus resultierenden Panikattacken kreisten ebenso um den finanziellen Ruin wie um mein persönliches Wohlbefinden. Am meisten Angst macht es mir aber nach wie vor, wenn ich ein Bad nehme und meine Frau sich nur wenige Zentimeter entfernt mit dem elektrischen Föhn die Haare trocknet.] Diese Angst hat weniger damit zu tun, dass Gas stets schmerzlich daran erinnert, wie erschreckend abhängig Kontinentaleuropa in Bezug auf Bodenschätze

von russischen Machthabern ist, sondern vielmehr mit etwas anderem (obwohl der Schlüsselbegriff „Kreislauf“, der sich durch einen Großteil von Nina Canells Werk zieht, natürlich nahelegt, wenn man diese Abhängigkeit zugeben wollte). Diese Angst hat mit der geisterhaften Präsenz einer ständigen Bedrohung zu tun, eines permanenten *Risikos* in den angeblich so sicheren vier Wänden unserer Wohnung: Um uns herum ist Elektrizität; Elektrizität ist überall – ich frage mich oft, wie viele Meilen Kabel und Leitungen es in einem durchschnittlichen Haushalt gibt und wie viele Meter Kabel wohl in der erstaunlichen Konstruktion von Canells *Shedding Skin* (*Perpetual Current for Twenty-Four Buckets*) stecken.⁴ Natürlich macht das jede Wohnung zu einem potenziellen Katastrophenschauplatz (jede Steckdose, jedes lose Kabel könnte mein Ende bedeuten), dessen Kontrolle sowohl ein besonnenes Management des

Haushalts als auch soziale Verantwortung erfordert, und zwar auf ähnliche Weise, wie auch die alltägliche Gefahr im Straßenverkehr danach verlangt. Caoimhín Mac Giolla Léith bemerkte zu Canells Angewohnheit, in ihren kurzen Begleittexten zu den Werktiteln stets die Voltzahl, die nötig ist, um ihre Elektroinstallationen zum Leben zu erwecken, anzugeben: „Die Aufmerksamkeit auf die erforderliche Stromspannung zu lenken, die zum Betrieb einer Neonskulptur notwendig ist, bedeutet, den Betrachter an die grundlegende kinetische Natur aller Arbeiten mit Neon zu erinnern, [...] so unbeweglich sie auch erscheinen [mögen].“⁵ Und so komme ich nicht umhin zu denken: 2.000 Volt (bei *Nerve Variation*), 3.000 Volt (bei *Bag of Bones*), 31.000 Volt (beim hochkomplexen *Tapetum Lucidum*) sind allesamt nachweislich tödliche Volt-zahlen⁶ – eine offen gesagt höchst direkte Inszenierung des ästhetischen Effekts eines real *präkä-*

³ Ich beziehe mich hier auf das Buch *Die Hosen des Pythagoras. Physik, Gott und die Frauen* (englische Originalausgabe von 1995, 1998 auf Deutsch erschienen) der australischen Wissenschaftlerin Margaret Wertheim. Erschienen auf dem Höhepunkt des sogenannten „Kulturkriegs“, der damals weite Teile der akademischen Welt in den USA spaltete, ist Wertheims Buch bedauerlicherweise von denselben Geschlechterkriegen geprägt, die sie selbst – eingebunden in den Kontext der eben genannten Kulturkriege – eigentlich entlarven wollte. Es überrascht wenig, dass die Mehrzahl der politisch motivierten, vernichtenden Kritiken auf www.amazon.com von Männern verfasst wurde (ob es sich dabei auch um Wissenschaftler handelt, ist unklar).

⁴ Ich muss zugeben, dass Kabel für mich schon lange so etwas wie eine persönliche Obsession sind. Natürlich war ich begeistert, dass Canell zumindest ein Stück weit meine Faszination für ein Material beziehungsweise eine Technik teilt, die so anachronistisch „analog“ ist (oder zumindest nach Obsoleszenz riecht) und zugleich zeitlos ist. Unser täglicher Kampf mit kilometerlangen Kabeln, insbesondere jenen für Handyladegeräte, Laptops, iPods und andere Gerätschaften, die uns hinterlistig suggerieren, uneingeschränkt mobil zu sein, lässt uns manchmal zu zeitgenössischen Pendanten der berühmten Laokoon-Gruppe im Würgegriff einer mythischen Seeschlange werden. Dennoch sind die Kabel, die uns in gewisser Weise anbinden, zugleich

*ren Zustands (beziehungsweise einer Ästhetik des Risikos), die Canells Werk deutlich von jener Mimesis prekärer Zustände, die bei der Mehrzahl zeitgenössischer Installationskunst ein so weit verbreitetes Phänomen bildet, absetzt.*⁷

(CONT.) Kanäle jener Energie, die Bewegung überhaupt erst möglich macht. Die Fülle von Drähten, Leitungen, Kabeln und anderen leitenden oder verbindenden Kanälen (oder genauer gesagt, Symbolen für die Kanalisierung von etwas) in Canells Werk ist ein Verweis auf die grundlegende Aporie von Stasis und Bewegung, von Stillstand und Dynamik. Folglich drängt sich die Frage auf, ob „Bewegung“ – im philosophischen Sinne – überhaupt möglich ist (absolute Stasis ist es nicht, wie wir alle wissen: Der absolute Nullpunkt von 0 Grad Kelvin – oder auch die völlige Bewegungslosigkeit molekularer Teilchen – existiert nur als theoretischer Grenzwert, würde also die Existenz eines vollkommen von unserem Universum abgekoppelten thermodynamischen Systems voraussetzen). Entscheidender jedoch ist der Aspekt, dass die allgegenwärtigen Verkabelungen in Canells Werk ein Spiegelbild der *Formatio reticularis*, also eines cerebralen Netzwerks und damit des Denkens per se, sind. Die Leitung, die A mit B und Y mit Z verbindet – ob nun stromleitend oder nicht –, ist ein Symbol: sowohl für den unaufhörlichen Kreislauf von Energien, Kräften und Werten aller Art als auch für den erratischen, assoziativen Pfad, dem das kreative Denken „folgt“ (oder besser gesagt, den es nachvollzieht) und der, wenn überhaupt, nur chronologisch betrachtet jemals linear ist.

⁵ Caoimhín Mac Giolla Léith, „Small Gestures, High Voltage“, in: Melanie Bono, Annette Hans (Hg.), *Nina Canell. Evaporation Essays*, Berlin 2010

⁶ Bei den Recherchen zu diesem Aufsatz fand ich heraus, dass die meisten elektrischen Stühle des amerikanischen Strafvollzugssystems mit Stromschlägen von 2.000 Volt arbeiten. Interessanterweise – und um den feministischen Ton im ersten Absatz dieses Essays wieder aufzugreifen – stellte sich außerdem heraus, dass einige der berühmtesten elektrischen Stühle Amerikas weibliche Spitznamen haben.

⁷ Vgl. Hal Foster, „Precarious“, in: *Artforum*, Dezember 2009, zit. n. Mac Giolla Léith, „Small Gestures, High Voltage“, a. a. O. (s. Anm. 7)

2. DC

Das prekäre Gleichgewicht eines zuvor vereinbarten Risikos und seiner vertragsgemäßen Verhandlung einerseits und der Kreislauf, geisterhafter Schatten des Stromflusses, andererseits: Selbst der flüchtigste Blick auf Canells bisheriges Œuvre offenbart zweifellos eine Vielfalt von Kreisen und kreisförmigen Figuren, die ihr Werk wie ein hartnäckiger, atavistischer Tropus durchziehen (angefangen mit dem hängenden Knochenring bei *Mutual Leap (After Nollét)* über die Eimer und Trommelfelle von *Perpetuum Mobile* oder *Shedding Skin* bis hin zu den sich schlängelnden Kabeln bei *Bag of Bones*, die den Kreislauf des Lebens ebenso wie den endlosen Fluss von Energie versinnbildlichen). Dennoch wird die Logik dieses Vertrags, die auf einem Kreislauf des Vertrauens beruht, am umfassendsten und direktesten in einer ihrer Arbeiten, die zu ihren bis dato immateriellsten zählt, sichtbar: *Black Light (For Ten Performers)*. Bei den im Titel genannten zehn Darstellern handelt es sich um private Sammler. Sie werden zu Mitwirkenden in einem Projekt der Künstlerin, bei dem es darum ging, ein winziges Stück Kabel in ihren Haushalten zu entfernen – ein symbolischer Schnitt, der bedeutete, dass ihre Wohnungen für eine zuvor bestimmte Zeit vollkommen im Dunkeln lagen (mithilfe einer fernbedienbaren Zeitschaltuhr, deren Installation ebenfalls im *Vertrag* vorgesehen war). Neben diesem choreografierten „Event“ umfasst *Black Light* auch ein skulpturales Element – einen makellosen Kreis, bestehend aus jenen zehn Elektrokabelsegmenten, welche die Darsteller so großzügig aus

ihrem häuslichen Stromnetz herausgeschnitten hatten. Diese Segmente lagen auf dem Boden und waren durch einen phosphoreszierenden Schrumpfschlauch miteinander verbunden, sodass die Verbindungsstücke im Dunkeln leuchteten. Sie erinnerten an einen schwebenden, durch einen Gedankentunnel schwirrenden Nimbus aus Bits und Bytes oder vielleicht an eine primitive grafische Darstellung kollidierender Hadronen. Die Annalen der Kunstgeschichte sind bereits von zahlreichen Kreismotiven bevölkert, und so wird zweifellos auch der Große Hadronen-Speicherring im europäischen Kernforschungszentrum CERN, wie schon manches Zyklotron vor ihm, auf lange Sicht nur enttäuschende Kunstwerke inspirieren. Aber einigen wenigen Arbeiten gelingt es doch so glücklich und beispielhaft ökonomisch wie Canells subtilem Stromausfall, die narrativen Stränge von Kreislauf, Umlauf und Gesellschaftsvertrag miteinander zu verknüpfen.⁸ Abgesehen davon, dass *Black Light* die zutiefst soziale (und folglich vertragliche) Dimension der Domestizierung der unbändigen Gewalt zahlreicher geheimnisvoller Naturkräfte deutlich macht, enthüllt die Arbeit auch das ökonomische Gerüst, mit dessen Hilfe diese Bändigung erst möglich wurde – schließlich sind die Darsteller Sammler: Menschen mit Geld oder zumindest überdurchschnittlichen finanziellen Mitteln (so nehmen wir an). Entsprechend fällt es schwer, in der Anweisung der Künstlerin an die Darsteller, den Stromfluss in ihren Wohnungen zu unterbrechen, nicht einen versteckten Kommentar zum deregulierten globalen Kapitalfluss zu vermuten, jenem wahren *Lebenssaft* des

⁸ Dem in Genf befindlichen europäischen Kernforschungszentrum CERN ist es besonders eindrucksvoll gelungen, den uralten, immer wieder enttäuschten Traum einer Verbindung von Wissenschaft und Kunst neu zu beleben: CERN hat ein eigenes Kunst- und Residency-Programm für Künstler, aus dem Ausstellungen mit so vorhersehbaren Titeln wie *Signatures of the Invisible* und *Shadows of the Infinite* hervorgegangen sind. Dies hat zweifellos auch mit der Ehrfurcht zu tun, die CERN bei der überwiegenden Mehrzahl jener Ignoranten hervorzurufen versteht, für die die Legende des sogenannten „Teilchen Gottes“ (gemeint ist das schwer fassbare Higgs-Boson) inzwischen fast religiöse Bedeutung angenommen hat. Man darf der jungen schwedischen Künstlerin zugutehalten, dass sie sich erfolgreich gegen die banale Versuchung gewehrt hat, sich von, sagen wir, der Stringtheorie zu Kunstwerken inspirieren zu lassen – eine Falle, in die so manche Künstler getappt sind, die sich von der enigmatischen Fachsprache der höheren theoretischen Physik haben blenden lassen. Natürlich hat Canell eindeutig Interesse an „echter“ Wissenschaft. Doch dieses Interesse führt sie nicht in einen Sumpf hochtrabender metaphysischer Spekulationen über die Ursprünge von Zeit und Materie. Das Wissenschaftsmodell, das ihrer Kunst zugrunde liegt, ist der vernachlässigten Tradition der Alchemie (in der der natürliche Wirkungsbereich von Elektrizität, Stein und Wasser in erster Linie symbolhaft verstanden wird) näher, ebenso wie dem Selbstverständnis eines Amateuringenieurs oder eines begabten Handwerkers, der gelassen an (Modellen von) Maschinen bastelt, die keinem messbaren Zweck dienen und so eher einem Paradigma der Renaissance entsprechen, demzufolge

internationalen Kunstmarkts, der in gewisser Weise auch Nina Canell und mich zusammengebracht hat. *Black Light* unterstreicht darüber hinaus Canells großes Thema: unsere Betonung des transformativen Prozesses von Leitung und Übertragung, ob nun als Kreislauf oder nicht. In diesem Sinne stellen *Black Light* und sein erkennbares Pendant *Mutual Leap* (After Nollét) auch den Bezug zu Canells verschiedenen Experimenten mit Energie und Geräuschen her. Drei Beispiele für Arbeiten aus diesen miteinander verwandten Feldern sind das Projekt *The Luminiferous Aether* (eigentlich ein Werk von Robin Watkins in Zusammenarbeit mit Nina Canell), basierend auf Aufnahmen geomagnetischer Stürme im winterlichen Alaska, Arbeiten wie *To Be Hidden and So Invisible* (21000 Hz), bei der es um die fiktive Verstärkung der lautlosen Klänge einer Wassermelone ging, oder *Anatomy of Dirt in Quiet Water*, eine grob vereinfachte Resonanzstudie natürlicher Entropie. Canells erklärtes Interesse für Infra- und Ultraschall, Frequenzverschiebungen und quasigeologische Prozesse wie Fossilisierung, Petrifikation und Erstarrung thematisiert in diesen höchst präzisen Arbeiten – zur obigen Liste sollte auch das bereits erwähnte *Temporary*

(CONT.) Kunst zugleich Erfindung ist. „Handwerk“ ist zweifellos ein Schlüsselbegriff, wenn es um Canells Kunst geht – wenn auch nur aufgrund der implizierten Kritik am Beherrschenden „professioneller“ wissenschaftlicher Forschung, die dort mitschwingt, und wegen ihrer Verbindung zum häuslichen Bereich (siehe unsere Diskussion von *la fée électricité* weiter oben), die hier ebenfalls anklingt.

Encampment (Five Blue Solids) hinzugefügt werden – oft jene unmerklich fortschreitende Veränderung, in deren Verlauf *beobachtet* werden kann, wie ein Material oder eine Form in ein(e) andere(s) übergeht. Häufig geht es zudem um durchlässige Grenzen, die im Grunde alles andere als Grenzen sind, Grenzen zwischen verschiedenen materiellen Zuständen oder Prozessen der (De-)Materialisierung – also um Osmose.⁹ Und so stellen wir fest, dass wir zu einem früheren Thema zurückgekehrt sind (siehe Anmerkung 4), wenn wir den zahlreichen mäandernden Materialien (Bahnen, Leitungen, Stromleitern, Kanälen) folgen, die hauptsächlich auf dem Atelierboden der Künstlerin verstreut sind: Es ist die Dialektik von Stasis und Bewegung, von Dynamik und Stillstand – Verschmelzung und Entwicklung, Entstehung und Notstand.

Canell hat ihre Arbeit mit zum Teil wenig naheliegenden Materialien als eine Form von externalisiertem Denken oder auch als eine mühsame Externalisierung des Gedankens als solchen bezeichnet – als den Akt, dem Gedanken eine „natürliche“ Gestalt zu verleihen, also gewissermaßen als geologischen, thermodynamischen Prozess. (Wie würde ein Umdenken in diesem Kontext wohl aussehen?) Dass dieser Prozess der

⁹ Der Verweis auf den osmotischen Prozess hilft, den in Klammern angeführten Untertitel *After Nollét* von Canells *Mutual Leap* nachzuvollziehen: Jean-Antoine Nollét war der französische Amateurphysiker, dessen bahnbrechende Erkenntnisse auf dem Gebiet elektrischer Leitfähigkeit und des Elektromagnetismus 1748 zur Entdeckung der Osmose führten.

Naturwerdung nur durch kunstvolle Arbeit, also nur mühevoll erreicht werden kann – man denke an die zeitraubende, akribische Verknüpfung so mancher widerspenstigen Elemente, Kräfte oder Formen, die unermüdliches Experimentieren, Versuch und Irrtum (im wörtlichen Sinne) erfordern –, unterstreicht die Gemeinsamkeiten des Ateliers der Künstlerin mit einem Labor (als Schauplatz dieser Tätigkeit). Hier erinnert der sprunghafte Denkprozess der Kunst an Basteln, im Sinne einer beinahe nostalgischen Verwandtschaft von Kunst und Naturwissenschaft, von gemeinsamen Wurzeln in einer Ethik amateurhaften handwerklichen Könnens. Es geht darum, sich das Staunen angesichts der fundamentalen Unordnung der Dinge zu bewahren (denn die „Ordnung der Dinge“ wird erst wirklich und vollständig nach der Dämmerung dieser ganz eigenen Synthese von Kunst und Naturwissenschaft begründet). Das Ordnen von Gedanken, die Unordnung der Dinge – wobei Dinge wie Gedanken hier sowohl als Subjekt als auch als Objekt verstanden werden können. Das Sammeln der eigenen Gedanken, als wären sie seltene Erden, das Verwischen ihrer physischen Spuren: Das Atelier der Künstlerin ähnelt nur insofern einem Labor, als an beiderlei Orten die *Entropie* untersucht wird. Wie Nina Canell einmal selbst so poetisch formuliert hat, ist es die Freude an jenem einzigartigen Schauspiel, zu sehen, nein, zu beobachten, wie sich Zu- und Zerfall in die vertraute Mechanik der Natur unmerklich einzuschleichen beginnen.

3. & CC

Um die verschiedenen hier verstreuten Gedanken, nein, nicht zu rekapitulieren, sondern abzuschließen, ein paar letzte Worte über Elektrizitätsfeen, die mir einfielen, schon als ich von *Into the Eyes as Ends of Hair* hörte. Ich betrachtete die Installation, die aus einem kleinen Transistorradio besteht, aus dem eine Handvoll Kabelchen wie Tentakel herausquellen und sich gen Himmel strecken. Der Empfang ist auf eine Frequenz zwischen zwei Sendern eingestellt, und so überträgt das Radio eine faserige „Informationswolke“ elektrischer und elektromagnetischer Signale, die aus den Nachbarräumen kommen (nicht nur, aber auch jene, die von den Lichtquellen stammen). Es sind gleichsam tonlose Splitter körperloser Ereignisse. Diese telekinetischen Schwingungen erinnern natürlich an eher bizarre Verkörperungen der kabellosen Frau, die sich in jenem weiblich beherrschten Wissensbereich finden, in dem sich das Thereminspiel mit der Geschichte telepathischer und psychokinetischer Methoden kreuzt – jener Welt, die so unbeholfen die des „Mediums“, des *Vermittelten* genannt wird. Bemerkenswerter noch – ich muss an das Tunguska-Ereignis am 30. Juni 1908 denken¹⁰ – ist die Tatsache, dass diese nebulose Kryptodisziplin die gesamte Geschichte hindurch von Damen *aus dem Osten*, wenn schon nicht erfunden, so zumindest *kanalisiert* und beherrscht wurde. Schon das Theremin (oder Aetherophon, wie es ursprünglich genannt wurde) ist russischer Herkunft. Sein Erfinder Léon Theremin, der 1993 im ehrwürdigen Alter von 97 Jahren starb, stolperte in den 1920er-Jahren in

¹⁰ Mit Tunguska-Ereignis ist eine riesige Explosion in Zentralsibirien, im unteren Tunguska-Tal etwa 1.000 Kilometer nördlich der Stadt Krasnojarsk, gemeint. Die vermutliche Asteroidenexplosion zerstörte in einem Radius von 60 Kilometern zehntausende Bäume. Nach Angaben auf der NASA-Website sind die genauen Ursachen für die Explosion bis heute umstritten. Wachsende Einigkeit herrscht indes darüber, dass „am Morgen des 30. Juni 1908 ein großer Himmelskörper von etwa 40 Meter Durchmesser über Sibirien in die Atmosphäre eintrat und dann am Himmel detonierte. [...] Man schätzt, dass der Asteroid mit einer Geschwindigkeit von ca. 50.000 Stundenkilometern in die Erdatmosphäre eintrat. Im Zuge seines schnellen Falls erhitze der 300.000 Tonnen schwere Himmelskörper die Umgebungsluft auf ca. 25.000 °C. Um 7.17 Uhr (sibirischer Lokalzeit) bewirkte die Kombination von Druck und Hitze in etwa 9.000 Meter Seehöhe das Zerbersten und damit die Zerstörung des Asteroiden zu einem Feuerball, was das Energieäquivalent von 185 Hiroshima-Bomben freisetzte.“ Als ich vor einigen Monaten Nina Canell in ihrem Atelier besuchte, erinnerte ich mich spontan an diese (popkulturelle) Quasitatsache, als ich hörte, dass sie gerade an einer Skulptur zu arbeiten begonnen hatte, die große Stücke Magnet Eisenstein und damit den strategischen Einsatz von Magnetfeldern mit einschloss. Dies passt vorzüglich zu der interessanten Tatsache, dass im unteren Tunguska-Tal kaum tatsächliche Spuren jenes Meteoriten zu finden sind, der vor ca. 100 Jahren so viel Zerstörung verursachte (er ging buchstäblich in Rauch auf – wie ein Gerücht oder ein Mythos). Die berühmten Schwarzweißfotos von tausenden Bäumen, die wie Streichhölzer über

Petersburg zufällig über die innovative Funktionsweise des Instruments – nämlich die Modulierung und Verstärkung von Tönen durch Handgesten (und nicht durch physische Berührung). Nachdem Theremin einige Jahre in den Vereinigten Staaten verbracht hatte, vermischten sich die mysteriösen Umstände seiner Rückkehr in die Sowjetunion im Jahr 1938 – also am Höhepunkt der Parteisäuberungen, die mit Stalins berüchtigten Moskauer Schauprozessen endeten – mit seiner nunmehrigen Forschungsarbeit im Auftrag des Geheimdienstes (eine seiner wichtigsten Erfindungen in diesem Bereich war ein Mini-Abhörgerät, das schlicht als „das Ding“ bekannt wurde).

die sibirische Ebene verstreut liegen, fügten sich zudem zur sogenannten „verästelten“ Bildsprache, die ich in dem geheimnisvoll *Into the Eyes as Ends of Hair* betitelten Werk zu erkennen meinte. Schon der Ausdruck „verästelt“ erinnert ja unweigerlich an die klassische Unterscheidung von Bäumen (*arbores*, das Verästelte) und Wurzeln (Rhizome, das Rhizomatische) von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Beide sind konkurrierende Sinnbilder des Denkens – ersteres strikt linear, hierarchisch und zentral ausgerichtet, letzteres das anarchische Gegenteil. Wenn das menschliche Gehirn einem Baum ähnelt und seine einseitige Neigung zum linearen, hierarchischen und zentral orientierten Denken aus seiner baumartigen Struktur schöpft, welches entropische Denken, welche entropischen Denkprozesse „bedeutet“ dann dieses gigantische Durcheinander entwurzelter Bäume? Die der *Kunst*?

Es passt also ganz gut, dass der unheimliche, entrückte Klang des Theremins zu einem so typischen Merkmal von Science-Fiction-Filmen avancierte, die eindeutig ihre Paranoia aus der Kultur des Kalten Kriegs bezogen. Für unsere Belange ist indes wichtiger, dass das Theremin von Anfang an zu einem Lieblingsinstrument einer Handvoll charismatischer Frauen wurde, von denen mehrere in Sowjet-Russland geboren wurden. Ihr Verdienst ist es, dass das jenseitige Klangregister des Theremins bekannt wurde, was die habituelle Vermischung des politisch Unheimlichen mit sowohl dem Weiblichen als auch mit der orientalischen Mystik nur weiter verstärkte (der Name Mata Hari ist schon gefallen, er sollte auch hier genannt werden). Die bekannteste dieser Frauen ist wohl Clara Rockmore, die 1911 als Clara Reisenberg in Vilnius geboren wurde und ursprünglich am berühmten Imperialen Konservatorium in Sankt Petersburg Violine studierte. Auch aus Theremins eigener Familie kamen einige Virtuosen, allen voran Léons Tochter Natascha Theremin. Und schließlich ist die beste Thereminspielerin von heute Theremins 1967 geborene Großnichte Lydia Kavina, die heute noch das Instrument in ihrer Geburtsstadt Moskau am dortigen weltbekannten Konservatorium unterrichtet.

Dieser wunderliche Strang futuristischer Ethnomusikologie überschneidet sich an verschiedenen Punkten mit der Geschichte der Psychokinese – jener einzigartigen Begabung also, Dinge mit dem Geist zu bewegen (zu biegen, zu formen), ohne sie physisch

zu berühren, was dem Spiel auf dem astralen Klangkörper des Theremins ähnelt. Die vielleicht markanteste Überschneidung ist der sagenumwobene Fall von Canells Namensvetterin Nina Kulagina, deren übersinnliche Kräfte in ihren letzten Lebensjahren zum Gegenstand intensiver sowjetischer Forschung wurden. Sie starb 1990, und so bleiben wohl viele ihrer experimentellen Leistungen für immer Sowjet-Geheimnis. Einige Untersuchungen betrafen ausdrücklich Kulaginas angebliche Fähigkeit, im Stil einer *fee électricité* einzig durch Willenskraft elektrische Hochspannung zu generieren. *Electric Ladyland*: In der Rückschau erscheint es irgendwie gerechtfertigt, dass insbesondere sowjetische Frauen – Alla Winogradowa wäre ein weiteres Beispiel – als typische Trägerinnen so vieler unheimlicher kinetischer Kräfte *gewählt* wurden (ich beziehe mich hier auch immer noch auf die Tradition des Thereminspiels). Nicht nur war das egalitäre Dogma des Profeminismus – man denke an Rosa Luxemburg oder Clara Zetkin, die als einzige Nichtrussin in der Kreml-Nekropole begraben liegt – integraler Bestandteil des sozialistischen Projekts. Niemand Geringerer als Lenin selbst hatte den Sozialismus einmal als „Sowjets und Elektrizität“ bezeichnet (die Äußerung geschah zufällig in der NEP-Zeit, in der die bildenden Künste kurzfristig zu ihrer letzten Blüte kamen, gekrönt durch Alexander Rodtschenkos Fotoporträt des Moskauer Schukow-Sendeturms – eines Symbols der historischen Beziehung der Revolution zur Macht der Radiowellen).

Um abzuschließen (um nun *wirklich* abzuschließen, denn wozu hätte ich sonst das Theremin und die Telekinese erwähnen sollen), bringe ich eine weitere unerhörte Hypothese vor. Ich spekuliere nämlich, dass große Teile der Kunst, ob zeitgenössisch oder nicht, auf einer ganz grundlegenden Ebene zur langen und geheimnisvollen Geschichte psychokinetischer („kabelloser“) Methoden gehören. Es ist dies die Geschichte des Ordners der Dinge gemäß der launigen Unlogik des Geistes, der sich permanent an die wechselnden Vorstellungen anpasst, was nun ein ästhetisch oder künstlerisch wertvolles Objekt sei. Er passt sich mithin dem an, was *in der Luft liegt*.¹¹ Mehr als anderswo bekommt diese Ordnung (oder dieses Ordnen) der Dinge spontan den Anschein eines natürlich Gegebenen. Sie (Es) wird „naturalisiert“, Ausdruck eines scheinbar organischen Prozesses, der sich vollzieht als wäre es vom Willen

¹¹ Ich wende mich hier bewusst (vor allem) an die Künstlerin selbst, die vielleicht nicht *so* angetan sein wird, ihre Arbeit als Kanzel für große kunsttheoretische Hochämter zu sehen. Obwohl ich nicht groß theoretisieren will, meine ich doch, festhalten zu müssen, dass diese merkurische Art, sich an immer neue Konzepte (des Ästhetischen) anzupassen, die Kunst, und zwar nicht nur die zeitgenössische, auch an die lange und unergründliche Geschichte der *Proxemik* bindet – also an das „Studium des menschlichen Gebrauchs von Raum im kulturellen Kontext“. Dass sich ein Großteil von Canells telekinetischer Methode auf den „menschlichen Gebrauch von Raum“ bezieht, braucht wohl nicht weiter betont werden.

noch unbekannter magnetischer (elektrischer, geologischer, meteorologischer usw.) Kräfte so „gewollt“. Hier erscheint der Künstler nicht als Quell oder Urheber dieser Logik, sondern als bloßes *Medium* – man beachte die andere Nina –, durch das diese Kräfte immerzu sprechen oder (besser) durch das diese Kräfte *denken*. Während ich auf das Foto eines 6.000 Jahre alten Kaugummis (aus Finnland) starre, denke ich, es wäre noch angebrachter zu sagen, dass das Gehirn und das Atelier des Künstlers Räume sind, wo Gedanken, nachdem sie ätherisch aufgenommen und noch bevor sie zu Objekten materialisiert worden sind, gewälzt oder *durchgekaut* werden.

Die schimmernden, membranhaften Spuren, die die Kräfte hinterlassen – Kräfte-Gedanken gerinnen zu Spuren-Objekten. Wenn *Into the Eyes as Ends of Hair* eine telepathische oder „empfindende“ Maschine ist, lassen sie ihre synaptischen Schaltungen und ihre schematisch verästelte Form auch als „denkende“ Maschine erscheinen (auch blattlose Bäume sehen wie Gehirne aus). Kurz gesagt, erstaunen wir beim Betreten des Ausstellungsraums nicht nur über die Gedanken, die hier in verschiedenen (Ent-)Materialisierungsstufen gefroren sind, sondern über das Denken an sich. Es knistert.