# Mariko Mori's cyborg surrealism = Mariko Moris Cyborg-Surrealismus

Autor(en): **Goodeve, Thyrza Nichols / Hörmann / Parker**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1998)**

Heft 54: **Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681302

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# Mariko Mori's Cyborg Surrealism

*THYRZA NICHOLS GOODEVE*

*I demand that he who still refuses...*
*to see a horse galloping on a tomato*
*should be looked upon as a cretin.*
André Breton

Two peculiar forms of exploration narrative concerned with determining what makes us human came into being in the beginning of the twentieth century. Both claimed territory that was terrestrial but not earthy; embodied but not visible to the naked eye. In 1900, Sigmund Freud published *The Interpretation of Dreams*, a book he described as containing "the most valuable of all the discoveries it is my good fortune to make."[1] *The Interpretation of Dreams* was not only key to Freud's entire oeuvre but to the identity of the twentieth century itself, revolutionizing and determining how human beings would approach the production of meaning, symbolization, and psychic life from that point on. In other words the wild symbolizations of humans—not just hysterics (Freud's object of study in the 1890s)—were now interpretable through science, not just myth and poetry (although the "science" of psychoanalysis has been called into question in the latter half of the century returning Freud's contribution to the realm of art).[2] This newly charted area was a privileged zone, one that only humans were capable of possessing, not birds, boxes, or plants. "I'm only human" infers error, ambivalence, the unpredictability of the unconscious erupting at any given time. This is precisely what signified HAL's dip over the edge from predictable computerdom in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. He started to err; to engage in irrational conduct, even to act out an Oedipal relation to his mentor. In other words HAL was a computer that had developed an unconscious (and hence had to be terminated).

In 1900, another key system for delimiting the contingent ingredients of the human came into being, one that would rise along with psychoanalysis (and in opposition to it) to become the primary science for understanding the individual and "life itself."[3] Genetics, like Freud's "discovery" of the unconscious, was actually a rediscovery of the nineteenth century gardener-monk Johann Gregor Mendel's laws of inheritance formulated from observing wrinkled versus smooth skin passed from generation to generation of the pea plant. In 1900 Mendel's laws were rediscovered, setting in motion modern genetics. (The word "gene" was used for the first time in 1909.)[4] Since that time genetics has passed through its own history, spanning the eugenics-based studies of racial purity and inheritance of the early twentieth century to the hybridized model of seeds and animals of mid-century to the polyorganic transgenic fusions between plant and animal of the late twentieth century.[5]

*THYRZA NICHOLS GOODEVE* is a writer who lives in New York. She is Senior Instructor at the Whitney Museum Independent Study Program.

It is in this recent stage—from the mid-seventies to the present—where a suggestive reanimation of one of psychoanalysis's most loyal movements seems to be occurring. Transgenics, more commonly known as genetic engineering, involves the cross-fertilization of genes from once distinct and unrelated organisms resulting in hybrid beings on the molecular level that were impossible to imagine as "real" before twentieth century genetics. Surrealism meets hard science in descriptions such as the following: "I find myself especially drawn by such engaging new beings as the tomato with a gene from a cold-sea-bottom-living flounder," says Donna Haraway in her book *Modest_Witness*, "which codes for a protein that slows freezing, and the potato with a gene from the giant silk moth, which increases disease resistance. DNA Plant Technology in Oakland, California, started testing the tomato-fish antifreeze combination in 1991." [6] Such images of new beings made up of fish/tomato/anti-freeze combinations sound more like the free associations of the surrealists. *Soluble Fish* was, after all, the name Breton gave to his novella published the same year as the *First Surrealist Manifesto* of 1924. Indeed Haraway uses the phrase cyborg surrealism to describe both the method and the "peculiar" territory of advanced capitalist technoscience she explores in *Modest_Witness*. In this sense, the "beauty" (that is, the convulsion of reality) of Lautréamont's famous hero, Maldoror, "as handsome as the fortuitous encounter on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella," pales next to the wonder (and ambivalence) induced by transgenic constructions such as the mouse who glows in the dark or which is bred genetically to develop breast cancer—now readily available and, even in the case of the OncoMouse, obsolete within biotechnical laboratories.[7] Blue-tipped mermaids such as those populating Mariko Mori's EMPTY DREAMS are no longer mythological creatures so much as signifiers of this new transgenic body, the fusions between animal and human that have become the living dreams of cyborg surrealism.

Although Mori has been quoted as saying the women in her work "appear to be happy because they are cyborgs, not real women," [8] anyone who has seriously considered Haraway's often cited *Manifesto for Cyborg* (written almost exactly sixty years after Breton's manifesto) knows the distinction between real women and cyborgs is itself an outmoded fiction, a hangover of unrepentant humanism. Cyborgs are never essentially happy nor sad but like all of us products of history and complexity, woven of unconscious and conscious drives, desires, and elaborate emotional territories. Haraway's formulation, presented in the form of an ironic manifesto, uses the science-fictional figuration of the cyborg as a way to account for the very real transformations that have occurred within the technosocial, technoscientific landscape of the late twentieth century. In other words, Mariko Mori's women are real cyborgs.

And yet the question remains, as genetics breeds beings made up of increasingly complex and "impure" molecular origin, beings who blur the boundaries between nature and culture, human and nonhuman, is there a different kind of unconscious emerging from this increased intimacy between machines, humans, animals, and non-physical territories? Is there an unconscious produced in the wake of the seeming wild juxtaposition of Freud's contemporaneous publication of *The Interpretation of Dreams* in 1900 and the foundation of modern genetics? I would argue there is and it is exactly what Haraway means by cyborg surrealism. In other words we live in a world where the once fantastic image of the sewing machine and umbrella coming together on a dissecting table seems, on the molecular level, to have come to life. And now we can wonder what kind of unconscious imaginings such beings themselves might harbor.

In his essay, "Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori," Paul D. Miller invokes surrealism to account for Mori's high-velocity condensations of *santo* (Japanese term meaning large metropolis) with Japan's hybrid history of cultural transmutation—the manner in which Japan is woven of Chinese culture, Buddhism, Shinto religion, Christianity, and Western high-tech capitalism. In other words, Mori's surrealism has little to do with the unconscious but everything to do with the new global culture with which Japan has become synonymous; it is cross-cultural (or intra-cultural), a product of "the two-way conditioning between the imagination and its envi-

ronment," just as Mori herself is "at home at any place in the global village, yet still rooted in the traditions of Japan."[9]

But what of the unconscious in this context, particularly since it is the unconscious and not the imagination through which surrealism re-engineers reality? At the end of *Modest_Witness* Haraway calls for the theorizing of an "unfamiliar unconscious, a different primal scene where everything does not stem from the dramas of identity and reproduction."[10] Asked to elaborate, she emphasizes that "the word is to be taken literally. An 'unfamiliar' one is not of the family. Etymologically speaking, the whole notion of the familiar means the family, and the kinds of things that blindside us today aren't necessarily familiar in the sense of familial. In other words, all these new kinds of relationality we presently experience between the organic and inorganic, physical and non-physical, animal and human—relationalities that shape who we are and that we in turn shape—need to be rethought in terms of an unfamiliar unconscious. I don't know how else to put it."[11]

It is this production, or at least the allusion to this site of the unfamiliar unconscious, that Mori's art ultimately presents us with. Tropes of surrealist art surface from the unfamiliar spiritual, cross-cultural, environmental, and psychic "mutalities" (Miller's word) she produces. "Cyborg surrealism" is, then, a more precise description of what Mori is up to. It is as well an apt description of the seeming unconsciously inflected potency and lunacy of much nineties art, from the emoting techno-angst mannequins of Tony Oursler to the mutant hero narrative and reproduction myth of Matthew Barney's CREMASTER cycle, or the "euphoric enthusiasm" of Jeff Koons's celebration of materials. The power of this art is the evocation of what feels like the unconscious (hence the term surreal is often loosely attached to such work) but it hardly derives from the same universe or gene pool of a René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí, or Dorothea Tanning. The fin de siècle works of an Oursler or Barney do not so much evoke a realm of the human unconscious but rather produce one from its merger with many of the things that are, frankly, "unfamiliar" to it. Such is the near archetypal cyborg surrealism of Mariko Mori. Neither dream nor

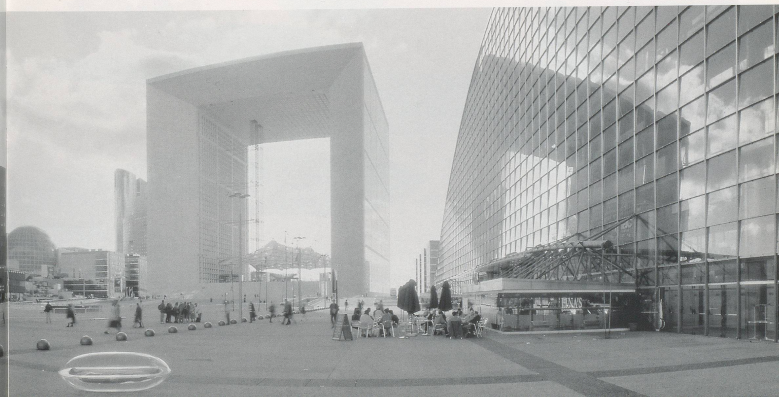
*MARIKO MORI, LAST DEPARTURE, 1996, c-print, aluminum, wood, smoked chrome aluminum frame, 7' x 12' x 3" / LETZTE ABFAHRT, C-Print, Aluminium, Holz, rauchschwarz verchromter Aluminiumrahmen, 213,4 x 365,8 x 7,6 cm.*

stream of consciousness, free association nor automatic writing, the images and worlds she creates—and inhabits—carry the sense of an uncanny psychic projection fashioned not merely from her own individual subjectivity but one created from her fusion with technology, science fiction myths, and the euphoria of late capitalist culture (what Frederic Jameson terms the hysterical sublime). In such works as EMPTY DREAM (1995), LAST DEPARTURE (1996) or ENTROPY OF LOVE (1996) she presents herself as an offspring of this universe, indeed as an emerging icon in it. After all, her family romance is of the Tokyo-bred cyberqueen thrust from the brow of a high-tech inventor father. One of his inventions, the *Himawari* (sunflower), is "a rooftop honeycomb device… that uses chromatic aberration to separate ultraviolet and infrared radiation from sunlight and then transmits this purified light indoors via a fiber-optic cable."[12] In other words the *Himawari* is a high-tech illumination device bred of organic structure (the honeycomb): a machine that purifies "natural light" (sunlight) to be used inside an artificial, man-made indoor environment. It too is a cyborg, perhaps best understood not as an invention of Mori's father's but her paternal figure.[13] Inventions both, the daughter and the illumination device circulate as offsprings of a world where genetics hails psychoanalysis and surrealism the unfamiliar unconscious of the cyborg. Neither is only human, except of course where conscience might make them so.

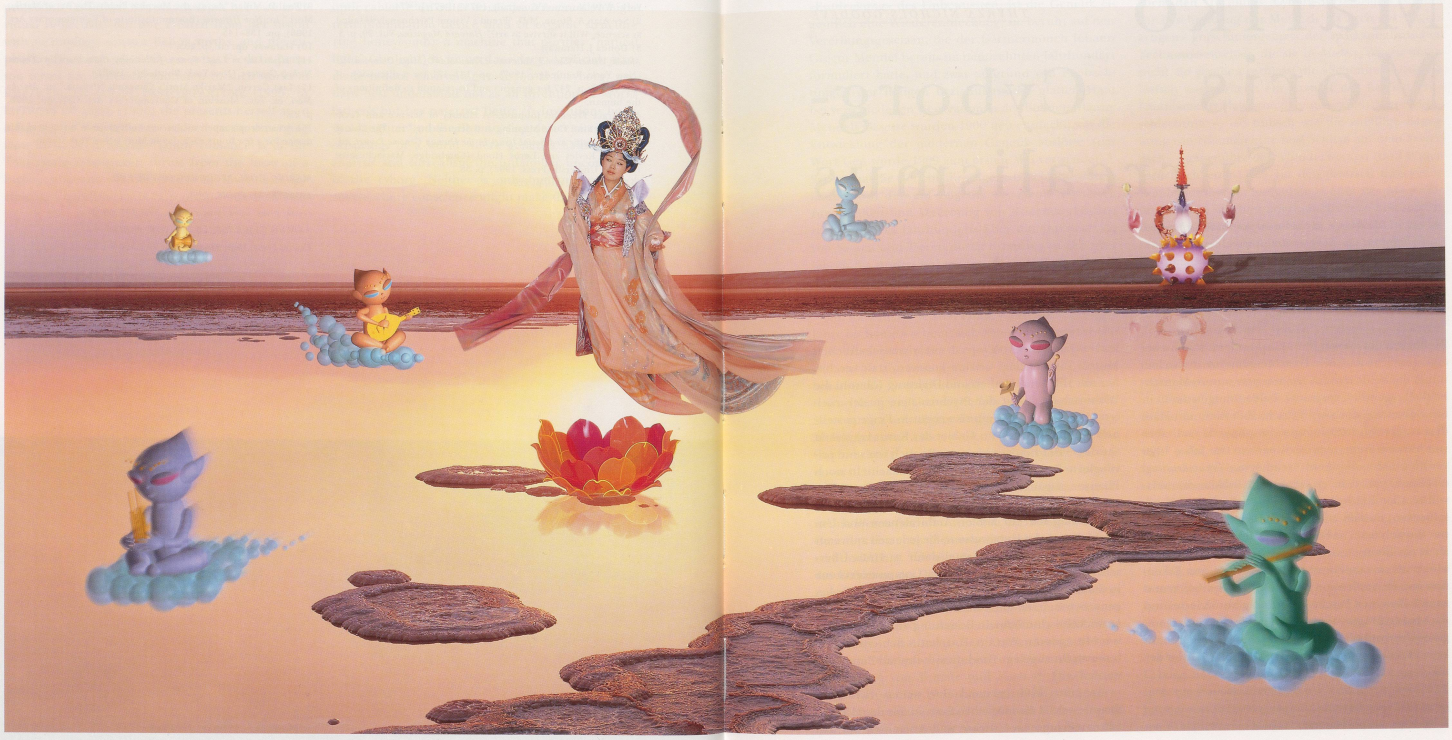


1) Also of note is Laplanche and Pontalis's statement that, "If Freud's discovery had to be summed up in a single word, that word would without doubt have to be 'unconscious'." J. Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (New York: W.W. Norton & Company, 1973©1967), p. 474.
2) See Alan A. Stone, M.D. "Freud's Vision: Psychoanalysis failed as science, Will it survive as art?" *Harvard Magazine*, Vol. 99, p. 3.
3) Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse*□ (New York: Routledge, 1997), pp. 131–171 for a discussion of "life itself"; p. 247 for genetics and its relation to definitions of the human.
4) Horace Freeland Johnson, "A History of Science and Technology Behind Gene Mapping and Sequencing," in: *The Code of Codes: Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, ed. Daniel J. Kevles and Leroy Hood (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), p. 38.
5) Haraway, op. cit., p. 227.
6) ibid., p. 88.
7) ibid., p. 98. Discusses various kinds of custom-made transgenic mice.
8) Mariko Mori in: Dike Blair, "We've Got Twenty-Five Years," *Purple Prose*, July 1998, pp. 96–101.
9) Paul D. Miller, "Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori," in: *New Histories* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1996), pp. 138–145.
10) Haraway, op. cit., p. 265.
11) *How Like a Leaf. Donna J.Haraway interviewed by Thyrza Nichols Goodeve.* (New York: Routledge, 1998)
12) Lisa Corrin, "Mariko Mori's Quantum Nirvana," in: *Mariko Mori*, ex. cat., Museum of Contemporary Art, Chicago, 1998, p. 21.
13) A tear-drop shaped opalescent bulb glows as a result of this device for a few hours each day in Mori's New York studio.

*MARIKO MORI, BEGINNING OF THE END,*
*LA DÉFENSE, PARIS, 1996,*
*crystal print, wood, pewter frame, 39 x 197 x 3" /*
*ANFANG VOM ENDE, LA DÉFENSE, PARIS,*
*Crystal-Print, Holz, Zinnrahmen, 99 x 500,4 x 7,6 cm.*



MARIKO MORI, PURE LAND, 1996–98,
color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /
REINES LAND,
Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.



# Mariko Moris Cyborg-Surrealismus

*THYRZA NICHOLS GOODEVE*

*Ich verlange, dass einer, der sich immer noch weigert,*
*(...) ein Pferd auf einer Tomate reiten zu sehen,*
*als Dummkopf gelten soll.*
André Breton

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts traten zwei eigentümliche narrative Forschungsansätze in Erscheinung, die beide danach fragten, was unsere Menschlichkeit eigentlich ausmacht. Beide drangen damit in ein Gebiet vor, das wohl irdisch, aber nicht mit Händen zu greifen beziehungsweise physisch real, aber von blossem Auge nicht sichtbar war. Im Jahre 1900 veröffentlichte Sigmund Freud seine *Traumdeutung*, ein Buch, von dem er sagte, es beinhalte die wertvollste aller Entdeckungen, die zu machen ihm beschieden gewesen sei.[1] *Die Traumdeutung* ist nicht nur der Schlüssel zu Freuds gesamtem Werk, sondern auch zur Identität des zwanzigsten Jahrhunderts, insofern als sie den Zugang der Menschen zum Erkennen und Herstellen von Bedeutung, zu Symbolen und zum Leben der Psyche vollständig veränderte und nachhaltig prägte. Man könnte auch sagen, dass ungeregelte Symbolisierungen – nicht nur von Hysterikern (Freuds Studienobjekte in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts) – jetzt mit wissenschaftlichen Mitteln interpretiert werden konnten, statt wie bisher mit Hilfe von Mythen und Dichtung (obwohl die Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erneut in Frage gestellt und Freuds Leistung ins Gebiet der Kunst verwiesen wurde).[2] Der neu erschlossene Bereich war eine privilegierte Zone, die weder Vögeln, Schachteln noch Pflanzen zugänglich war, sondern allein dem Menschen. «Ich bin auch nur ein Mensch» heisst so viel wie anfällig sein für Fehler, Ambivalenzen und Unwägbarkeiten des Unbewussten, die jederzeit auftreten können. Ein schönes Beispiel dafür ist HALs Überschreitung seiner berechenbaren Computerexistenz in Stanley Kubriks *2001 – Odyssee im Weltraum*. Er begann sich zu irren und sich irrational zu verhalten, ja entwickelte eine ödipale Beziehung zu seinem Mentor. Mit anderen Worten, HAL hatte sich ein Unterbewusstsein zugelegt (und musste deshalb liquidiert werden).

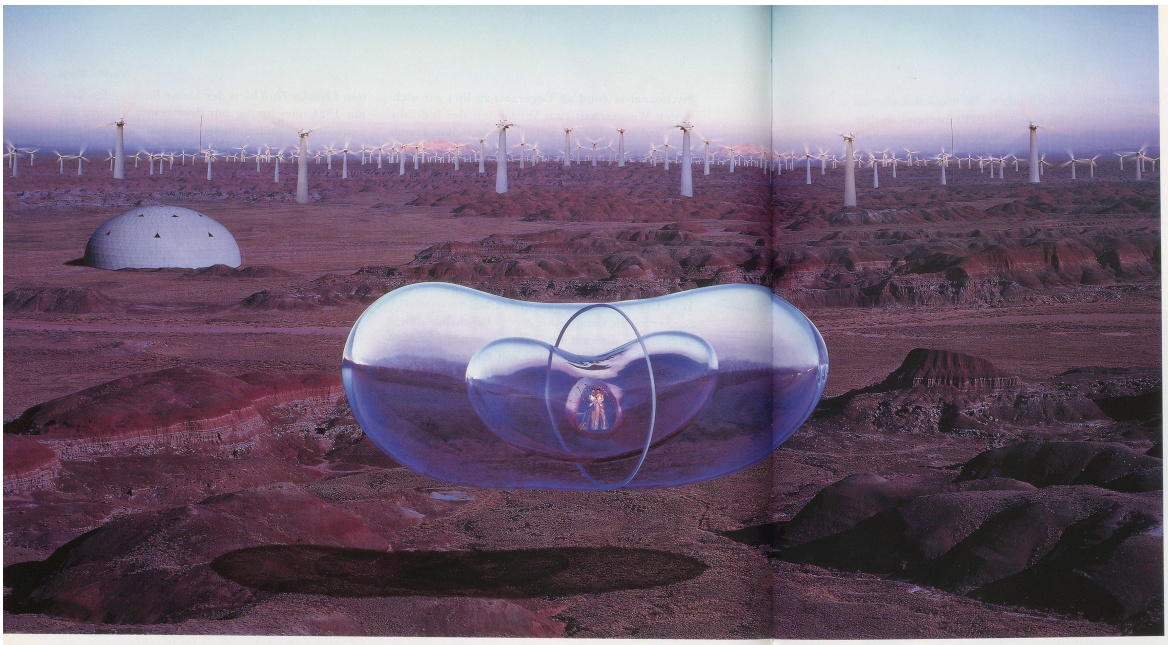
Im Jahre 1900 entstand eine weitere Schlüsseltheorie, welche die möglichen Bestandteile des Menschlichen einzugrenzen suchte und zusammen mit der

*THYRZA NICHOLS GOODEVE* ist Kunst- und Kulturjournalistin sowie Dozentin am Whitney Museum, New York, im Rahmen des Independent Study Program.

Psychoanalyse (und als Gegensatz zu ihr) zur wichtigsten Wissenschaft zum Verständnis des Individuums und des «Lebens selbst» wurde.[3] Wie Freuds «Entdeckung» des Unbewussten, ist die Genetik eigentlich eine Wiederentdeckung; sie beruht auf den Vererbungsgesetzen, die der Gärtnermönch Johann Gregor Mendel bereits im neunzehnten Jahrhundert formuliert hatte, und zwar aufgrund von Beobachtungen der faltigen beziehungsweise glatten Haut bei verschiedenen Generationen der Bohnenpflanze. Mendels Gesetze wurden 1900 neu entdeckt, was die Entwicklung der modernen Genetik auslöste (das Wort Gen wurde 1909 zum ersten Mal verwendet).[4] Seither hat die Genetik ihre eigene Geschichte durchlaufen, von den auf Eugenik beruhenden Studien zur Reinheit und Vererbung von Rassenmerkmalen zu Beginn des Jahrhunderts über die Optimierung von Samen und Tieren durch Kreuzung in den 50er Jahren bis zu den polyorganisch transgenen Verbindungen zwischen Pflanze und Tier in den letzten Jahrzehnten.[5]

Im Lauf dieser letzten Phase – also Mitte der 70er Jahre bis heute – scheint sich eine viel versprechende Wiederbelebung eines der loyalsten Zweige der Psychoanalyse abzuzeichnen. Die Transgenetik, besser bekannt als Gentechnologie, beinhaltet die Kreuzbefruchtung von Genen ehemals verschiedener, nicht miteinander verwandter Organismen, wobei auf der Molekularebene Zwitterwesen entstehen, die vor der Genforschung des zwanzigsten Jahrhunderts real unvorstellbar waren. In Äusserungen wie der folgenden reicht der Surrealismus der Naturwissenschaft die Hand: «Ich bin besonders von so interessanten neuen Wesen fasziniert wie etwa der Tomate, die ein Gen von einer am Meeresboden lebenden Kaltwasserflunder hat, das ein Protein beisteuert, welches das Erfrieren der Tomate verzögert», so Donna Haraway in ihrem Buch *Modest_Witness*, «aber auch von der Kartoffel mit einem Gen der grossen Seidenmotte, das die Krankheitsresistenz erhöht. Bei *DNA Plant Technology* im kalifornischen Oakland begann man 1991 mit Testversuchen der erfrierungsverzögernden Verbindung von Tomate und Fisch.»[6] Die Vorstellung solch neuer Wesen aus erfrierungsverzögernden Kombinationen von Tomate und Fisch erinnert doch sehr an die freien Assoziationen der Surrealisten. *Löslicher Fisch* hiess der kleine Roman, den Breton 1924, gleichzeitig mit dem ersten *Manifest des Surrealismus,* veröffentlichte. Haraway benutzt denn auch den Terminus Cyborg-Surrealismus sowohl zur Beschreibung der Methode als auch des «eigenartigen» Forschungsgebiets der spätkapitalistischen Technowissenschaft, die sie in *Modest_Witness* untersucht. So gesehen verblasst die «Schönheit» (surrealistisch ausgedrückt: ein Krampf der Realität) von Lautréamonts Maldoror, dem surrealistischen Helden schlechthin –, «so hübsch wie die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Schirm auf dem Seziertisch» – gegenüber den Wunderwerken (und Widersprüchlichkeiten), die aus den diversen transgenen Kombinationen hervorgehen – etwa der Maus, die im Dunkeln leuchtet oder genetisch so bestückt ist, dass sie an Brustkrebs erkrankt – und die heute bereits problemlos zu haben sind, ja im Falle der Krebsmaus in biotechnischen Laboratorien bereits obsolet sind.[7] Meerjungfrauen mit blauen Schwanzflossen wie in Mariko Moris EMPTY DREAMS sind heute weniger mythologische Gestalten als vielmehr Repräsentanten des neuen transgenen Körpers, jener Verschmelzungen von Mensch und Tier, die in die zum Leben erwachten Träume des Cyborg-Surrealismus eingegangen sind.

Obwohl Mori in einem Gespräch meinte, dass die Frauen in ihren Arbeiten glücklich zu sein scheinen, weil sie Cyborgs seien und keine richtigen Frauen,[8] weiss jeder, der sich mit Haraways häufig zitiertem, fast genau sechzig Jahre nach Bretons Manifest erschienenem *Manifesto for Cyborg* beschäftigt hat, dass die Unterscheidung von wirklichen Frauen und Cyborgs selbst schon eine überholte Fiktion und lediglich das Überbleibsel eines zähen Humanismus ist. Cyborgs sind grundsätzlich weder glücklich noch traurig, sondern wie wir alle Produkte von Geschichte und Verflechtungen, die sich aus unbewussten und bewussten Antrieben, Wünschen und komplexen emotionalen Schichten zusammensetzen. Haraways als ironisches Manifest präsentierte Aussage verwendet das halb wissenschaftliche, halb fiktionale Gebilde des Cyborg, um die sehr realen Veränderungen zu erläutern, die die Gesellschaft und Wissenschaft des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts prägen. Mit anderen Worten: Mariko Moris Frauen sind echte Cyborgs.



*MARIKO MORI, ENTROPY OF LOVE, 1996,*
*color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /*
*ENTROPIE DER LIEBE,*
*Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.*





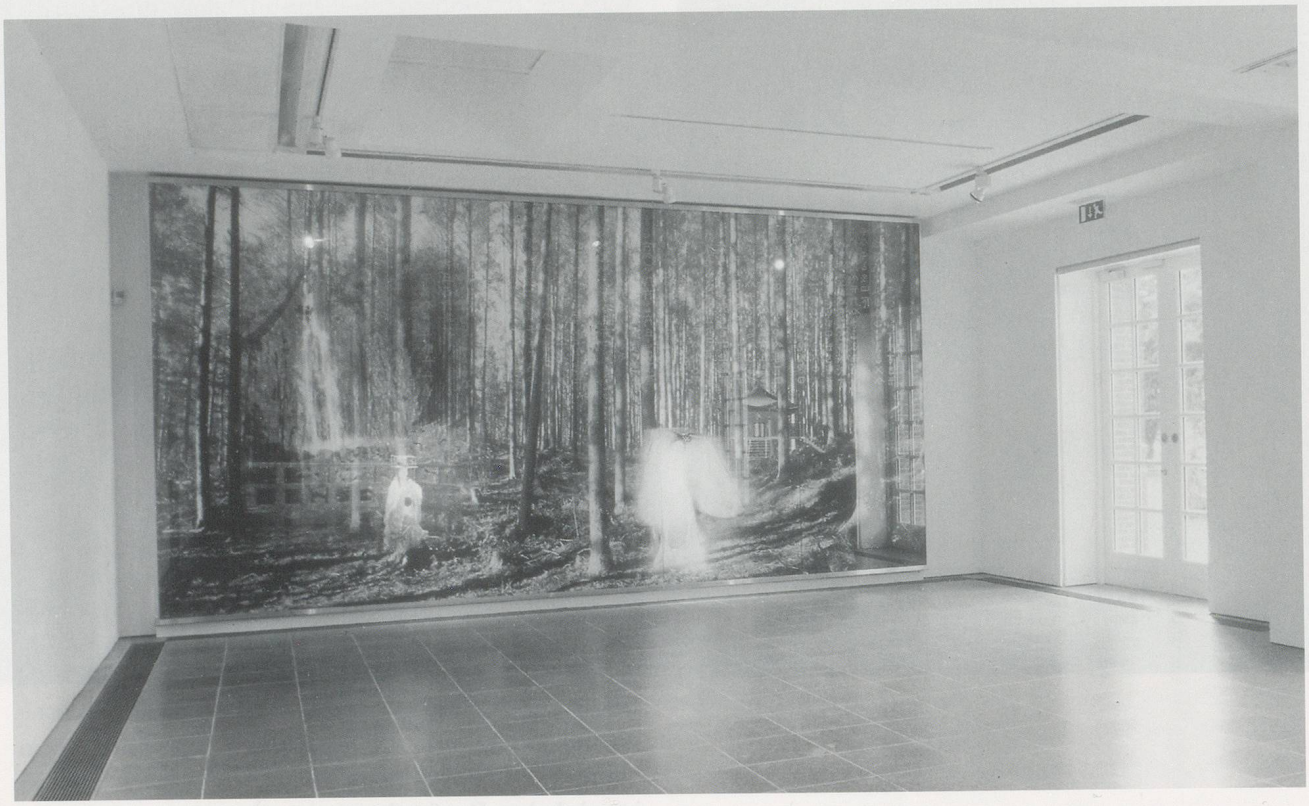
Während die Genetik Wesen hervorbringt, deren Ursprung zunehmend komplex und molekular «unsauber» ist, Wesen, welche die Grenzen zwischen Natur und Kultur, Menschlichem und Nichtmenschlichem verschwimmen lassen, bleibt nach wie vor offen, ob diese Intimität zwischen Maschinen, Menschen, Tieren und immateriellen Bereichen nicht eine neue Form des Unbewussten erzeugt. Hat sich im Gefolge des scheinbar zufälligen zeitlichen Zusammentreffens von Freuds Publikation der *Traumdeutung* im Jahre 1900 und der Begründung der modernen Genetik ein eigenes Unbewusstes entwickelt? Ich möchte behaupten, dass dies zutrifft, und das ist es genau, was Haraway mit dem Begriff des Cyborg-Surrealismus meint. Wir leben also in einer Welt, in der das einst phantastische Bild der Vereinigung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch im molekularen Bereich Wirklichkeit geworden zu sein scheint. Und jetzt mögen wir uns fragen, welche unbewussten Vorstellungen solche Wesen wohl in sich tragen.

In seinem Essay «Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori»[9] nimmt Paul D. Miller Bezug auf den Surrealismus, um Moris Hochgeschwindigkeits-Verdichtungen von moderner Grossstadt (japanisch: *santo*) und Japans wechselhafter Geschichte zu erklären – einem Geflecht aus chinesischer Kultur, Buddhismus, Schinto-Religion, Christentum und westlichem Hightech-Kapitalismus. Anders formuliert, Moris Surrealismus hat wenig mit dem Unbewussten zu tun, aber sehr viel mit der neuen globalen Kultur, für die Japan zum Synonym geworden ist: Es ist eine Kreuzung der Kulturen, ein Produkt «der Wechselwirkung zwischen der Vorstellungswelt und ihrem Umfeld», ganz so wie auch Mori selbst «zwar überall im globalen Dorf zuhause ist, aber dennoch in der japanischen Tradition verwurzelt bleibt».

Wo aber bleibt in diesem Kontext das Unbewusste, wo es doch das Unbewusste und nicht die bewusste Vorstellungskraft ist, in dem die surrealistische Demontage und Rekonstruktion der Realität stattfindet? Am Ende von *Modest_Witness* fordert Haraway eine Theorie eines «ungewohnten Unbewussten, dessen Urszene eine ganz andere wäre, wo alles eben nicht von den Dramen der Identität und des Geschlechts herrührt».[10] Zur Erläuterung sagt

sie ausdrücklich: «Das Wort soll im eigentlichen Sinn verstanden werden. Wenn etwas nicht vertraut (engl.: *unfamiliar*) ist, gehört es nicht zur Familie. Etymologisch betrachtet meint der Ausdruck *familiar* eben die Familie, aber jene Dinge, die uns heute blind erwischen, sind uns nicht mehr unbedingt vertraut in dem Sinn, dass sie in der Familie liegen. Man könnte auch sagen, dass all die neuen Beziehungsformen, die wir zur Zeit zwischen dem Organischen und dem Anorganischen, dem Physischen und dem Immateriellen, dem Tierischen und dem Menschlichen erleben – Beziehungen, die uns selbst ebenso formen wie das, was wir unsererseits formen –, in den Begriffen eines uns nicht vertrauten Unbewussten neu gedacht werden müssen.»[11)]

Es ist die Entstehung oder doch die Ankündigung eines solchen Orts des unvertrauten Unbewussten, mit dem uns Mariko Moris Arbeit letztlich konfrontiert. In den unvertrauten spirituellen, kulturübergreifenden, umweltbezogenen und psychisch schillernden Zwittergestalten (*mutalities*, sagt Miller), die sie in die Welt setzt, scheinen Elemente der sur-



*MARIKO MORI, KUMANO, 1997–98,*
*color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /*
*Farbphotographie auf Glas,*
*305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.*

realistischen Kunst auf. «Cyborg-Surrealismus» könnte man kurz und präzise nennen, was Mori betreibt. Und das wäre zugleich auch eine treffende Beschreibung der anscheinend unbewusst verwandelten Kraft und Verrücktheit eines grossen Teils der Kunst der 90er Jahre, von Tony Ourslers anrührenden, angstgequälten Techno-Puppen über die Verwandlungsgeschichten und den Fortpflanzungsmythos in Matthew Barneys CREMASTER-Zyklus bis zum «euphorischen Enthusiasmus» von Jeff Koons' Materialzelebrationen. Die Kraft solcher Kunst liegt in der Beschwörung von etwas, was dem Unbewussten sehr nahe kommt (deshalb wird der Begriff «surreal» oft leichthin auf diese Arbeiten angewendet), stammt aber kaum aus demselben Universum oder Gen-Pool wie jene eines René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí oder einer Dorothea Tanning. Am Ende unseres Jahrhunderts beschwören die Arbeiten von Oursler oder Barney nicht so sehr einen Bereich des menschlichen Unbewussten, als einen, der aus der Verschmelzung von Dingen hervorging, die dem Unbewussten offensichtlich fremd sind. Von dieser Art ist auch der nahezu archetypische Cyborg-Surrealismus von Mariko Mori. Weder Traum noch Bewusstseinsstrom, weder freie Assoziation noch automatisches Schreiben, vermitteln die von ihr geschaffenen (und bewohnten) Bilder und Welten das Gefühl einer unheimlichen psychischen Projektion, die sich nicht allein aus ihrer eigenen individuellen Subjektivität speist, sondern auch das Werk ihrer Fusion mit Technologie, Sciencefiction und der Euphorie der spätkapitalistischen Kultur (die Frederic Jameson als das «hysterisch Sublime» bezeichnete) ist. In Arbeiten wie EMPTY DREAM (Leerer Traum, 1995), LAST DEPARTURE (Letzte Abfahrt, 1996) oder ENTROPY OF LOVE (Entropie der Liebe, 1996) stellt sich Mariko Mori selbst als Erzeugnis dieses Universums dar, ja als eine darin erscheinende Ikone. Laut ihrer legendären Familiengeschichte ist sie schliesslich die in Tokio aufgewachsene Cyberqueen, Kopfgeburt ihres Vaters und Hightech-Erfinders. Eine seiner Erfindungen heisst *Himawari*, Sonnenblume. *Himawari* ist «ein auf dem Dach befindlicher Honigwabenmechanismus . . . , der chromatische Abweichungen dazu benutzt, ultraviolette und infrarote Strahlung von Sonnenlicht zu trennen und dieses gereinigte Licht mittels Glasfaserkabel in Innenräume zu übertragen.»[12] *Himawari* ist demnach ein Hightech-Beleuchtungsmechanismus, der aus einer organischen Struktur (der Honigwabe) entwickelt wurde, ein Gerät, das «natürliches Licht» (Sonnenlicht) reinigt, um dann in einer künstlichen, von Menschen geschaffenen Umgebung in Innenräumen eingesetzt zu werden. Auch das ist ein Cyborg, der wohl am besten nicht als Erfindung ihres Vaters, sondern als Mariko Moris eigentliche Vaterfigur verstanden werden sollte.[13] Beide Erfindungen, Tochter und Beleuchtungsanlage, sind Produkte einer Welt, in der sich die Genetik mit der Psychoanalyse vermählt und der Surrealismus mit dem unvertrauten Unbewussten des Cyborg. Keine von beiden ist rein menschlich, es sei denn, das Bewusstsein mache sie dazu.

*(Übersetzung: Hörmann/Parker)*

1) Freud laut Klappentext von: *The Interpretation of Dreams*, Avon Books, New York 1965.

2) Vgl. dazu: Alan A. Stone, «Freud's Vision: Psychoanalysis failed as science, will it survive as art?» (Die Psychoanalyse hat als Wissenschaft versagt, wird sie als Kunst überleben?), *Harvard Magazine*, Bd. 99, p. 3.

3) Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse*□ Routledge, New York 1997, S. 131–171, zum Begriff des «life itself»; S. 247 betreffend Genetik und Definition des Menschen.

4) Horace Freeland Johnson, «A History of Science and Technology Behind Gene Mapping and Sequencing», in: *The Code of Codes: Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, ed. Daniel J. Kevles and Leroy Hood, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, S. 38.

5) Vgl. Haraway, a.a.O., S. 227.

6) Ebenda, S. 88.

7) Ebenda, S. 98 über verschiedene Arten «massgeschneiderter» transgener Mäuse.

8) Mariko Mori in: Dike Blair, «We've Got Twenty-Five Years», *Purple Prose*, Juli 1998, S. 96–101.

9) Paul D. Miller, «Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori», in: *New Histories*, Institute of Contemporary Art, Boston 1996, S. 138–145.

10) Haraway, a.a.O, S. 265.

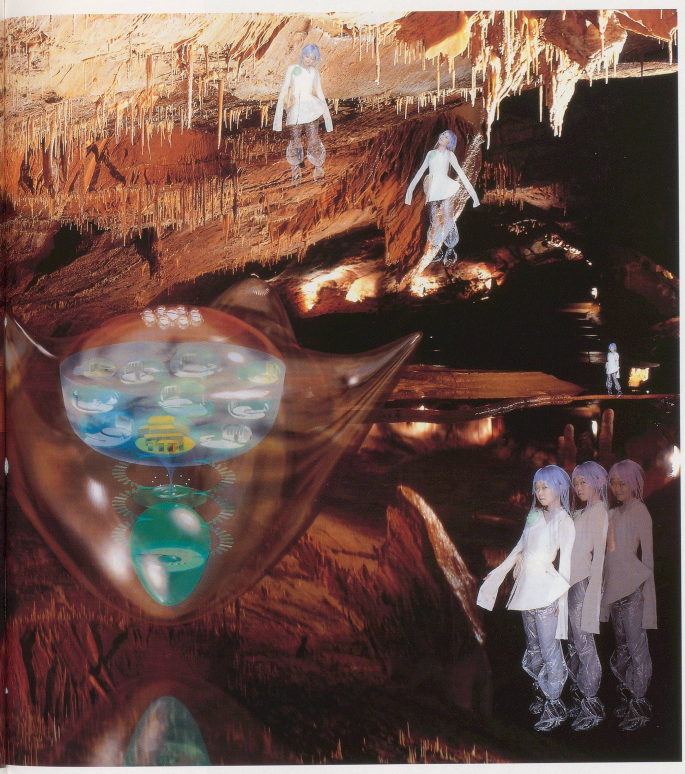
11) *How Like a Leaf. Donna J. Haraway interviewed by Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge, New York 1998.

12) Lisa Corrin, «Mariko Mori's Quantum Nirvana», in: *Mariko Mori*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art Chicago, 1998, S. 21.

13) Laut Lisa Corrin brennt in Moris New Yorker Studio als Resultat dieses technischen Wunders täglich einige Stunden lang ein tränenförmiger Leuchtkörper.

*MARIKO MORI, MIRROR OF WATER, 1996–98, color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /*





*WASSERSPIEGEL, Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.*