

152

2020

Camera Austria

INTERNATIONAL

A/D/LUX
16,- €
CH
18,- sFr

Karina Nimmerfall

Lisa Stuckey

Janna Ireland

Dhyandra Lawson

Jerome Ming

Callum Beaney

Jenny Schäfer

Raphael Dillhof

4 192310 616005 0 0 1 52

Karina Nimmerfalls Spurensuchen nehmen im »pseudo-doublet: Realität/Wirklichkeit«¹ ihren Ausgangspunkt. Phänomenologisch lassen sich, so die Philosophin Sybille Krämer, eine »Reihe binärer Konfigurationen« der Spur ausmachen, die nach einem Sowohl-als-Auch-Schema funktionieren – zwischen den Polen von (i) »Objekt und Tätigkeit«, (ii) »Präsenz und Absenz«, (iii) »Kausalität und Interpretation«, (iv) »Störung und Ordnung«, (v) »Widerfahrnis und Ermittlung« und (vi) »Natürlichkeit und Sozialität«.² Ausgangspunkt von Nimmerfalls Fallstudien und Serien ist meist ein architektonisches Objekt oder Gefüge. Dafür sucht sie die tatsächlichen Orte auf, um sich diesen in vorerst dokumentarischem Gestus fotografisch oder filmisch anzunähern; zudem konsultiert sie Archivbestände, wo sie historische Materialien ausfindig macht. Es folgen Prozesse des Re-Montierens bildlicher und sprachlicher Versatzstücke oder das Simulieren von Räumen, die es mitunter in physischer Form nicht (mehr) gibt, weil sie zerstört, abgerissen oder aber niemals realisiert wurden. Im Transfer in den Ausstellungsraum, eng an eine publikatorische Praxis gebunden, kommt dem Display eine gesteigerte Bedeutung zu: Es ist nicht nur *structure of support*, sondern folgt einer zitativen Logik im Hin-

Translated by Hilda Hoy

Karina Nimmerfall's trace-seeking works take their starting point in the "pseudo-doublet: Realität/Wirklichkeit."¹ Phenomenologically, writes philosopher Sybille Krämer, a "range of binary configurations" of the trace can be identified, which function according to a "both and as well as" schema between the poles of (i) "Object and Activity," (ii) "Presence and Absence," (iii) "Causality and Interpretation," (iv) "Disturbance and Order," (v) "Experience and Investigation," and (vi) "Naturalness and Sociality."² The starting point of Nimmerfall's case studies and series is usually an architectural object or structure. To this end, she seeks out the actual locations in order to approach them photographically or cinematically in what is initially a documentary gesture, as well as consulting archives to track down historical material. This is followed by processes of reassembling visual and linguistic set pieces or the simulation of spaces that may not have physical form (any longer), due to having been destroyed, demolished, or never realized in the first place. With the work's transfer into the exhibition space, closely tied to a publishing practice, the display takes on heightened significance: it is not merely a *structure of support*, but follows a citational logic with regard to the circumstances under investigation. Evidence-generating

152 / 2020



materials serve less the purpose of proof than of opening up possibilities for urban transformation processes in geographical and philosophical-topological respects.

Laid out in a way that is relatively open to reception, the discursive reference points of Nimmerfall's research-intensive works lie, for example, in theories about "Thirdspace" (Edward Soja), for as an artist she is interested not only in a sociological consideration of space, but primarily in the imaginary space. In this realm, the sense of time might strike against the linear reading direction that some grammars prescribe.

As a second-order search for traces, this essay examines four of Karina Nimmerfall's most recent projects in their transmedial artistic-research cosmology from the following conceptual-methodological perspectives: I. Scenario thinking between *time* and *tense*, II. Philological-architectural object biography, III. Exhibiting the unhomey, and IV. Drawing a circle for *the not yet / anymore*.

I. Scenario Thinking between Time and Tense

It was in 1953 that the Elysian Park Heights social housing project in Los Angeles, already drafted by architect Richard Neutra, was overturned and ultimately shelved to make way for a commercial building project: Dodger Stadium. In Karina Nimmerfall's work *1953. Possible Scenarios of a Discontinued Future* (2013/2016), that year functions as a caesura between the modernist utopia of a city within a city and neoliberal urban planning in the context of the propaganda-permeated anti-communism debate in post-WWII United States. Thus the utopia in its once "future-oriented character" tilted into a "toxic legacy of the past" in order to point to "a void in the present."³ It is to this void that Nimmerfall dedicates herself.

Her contribution to the exhibition *Past Future Housing* (with Morgan Fisher), held in 2016 at the MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles, consisted of three fundamental elements:

(i) In a video installation without sound, Richard Neutra's private home, the VDL Research House, is staged as if it were situated

blick auf den untersuchten Sachverhalt. Evidenzgenerierende Materialien erfüllen dabei weniger den Zweck einer Beweisführung, als den der Öffnung von Möglichkeitsräumen städtischer Transformationsprozesse in geografisch- wie philosophisch-topologischer Hinsicht.

Relativ rezeptionsoffen angelegt, liegen diskursive Bezugspunkte Nimmerfalls recherchéintensiver Arbeiten etwa in Theorien um den »Thirdspace« (Edward Soja); denn die Künstlerin interessiert sich nicht allein für eine soziologische Raumbetrachtung, sondern im Wesentlichen für den imaginären Raum: In diesem bestreikt das Zeitgefühl mitunter die lineare Leserichtung, welche manche Grammatiken uns vorgeben.

Als Spurensuche zweiter Ordnung beleuchtet dieser Aufsatz vier von Karina Nimmerfalls jüngsten Projekten in ihrer transmedialen künstlerisch-forschenden Kosmologie unter folgenden konzeptuell-methodischen Gesichtspunkten: I. Szenariodenken zwischen *time* und *tense*, II. Philologisch-architektonische Objektbiografie, III. Unheimliches ausstellen sowie IV. Einen Kreis ziehen *for the not yet / anymore*.

I. Szenariodenken zwischen Time und Tense

1953 ist das Jahr, in dem das im Entwurf bereits vorliegende soziale Wohnbauprojekt Elysian Park Heights in Los Angeles des Architekten Richard Neutra gekippt und ad acta gelegt wurde, um für ein kommerzielles Bauprojekt, das Dodger Stadium, Platz zu machen. In Karina Nimmerfalls Arbeit *1953. Possible Scenarios of a Discontinued Future* (2013/2016) fungiert die Jahreszahl als Zäsur zwischen der modernistischen Utopie einer Stadt in der Stadt und einer neoliberalen Stadtplanung im Kontext der von Propaganda durchsetzten US-amerikanischen Antikommunismus-Debatte der Nachkriegszeit. Damit kippte die Utopie in ihrem einst »zukunftsweisen Charakter« in ein »toxisches Erbe der Vergangenheit«, um »auf eine Leerstelle in der Gegenwart« zu verweisen.³ Dieser Leerstelle nimmt sich Nimmerfall an.



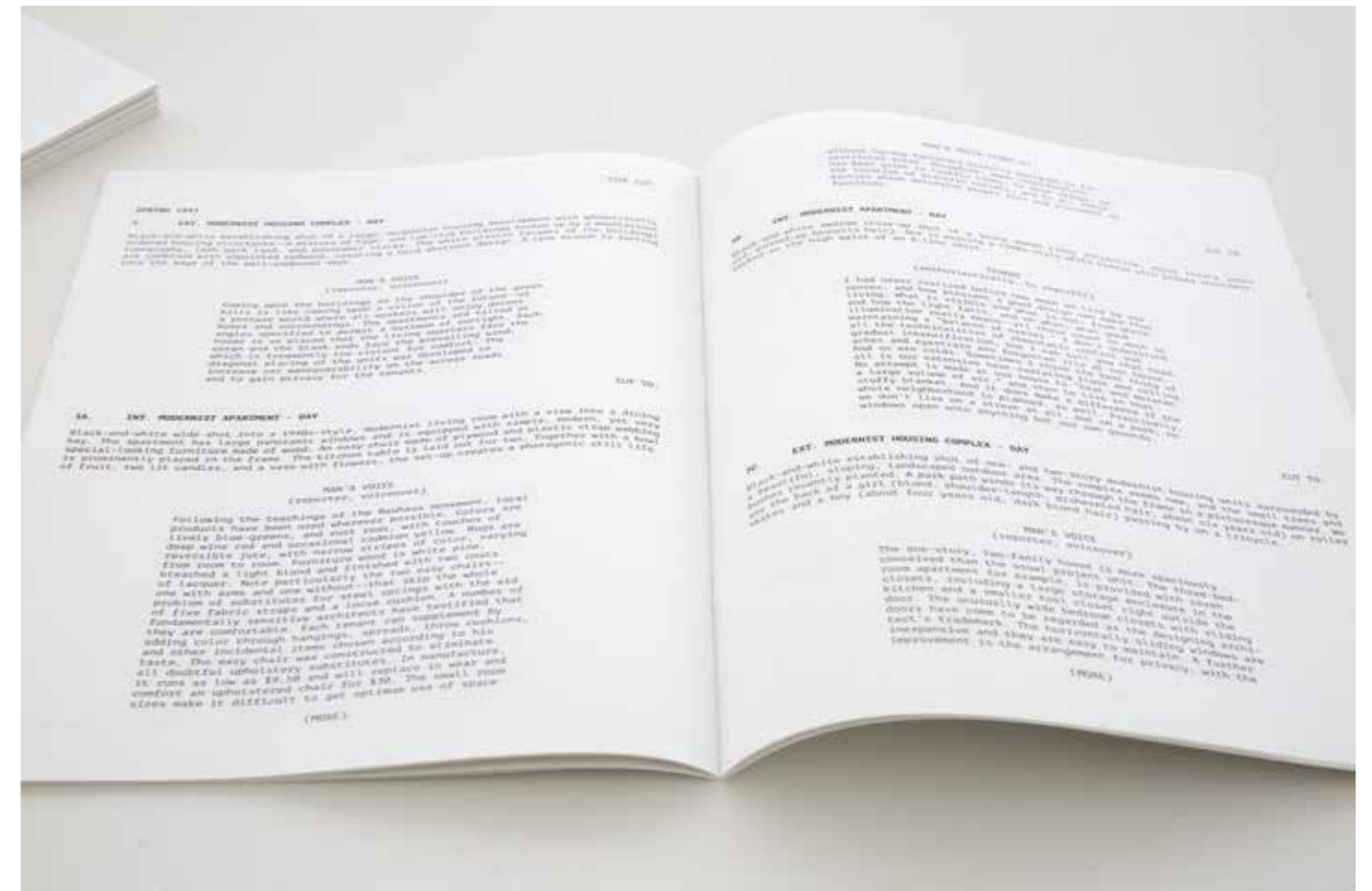
Ihr Beitrag zur Ausstellung *Past Future Housing* (mit Morgan Fisher), die 2016 im MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles stattfand, bestand im Wesentlichen aus drei Elementen:

(i) In einer Videoinstallation ohne Ton wird Richard Neutras Privathaus, das VDL Research House, so inszeniert, als ob es sich in der Landschaft des Elysian Park befände, an dessen Horizont sich Downtown L.A. und die Sierras zu erkennen geben. In unbewegten Kameraeinstellungen zeigen Innenansichten tageslichtdurchflutete Räume, die sich durch Glaswände zum Garten öffnen; unter die Detailaufnahmen von Einrichtungsgegenständen mischen sich Ansichten auf Bücherregale, Architekturpläne und -modelle im Verweis auf ein Homeoffice *avant la lettre*.

(ii) Die Ausstellungsgestaltung wiederholt in präziser Komposition die Stimmung des auf dem Video zu sehenden blickdurchlässigen Glaspavillons, während das Display ein typisches Element des Architekturdesigns Neutras aufgreift. Begünstigt wird diese Ortsspezifität durch stilistische Analogien zukunftsgewandten Entwerfens der beiden emigrierten austro-amerikanischen Architekten Rudolf Schindler, der die heute vom MAK Center for Art and Architecture bespielten Mackey Apartments 1939 erbaute, und Richard Neutra, dessen Studiohaus aus dem Jahr 1932 stammt und heute als Ikone des *International Style* gilt.

(iii) Ein in klassischem Textlayout (Schriftart: PT Mono) auf liegendes fiktionales Drehbuch kontrastiert widerstreitende Standpunkte zum Elysian Park Heights-Projekt in hypothetischen Dialogszenarios: unter anderem zwischen *Architect, Housing Authority Official, Council Member, Real Estate Lobbyist, L.A. Times Editor, Architecture Critic and Resident*.⁴ Nimmerfall stellte das Skript – im Kontext von Los Angeles' »scripted spaces«⁴ ebenso ein *site-specific* Element – aus archivierten Zitaten der Jahre 1942 bis 1962 zusammen, welche die hitzige Baukultur-Debatte einfangen.

Die abendländische Dreiteilung der Zeit in Vergangenheit–Gegenwart–Zukunft wird hier von Nimmerfall als auf einem Spektrum liegend erzählt: Es ist der Versuch, mittels Szenariodenkens Ventile



within the landscape of Elysian Park, with downtown L.A. and the peaks of the Sierras visible on the horizon. Interior views shot from fixed camera angles show daylight-flooded rooms with glass walls that open onto the garden. Close-up shots of furnishings mix in with views of bookshelves and architectural plans and models, references to a home office *avant la lettre*.

(ii) The exhibition design repeats in precise composition the atmosphere of the transparent glass pavilion seen in the video, while the display takes up a typical element of Neutra's architectural design. This site-specificity is fostered by stylistic analogies of the future-oriented designs of the two Austro-American emigrant architects: Rudolf Schindler, whose 1939-built Mackey Apartments are now home to the MAK Center for Art and Architecture, and Richard Neutra, whose studio house from 1932 is today considered an icon of International Style.

(iii) A fictional script in classic text layout (font: PT Mono) is placed on display, in which conflicting viewpoints on the Elysian Park Heights project are contrasted in hypothetical dialogue scenarios between Architect, Housing Authority Official, Council Member, Real Estate Lobbyist, L.A. Times Editor, Architecture Critic, and Resident, amongst others.⁴ Nimmerfall assembled the script— itself a site-specific element in the context of Los Angeles' "scripted spaces"⁵—from archived quotations dating from 1942–62, which capture the heated debate on building culture.

The Occidental division of time into past–present–future is narrated here by Nimmerfall as lying on one spectrum: it is an attempt to use scenario thinking to place points of opening between *time* and grammatical *tense*, as well as between the factuality of history and the potentiality of historiography.

II. Philological-Architectural Object Biography

As a kind of establishing shot, as a landing page, Karina Nimmerfall's publication *Indirect Interviews with Women* (2018) opens with a detail from the *London Council Bomb Damage Maps* (1939–45).



Northwood Hall Hornsey Lane
26.2.41

Flat on 2nd floor, furnished by self, well-kept. All the flats in the block are similar—one large room with bay window in front; two small rooms, kitchen, bathroom. There is a restaurant in the basement for all the tenants, a reading and rest room; a large expanse of lawn all round.

F 35 B
Husband in the Air Force. She does secretarial work, part-time.

I. General Attitude

A. Political

Vague. Not very interested.

B. Domestic

Inv. "Do you like housekeeping?"

F 35 "Not frightfully. I don't mind cooking. I don't like cleaning."

Inv. "Are you doing anything about spring-cleaning this year?"

F 35 "I'm thinking of getting someone to clean the carpet. That's all" (laughs)

II. Background of Subject

Inv. "What other houses have you lived in, beside this one?"

F 35 "Oh, a great many. At least sixteen."

Inv. "Which of them did you like the best?"

F 35 "A flat I had in Church Street, Kensington."

Inv. "What was the first house you remember as a child?"

F 35 "It was in Windsor. Very dark and Victorian. I didn't like it."

III. Attitude to Present Home

Inv. "How long have you lived here?"

F 35 "About three years."

Inv. "What are the things you like about it?"

F 35 "Constant hot water. The people. Everything. They all mind their own business, go their own way."

Inv. "What was your main reason for coming here?"

F 35 "Well, I wanted somewhere for my furniture. I wanted to take it out of storage."

Inv. "Is there anything you definitely don't like about it?"

F 35 "Only that we have one or two rather noisy people tramping about."

IV. Attitude to After the War

A. Personal

Inv. "What sort of house would you really like to live in, if you could choose?"

F 35 "I should like a small cottage, in London!"

Inv. "Would you like to run it all by yourself, or have domestic help?"

F 35 "I think I would like a daily woman, until about four."

Inv. "What do you think are the most important things about a house?"

F 35 "Oh, well the most important are modern conveniences. Labour-saving appliances. Of course the kitchen is very important."

Inv. "Would you rather own or rent your house?"

F 35 "I'd rather rent it. You don't have to pay out so much."

Inv. "Would you like to live in those big blocks of flats with communal kitchens?"

F 35 "I would like the conveniences, but I wouldn't like the communal life. I don't like being with people like that."

B. General

F 35 "Well you can't say really, we don't know how much damage there will be. I think they should clear out the places that have been bombed; there's too much of it anyway. I think a lot of houses are badly planned nowadays—draughty, and the windows in the wrong place. I like modern places for the interior, but not the exterior so much. I think they should have modern buildings in the towns, but not in the country."

V. Attitude to Bombing

F 35 "I suppose I should go and live with friends. The worst part of course would be losing possessions one has had for years."

- Lena 12.10.2016 13:40
- Comment [1]: ? [IMG: 0761]
- KN 10.4.2017 12:30
- Comment [2]: Transcript
- SxMOA 1/2/17/2/F
- Indirect interviews with women, February 1941
- KN 4.4.2017 12:24
- Deleted: Block of Flats, Hornsey. .
- KN 4.4.2017 12:13
- Deleted: is
- KN 4.4.2017 12:14
- Deleted: the
- KN 7.4.2017 19:52
- Deleted: Flat
- KN 7.4.2017 19:52
- Moved (insertion) [1]
- KN 7.4.2017 19:55
- Deleted: space
- BJL 2.4.2017 18:17
- Deleted:
- KN 2.4.2017 15:40
- Comment [3]: Talk about war and the news for this
- Lena 2.4.2017 15:55
- Comment [4]: IMG: 0795
- KN 2.4.2017 15:41
- Deleted: C.F.
- KN 7.4.2017 19:52
- Moved up [1]: Flat, furnished by self, in well-kept home
- KN 2.4.2017 15:51
- Comment [5]: redacted
- KN 2.4.2017 15:51
- Deleted: xxx
- KN 2.4.2017 15:53
- Comment [6]: If bombed out, then the one recently lost
- BJL 2.4.2017 18:20
- Deleted: mind
- LB 10.4.2017 12:35
- Deleted: e
- KN 4.4.2017 12:20
- Comment [7]: IMG: 0796
- LB 10.4.2017 12:35
- Deleted: got
- KN 2.4.2017 16:05
- Deleted: 4
- KN 2.4.2017 19:55
- Deleted: and so on
- KN 4.4.2017 12:20
- Comment [8]: How do you think England should be rebuilt after the war? (Press for suggestions and ideas)
- KN 2.4.2017 16:08
- Deleted: b
- KN 2.4.2017 16:17
- Comment [9]: What would be first thing felt when house found bombed? What would you miss most? What would be your plans?
- KN 2.4.2017 16:20
- Deleted: e

This is followed by photographs taken by the artist of houses and architecture in various parts of London. The first object bears the key-word "Semi-detached house, fairly large suburban type" as part of a 1941 *interview with a woman* "F 45 B." The designation is code: F=sex, 45=age, A-D=class.

The interview technique used by the counter-journalistic project *Mass Observation* in the 1940s corresponds to the neo-Marxist "militant investigation" practiced in northern Italy in the 1960s, in that the interviewer politicizes by posing questions concerning the subject's current emotional state and opinions as well as about the socioeconomic-ideological relationship between housing and work; in this particular case, the questions were also targeted at gender relations. The transcript, which includes affirmative references ("laughs"), characterizes the women by their environment and the concurrence of, as Félix Guattari put it, social, mental, and environmental ecology.⁶

Nimmerfall's reading also interlaces the biographies of women and architectural object biography (a cultural-historical methodology), focusing however on the discontinuous in the form of reflections that appear to be technical: using the commenting and track changes functions of Microsoft Word, she lays a further spatio-temporal level over the interviews. The shown dates and times of the revisions and the initials KN and BJL indicate that Nimmerfall first commented and an editor then corrected. The time index suggests experiencing the artistic act of construction in *statu nascendi*.

In terms of both its approach and the display, Nimmerfall's work is reminiscent of Hans Haacke's institution-critical investigation *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971). Her handling of text is not one of free association either, but rather a re-edit of archival fragments. More precisely, her approach corresponds to a philological-architectural object biography: the working areas of the philology establishing itself in modern times lie between "text criticism, source research, transmission history, historical commentary, biography."⁷

zwischen *time* und grammatischer *tense* zu setzen, sowie zwischen der Tatsächlichkeit der Geschichte und der Potenzialität der Geschichtsschreibung.

II. Philologisch-architektonische Objektbiografie

Quasi als *establishing shot*, als *landing page*, öffnet die Publikation *Indirect Interviews with Women* (2018) von Karina Nimmerfall mit einem Stadtplan der *London Council Bomb Damage Maps* (1939–1945). Es folgen von der Künstlerin aufgenommene Fotografien von Häusern und Architekturen in verschiedenen Teilen Londons. Das erste Objekt führt die Beschlagwortung »Semi-detached house, fairly large suburban type« als Teil eines im Jahr 1941 geführten *interview with a woman* »F 45 B« – die Bezeichnung ist Code: F=Geschlecht, 45=Alter, A–D=Klasse.

Die vom gegen-journalistischen Projekt *Mass Observation* in den 1940er-Jahren angewendete Interviewtechnik korrespondiert mit der in den 1960er-Jahren in Norditalien praktizierten neomarxistischen »Militanten Untersuchung«, insofern das Interview politisiert, indem es Fragen hinsichtlich der aktuellen Gefühls- und Meinungslage sowie zum sozioökonomisch-ideologischen Verhältnis von Wohnen und Arbeit stellt; im konkreten Fall zielten die Fragen zudem auf Geschlechterverhältnisse ab. Das mit affirmativen Hinweisen versehene Transkript – »(laughs)« – charakterisiert die Frauen über ihre Umgebung und das Zusammenfallen von, mit Félix Guattari gesprochen, sozialer, mentaler und Umweltökologie.⁶

Auch Nimmerfall liest Frauenbiografie und architektonische Objektbiografie (eine kulturhistorische Methodik) quer – jedoch fokussiert auf das Diskontinuierliche in Form einer technisch anmutenden Reflexion: Mit Kommentar- und Korrekturfunktion (Programm: Microsoft Word) zieht sie eine andere raumzeitliche Ebene über die Interviews. Die mit Datum und Uhrzeit versehenen Überarbeitungen und die Initialen *KN* und *BJL* verweisen darauf, dass Nimmerfall zuerst kommentierte und schließlich ein*e Lektor*in



korrigierte. Der Zeitindex suggeriert, den künstlerischen Konstruktionsakt in *statu nascendi* mitzerleben.

Sowohl die Vorgehensweise als auch das Display betreffend erinnert Nimmerfalls Arbeit an Hans Haackes institutionskritische Investigation *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971). Auch ihr Umgang mit Text ist keiner freier Assoziation, sondern der eines *re-edit* archivarischer Fragmente. Genauer gesagt entspricht ihr Vorgehen einer philologisch-architektonischen Objektbiografie: Die Arbeitsgebiete der sich in der Neuzeit etablierenden Philologie liegen zwischen »Textkritik, Quellenforschung, Überlieferungsgeschichte, historische[m] Kommentar, Biographik«.⁷ Nimmerfalls Textkritik richtet sich zwar nicht auf antike Schriften, sondern die in sozialwissenschaftlichen Interviews konservierten Wünsche für die Nachkriegszeit, sie trägt jedoch typische Attribute eines Kommentarapparats (einst »Sekundärliteratur«) bis hin zur quantitativen Umkehrung: knapper Fließtext gegenüber umfangreichen Fußnoten. *Indirectly* lässt uns die Künstlerin das Sprechen der *talking heads* – als dokumentarisch-psychoanalytisches Dispositiv des 20. Jahrhunderts – von »F 50 B«, »F 35 C«, »F 70 D« et cetera imaginieren.

III. Un-heimliches ausstellen

Virginia Woolf, auf deren 1929 veröffentlichten Essay sich der Titel *A New Room of One's Own* (2018) bezieht, aber auch Charlotte Corday, Sanja Iveković, Mary Kelly, Théroigne de Méricourt, Emmeline Pankhurst, Ulrike Rosenbach, Kate Sheppard, Ellen Willis und Rosa Luxemburg – nach welcher der Berliner Platz benannt ist, auf dem sich der Kunstverein befindet, in dem Karina Nimmerfall oben erwähnte Ausstellung stattfand – sind feministische Ikonen. Als heute etablierte Aktivistinnen, Denkerinnen und Künstlerinnen sind sie für viele zu Vorbildern und *role models* geworden. Wie eine warnende Erinnerung an ihre Kämpfe für Frauenrechte und Emanzipation seit dem 18. Jahrhundert finden sich ihre Schrif-



Nimmerfall's textual criticism is not directed toward ancient writings, but rather at the wishes for the post-war period as preserved in sociological interviews. Yet it bears typical attributes of a commentary apparatus (once "secondary literature") right up to quantitative inversion, with concise running text countered by extensive footnotes. *Indirectly*, the artist allows us to imagine the speaking of the talking heads, of "F 50 B," "F 35 C," "F 70 D," et cetera, as a documentary and psychoanalytical dispositive of the twentieth century.

III. Exhibiting the Unhomey

Virginia Woolf, whose 1929 essay is referenced in the title *A New Room of One's Own* (2018), is a feminist icon, as are Charlotte Corday, Sanja Iveković, Mary Kelly, Théroigne de Méricourt, Emmeline Pankhurst, Ulrike Rosenbach, Kate Sheppard, Ellen Willis, and Rosa Luxemburg – whose name is borne by the Berlin square where an art association held Karina Nimmerfall's exhibition of the above-mentioned project. Established today as activists, thinkers, and artists, they have become examples and role models to many. Like a cautionary reminder of their struggles for women's rights and emancipation since the eighteenth century, their writings, symbols, and portrait photos are found as nearly imperceptible interventions (including a silver-reflecting M16 rifle as a lamp handle) in grandly decorated salons, staircases, and bedrooms that strike as *uncannily homey*. In the exhibition display, the scenes are attached to seemingly historical wallpaper as large-format computer-generated tableaux. These carriers are then placed within a white cube with a wedge-shaped layout, which was originally intended as a private apartment but converted instead into an art space. The reflexive site-specificity of the work is explicated on a further meta-level: the sterile box of the modernist white cube is itself a "curious piece of real estate."⁸

Whereas *Indirect Interviews with Women* examined the anonymization of socially underrepresented women, in *A New Room of One's Own* Nimmerfall sheds light on potentiated representation in

the form of a restrained critique of “upper-class feminism.” Advertisements for the luxury real estate companies of today promote not solidarity, but a race for the privilege and prestige of an extravagant (life)style, to which an extravagant *piece of real estate* seems to belong. Both of Nimmerfall’s works share the narrative entanglement of object and personal biographies—in the latter as the iconization of an affluent woman as a presumably emancipated aristocrat, where historicity in interior design is staged as a mark of distinction.

Nimmerfall’s use of floral-patterned wallpaper, which takes up for instance the symbol of an uprooted rose from the feminist group *Redstockings*, demonstrates parallels to the installation *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* (1992) by institution-critical feminist artist Renée Green. In this work, walls and furniture were papered with classic-seeming French textile designs from the seventeenth century, but into these Green wove colonial motifs of Black people as a way to address repressed history. Subtle commentaries such as these are also a visual-rhetorical play with the concept of decorum—that which is appropriate and decent.

IV. Drawing a Circle for the Not Yet / Anymore

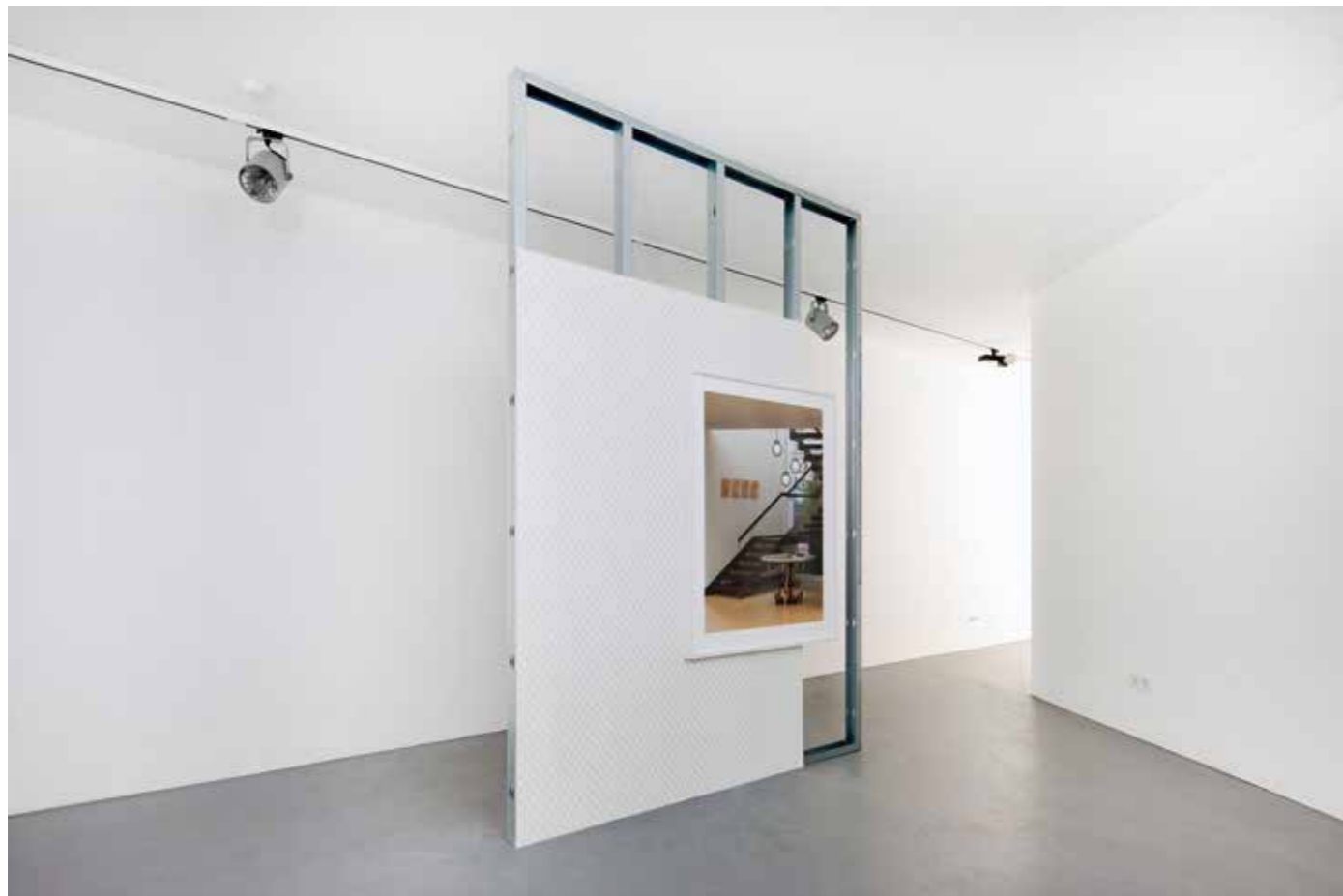
Unintentional Monument (The Matrix Code) (2020, work in progress) is an architectural study of the RAND Corporation, one of the best-known think tanks in the U.S. and still active to this day. Its founding by members of the U.S. Department of War during the Cold War era coincided with Norbert Wiener’s publication of the paper *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* in 1948. While the system-theoretical thinking of cybernetics was initially regarded as an emancipative tool, it currently tends to be associated with control technologies and future industries.

RAND was once housed in a modernist building in Santa Monica designed by architect H. Roy Kelley. Karina Nimmerfall reconstructs the architecture of the bygone building (1953–2007) with particular attention to the inward finesse of a container for strategic

ten, Symbole und Porträtfotos als beinahe unmerkliche Interventionen (die auch ein silbern reflektierendes M16-Gewehr als Lampenstiel umfassen) in *unheimlich heimelig* anmutenden, prachtvoll dekorierten Salons, Stiegenhäusern und Schlafzimmern. Als großformatige computergenerierte Tableaus sind die Motive an historisch wirkenden Tapeten am Ausstellungsdisplay angebracht. Diese Träger wiederum befinden sich in einem *White Cube* mit keilförmigem Grundriss, der ursprünglich als Privatwohnung geplant war, dann jedoch zum Kunstraum umgewidmet wurde. Die werkreflexive Ortsspezifität expliziert sich in einer weiteren Metaebene: Beim modernistischen *White Cube* als steriler Box handelt es sich seinerseits um »a curious piece of real estate«.⁸

Wo in *Indirect Interviews with Women* die Anonymisierung sozial unterrepräsentierter Frauen untersucht wurde, ist es in *A New Room of One’s Own* die potenzierte Repräsentation, die Nimmerfall in Form einer zurückhaltenden Kritik am »Oberschichten-Feminismus«⁹ beleuchtet: In den Werbungen heutiger Luxusimmobilienfirmen wird nicht Solidarität propagiert, sondern ein Wettlauf um Privileg und Prestige des extravagant (Lebens-)Stils, zu dem ein extravagantes *piece of real estate* zu gehören scheint. Beide Arbeiten Nimmerfalls teilen die narrative Überlappung von Objekt- und Personenbiografie – in zweiterer als Ikonisierung einer wohlhabenden Frau als vermeintlich emanzipierter Aristokratin, wo Geschichtlichkeit im Einrichtungsstil als Distinktionsmerkmal inszeniert wird.

Nimmerfalls Einsatz floral-gemusterter Wandtapete, die etwa das Zeichen einer entwurzelten Rose der feministischen Gruppe *Redstockings* aufgreift, weist Parallelen zur Installation *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* (1992) der institutionskritisch-feministischen Künstlerin Renée Green auf: In dieser waren Möbel und Wände mit klassisch anmutenden französischen Textilgestaltungen des 17. Jahrhunderts tapeziert, in die Green jedoch koloniale Motive von Schwarzen eingewoben hatte, um verdrängte Geschichte zu thematisieren. Subtile Kommentare wie diese sind auch ein visuell-rhetorisches Spiel mit dem »Dekor«: dem Angemessenen und Schicklichen.



IV. Einen Kreis ziehen for the Not Yet / Anymore

Unintentional Monument (The Matrix Code) (2020, work in progress) ist eine architektonische Studie der RAND Corporation, einem der bekanntesten und bis heute aktiven Think Tanks in den USA. Seine Gründung durch Personen des US-amerikanischen Kriegsministeriums in der Ära des Kalten Kriegs fällt mit Norbert Wiensers Publikation der Schrift *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* im Jahr 1948 zusammen. Während das systemtheoretische Denken der Kybernetik anfangs als emanzipatives *tool* galt, wird es gegenwärtig tendenziell mit Kontrolltechnologien und Zukunftsindustrien assoziiert.

Einst war RAND in einem modernistischen Gebäude des Architekten H. Roy Kelley in Santa Monica untergebracht. Karina Nimmerfall rekonstruiert die nicht mehr erhaltene Architektur (1953–2007) mit Augenmerk auf die Nach-Innen-Gewandtheit eines Containers des strategischen Denkens, die sich in 15 computergenerierten Bildern manifestiert: Sie zeigen Korridore und von Möbeln entleerte Büroräume ohne Gebrauchsspuren. Außenfassade und urbaner Kontext bleiben den Betrachtenden unbekannt, die Palmen und Kakteen, die vom Patio in die Innenräume wachsen, deuten jedoch auf kalifornisches Klima.

Das geplante Display sieht vor, Grundzüge des untersuchten Gebäudes im 1:1-Maßstab durch eine modulare Struktur ansatzweise in den Ausstellungsraum zu übertragen und zugleich auf provisorische Trennwände in Großraumbüros als Orte kollektiver Wissensproduktion zu referieren. Textbroschüren liegen an unterschiedlichen Positionen auf und sind jeweils einem der folgenden Tags zugeordnet: #Organization #Architecture #Environment #Research #Systems #Networks #Games #Innovation. Dieses begriffliche Spannungsfeld tangieren auch die auf Tablets präsentierten Animationen *Circulation Network A* und *B*. In einem spielbrettartigen Grundriss zeigen farbige Punkte hypothetische Begegnungen zwischen den Forschenden. Denn im Unterschied zu den Gerichtsarchitekturen des 19. Jahrhunderts, deren Netz an Gängen ein Aufeinandertreffen



thinking. This manifests as fifteen computer-generated images depicting corridors and offices empty of furniture and with no signs of use. The exterior façade and urban context remain unknown to the viewer, but the palm trees and cacti growing from the patio into the interior indicate a Californian climate.

As planned, the display will rudimentarily transfer fundamental features of the examined building into the exhibition space via a modular structure built to 1:1 scale, referring at the same time to the provisional partition walls in open-plan offices as sites of collective knowledge production. Text brochures placed at various positions are each assigned one of the following tags: #Organization #Architecture #Environment #Research #Systems #Networks #Games #Innovation. This conceptual tension is also reflected in the animations *Circulation Network A* and *B* that are presented on tablets. Within a layout reminiscent of a game board, colored dots indicate hypothetical encounters between the researchers. For unlike the court architectures of the nineteenth century, whose network of corridors was intended to prevent the parties involved in the case from encountering one another outside of trial and where the judges’ decision-making took place in seclusion, think tanks develop action strategies in transdisciplinary models and propose scenarios as part of a “society of advisement”¹⁰ without expressly making decisions. RAND’s intention was for random encounters in an architecturally and technologically innovative “infrastructural matrix”¹¹ outside of the office spaces to lead to creativity boosts, and to this end the corridors promised the ideal setting. The animations visualize the management theory-orchestrated flow that might have taken place, with Nimmerfall creating a monument to the “currents” of data and information. This *memorial* is a reminder of both the expiring model of the think tank, in which work and architecture were intertwined in an exemplary way, and of the cluelessness of the experts to predict the distant future. In drawing a (now no longer magical) circle *for the not yet*, they commit themselves to the “near future . . . in trends and forecastings.”¹² Karina Nimmerfall, on the other hand,

calls our attention to the imperfective *not anymore* of dispositives of (thought) labor that are currently subject to massive transformation processes.

In the exhibition as a time machine,¹³ Karina Nimmerfall's projects generate scenarios that could have been possible and are thus *realistic* — without the performative embodiment of *actual* past events. Comparable strategies also characterize the virtual course of events in the genre of "alternate history." At the same time, Nimmerfall's artistic displacements, corrections, and repairs of historicity are of a fictional (not fictive) nature, in order to return to the moment when utopia still had a "future-oriented character" — less *futur* ("what will be") than *avenir* ("what might be").¹⁴ In her occasionally sober-seeming approach to objects and systems that seem to have fallen out of *their* time, Nimmerfall succeeds in creating figurations that could be provisionally allocated to "simultaneity." If we call upon Jacques Rancière's statements on historical truth, anachrony is not what is irrelevant or obsolete, but a "sequence that has left 'its' time."¹⁵ In Nimmerfall's work, the non-sequential is updated in clever conceptual contextualizations. Though have the sequences actually left *their* time in order to arrive in *another*, or at least set off into migration? Or are they released from the periodic time scheme itself; that is, not anchored in time? It could be argued that Nimmerfall's artistic stratagems seek to make forms of the imperfective (incomplete) "aspect" conceivable. Provided that aspect (generally understood as the mode of development of a process) is not solely a linguistic category of the verb adjacent to tense, but specifically also a complex philosophical object in translation, then the concerns Nimmerfall deals with are both "completed (in a register that is that of fiction) and discontinuous with the present."¹⁶

der Prozessbeteiligten außerhalb der Verhandlung vermeiden sollte und wo die Entscheidungsfindung der Richter*innen zurückgezogen stattfand, erarbeiten Think Tanks in transdisziplinären Modellen Handlungsstrategien und schlagen als Teil einer »Gesellschaft der Beratung«¹⁰ Szenarios vor, ohne jedoch eigens zu entscheiden. RAND beabsichtigte, dass zufällige Begegnungen in einer architektonisch und technologisch innovativen »infrastrukturellen Matrix«¹¹ außerhalb der Büroräume zu einem *creativity boost* führen, für den die Korridore ein ideales Setting zu schaffen versprachen. Die Animationen veranschaulichen diesen möglicherweise stattgefundenen und von Management-Theorien orchestrierten *flow*, indem Nimmerfall den Daten- und Informations-»Flüssen« ein Monument schafft. Dieses *Denkmal* erinnert sowohl an das auslaufende Modell des Think Tanks, in dem Arbeit und Architektur auf exemplarische Weise verknüpft waren, als auch an die Ratlosigkeit der Expert*innen, die Fernzukunft zu prophezeien. Im Ziehen eines (nun nicht mehr magischen) Kreises *for the not yet* verschreiben sie sich der »Nahzukunft [...] in Trends und Konjunkturprognosen.«¹² Karina Nimmerfall hingegen lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das imperfektive *not anymore* von Dispositiven der (Denk-)Arbeit, die aktuell massiven Transformationsprozessen unterliegen.

In der Ausstellung als Zeitmaschine¹³ generieren Karina Nimmerfalls Werkentwürfe möglich gewesene und somit *realistische* Szenarios – ohne die performative Verkörperung *wirklicher* vergangener Ereignisse. Vergleichbare Strategien prägen auch die virtuellen Geschichtsverläufe im Genre der *alternate history*. Dabei sind Nimmerfalls künstlerische Verschiebungen, Korrekturen und Reparaturen von Historizität fiktionaler (nicht fiktiver) Natur, um zu dem Moment zurückzukehren, als die Utopie noch »zukunftsweisenden Charakter« hatte – weniger *futur* (»what will be«) als *avenir* (»what might be«).¹⁴ In ihrer mitunter nüchtern wirkenden Annäherung an Objekte und Systeme, die aus *ihrer* Zeit gefallen zu sein scheinen, gelingt es Nimmerfall, Figurationen zu kreieren, die provisorisch



der »Gleichzeitigkeit« zugeordnet werden könnten. Ziehen wir Jacques Rancière's Ausführungen zur historischen Wahrheit heran, handelt es sich bei der Anachronie nicht um Irrelevantes oder Obsoletes, sondern um eine »Sequenz, die ›ihre‹ Zeit verlassen«¹⁵ hat. Im Werk Nimmerfalls aktualisiert sich das Nicht-Sequenzielle in klugen konzeptuellen Kontextualisierungen: Haben die Sequenzen jedoch tatsächlich *ihre* Zeit verlassen, um in einer *anderen* anzu-kommen oder sich zumindest in Migration zu begeben? Oder aber sind sie dem periodischen Zeitschema selbst entzogen, also nicht zeitlich verankert? Es ließe sich die Prämisse aufstellen, dass Nimmerfalls künstlerische Stratageme Formen des imperfektiven (unvollendeten) »Aspekts« denkbar zu machen suchen. Sofern es sich beim Aspekt (für gewöhnlich verstanden als Entwicklungsmodus eines Prozesses) nicht einzig um eine zum Tempus benachbarte linguistische Kategorie des Verbs handelt, sondern ebenso eigens um ein komplexes philosophisches Objekt in Übersetzung, sind die Belange, die Nimmerfall bearbeitet, sowohl »completed (in a register that is that of fiction) and discontinuous with the present«.¹⁶

Karina Nimmerfall is a visual artist based in Berlin (DE). She studied fine art at the Hochschule für bildende Künste (University for Fine Arts) in Hamburg (DE) and art history at the University of Vienna (AT). She has exhibited extensively, including at: Camera Austria, Graz (AT, 2018); MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (US, 2016); BAWAG Contemporary, Vienna (2009); the Bucharest Biennale 3 (RO, 2008); Landesgalerie Linz (AT, 2007); and the 8th Havana Biennale (CU, 2003). Her work has received numerous awards, most recently the fellowship for contemporary German photography from the Alfried Krupp von Bohlen and Halbach Foundation (2018).

Lisa Stuckey is a cultural theorist and artistic researcher. She holds a PhD in philosophy (thesis: *LAW ON TRIAL*, 2020, supervised by Prof. Sabeth Buchmann) from the Academy of Fine Arts Vienna (AT). As an IFK Junior Fellow she undertook a research appointment at Goldsmiths University of London (GB). Prior to that she studied performance theory under Prof. Elisabeth von Samsonow and media art under Prof. Constanze Ruhm. Lisa Stuckey's work has been published in *all-over Magazine* (AT/CH) and *Journal for Artistic Research* (NL), amongst others.



- 1 Jean-François Courtine, "REALITY," in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014 [2004]), p. 879.
- 2 Cf. Sybille Krämer, "Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur," in *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, ed. Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), pp. 158–62, trans. HH.
- 3 Cf. Sebastian Mühl, *Utopien der Gegenwartskunst: Geschichte und Kritik des utopischen Denkens in der Kunst nach 1989* (Bielefeld: transcript, 2020), p. 9, trans. HH.
- 4 As a thirty-two page text supplement, the script is also part of a publication released by Edition Camera Austria in 2015, which consists of thirty-seven video stills in 16:9 format.
- 5 Norman M. Klein, *THE VATICAN TO VEGAS: A History of Special Effects* (New York and London: The New Press, 2004).
- 6 Cf. Félix Guattari, *Die drei Ökologien* (Vienna: Passagen Verlag, 2016 [1994]).
- 7 Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen: Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philosophischen Erkenntnis* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005), p. 161, trans. HH.
- 8 Brian O'Doherty, "Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money," in *A Manual for the 21st Century Art Institution*, ed. Bruce Altshuler et al. (London: Koenig Books, 2009), p. 26.
- 9 The term is taken from Constanze Ruhm's film *Gli appunti di Anna Azzori: Uno specchio che viaggia nel tempo* (2020).
- 10 Claus Pias, Sebastian Vehlken, "Einleitung: Von der 'Klein-Hypothese' zur Beratung der Gesellschaft," in *Think Tanks: Die Beratung der Gesellschaft*, ed. Thomas Brandstetter, Claus Pias, and Sebastian Vehlken (Zurich: diaphanes, 2010), p. 8.
- 11 Keller Easterling, *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space* (New York and London: Verso, 2014).
- 12 Thomas Macho, *Vorbilder* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2011), p. 21, trans. HH.
- 13 "Hence, curating becomes an experimental form of time management that turns art institutions into veritable time machines." Nikolaus Hirsch, "Plans Are Nothing—Planning is Everything: Productive Misunderstandings of Time," in *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*, ed. Beatrice von Bismarck et al. (Berlin: Sternberg Press, 2014), p. 66.
- 14 On the conceptual distinctions of "future" in the French *futur* and *avenir*, see Pascal David, "PRESENT," in Cassin, *Dictionary*, p. 849.
- 15 Jacques Rancière, "Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers," in *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, ed. Eva Kernbauer (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), p. 50, trans. HH.
- 16 Cf. Sarah de Vogüé et al., "ASPECT," in Cassin, *Dictionary*, pp. 48–64.



- ← 1953. Possible Scenarios of a Discontinued Future, 2013/2016. Sculptural video installation, 435 × 300 × 230 cm. Installation views of Past Future Housing: Morgan Fisher / Karina Nimmerfall at MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2016; detail (script).
- ← Indirect Interviews with Women, 2016–18. 65-part photo-text series, 50 × 37 cm, 71 × 37 cm and 28 × 37 cm each; installation views at Camera Austria, Graz, 2018; detail.
- ← A New Room of One's Own, 2018. Mixed media installation, 290 × 200 × 9 cm. Installation views at Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2018.

- ← Unintentional Monument (The Matrix Code), 2020, work in progress. Mixed-media installation, dimensions variable, visualization and detail.