

## Gewebe der Ent-Täuschung

Übersetzt aus dem Englischen von Oliver Pohlisch

Als eine der prominentesten Vertreterinnen der BioTech-Kunst versucht die australische Gruppe Tissue Culture & Art Project (TC&A) mit ihren provozierenden Installationen, bei denen tierisches und menschliches Zellgewebe zum Einsatz kommen, ihr Publikum auf die Kluft zwischen anthropozentrischer Ethik und biotechnologischen Machbarkeiten aufmerksam zu machen.

Hybrid Video Tracks (HVT) sprach mit Oron Catts, Mitglied von TC&A und Mitbegründer des künstlerischen Forschungslabors SymbioticA an der University of Western Australia, über Froschschenkel und Schweineflügel, sowie über die Schwierigkeiten, als Künstler den Hype der Lebenswissenschaften mit deren Anwendungen entmystifizieren zu wollen.

HVT: Seit wann und warum nutzt Ihr biotechnologische Methoden für Eure Kunst?

Oron Catts: 1996 begannen wir (Ionat Zurr und Oron Catts) mit dem Tissue Culture & Art Project (TC&A). Es war die praktische wie auch theoretische Erweiterung der Forschung, die ich während meines Produkt- und Industriedesign-Studiums durchführte. Aus der Perspektive des Produkt- und Industriedesigns suchte ich nach Möglichkeiten, lebende Biotech-Produkte zu entwickeln.

Rückblickend waren wir von zwei miteinander in Konflikt liegenden Sorgen getragen, die unser Interesse auf diesen Bereich lenkten: Die erste äußerte sich vor dem Hintergrund eines ›grünen Designs‹ und hielt Ausschau nach Wegen, biologische Prozesse für die Produktion von Gütern nachzuahmen. Ein ziemlich naiver Ansatz, der die Dinge, anstatt sie zu fabrizieren, eher wachsen lassen wollte. Er, so stellten wir es uns vor, sollte sowohl Abfall reduzieren als auch eine Kultur erschaffen, in der die Menschen für ihre Erzeugnisse (da diese lebendig sind), Sorge tragen werden, im Gegensatz zur Wegwerfkultur, in der wir gegenwärtig leben.

Zweitens kamen wir zu der Erkenntnis, dass es eine wachsende Diskrepanz gibt zwischen unserer kulturellen Vorstellung des Lebens, den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, die wir über das Leben gesammelt haben, und dem, was an technologischen Eingriffen ins Leben möglich ist. Der Instrumentalisierung lebender Systeme durch verschiedene Aspekte der Biotechnologie galt unsere große Sorge, insbesondere im Kontext der post-kapitalistischen Kräfte, die die Nutzung lebender Systeme bestimmen.

Dass sich unsere Arbeit mit der Spannung zwischen der Sorge um lebende Systeme auf der einen und der Instrumentalisierung von Leben auf der anderen Seite befasste, brachte uns dazu, unsere Forschung aus einer künstlerischen Perspektive heraus fortzuführen. Wir glauben, dass Kunst am Besten geeignet ist, sich mit solch einem Paradox auseinander zu setzen, weil sie auf konstruktive Weise philosophische und epistemologische Fragen aufwirft.

HVT: Die ›Reste‹ von *Disembodied Cuisine*, einem Eurer Projekte zur Erzeugung von ›Halb-Lebendigem‹, werden derzeit in der Ausstellung *Put on Your Blue Genes* gezeigt. *Disembodied Cuisine* selbst wurde vor zwei Jahren auf der Ausstellung *L'art Biotech* im französischen Nantes

präsentiert. Man konnte in dieser Küche den Blick auf einen zukünftigen ›opferlosen‹ Fleischkonsum werfen. Dafür entnahm Ihr mittels Biopsie einem lebenden Frosch Stammzellen. In einem geeigneten Behältnis wuchs aus diesen Zellen ein Skelettmuskel. Das Zellwachstum wurde dadurch ermöglicht, dass Ihr in einem täglichen ›Fütterungsritual‹ die benutzte Nährlösung ausgetauscht habt. Beendet wurde Eure Installation mit einer Veranstaltung, die Ihr als »Tötungsritual« bezeichnet habt: Das ›Steak‹ wurde gekocht und bei einem Abendessen im Stil der Nouvelle Cuisine verspeist; während der Frosch daneben weiter in seinem Terrarium herumhüpfte und quakte. Es stellt sich die Frage, ob *Disembodied Cuisine* nicht weniger ein naturwissenschaftliches als vielmehr ein soziologisches Forschungsprojekt ist, das die Akzeptanz von bald auf dem Markt erscheinenden Produkten wie ›opferlosem‹ Fleisch testet und erhöht, clever durchgeführt unter dem Deckmantel der Kunst.

Oron Catts: Bevor ich diese Frage beantworte, möchte ich ein paar Korrekturen hinsichtlich der Details dieses Projekts anbringen: Wie Ihr schon erwähnt habt, war die ursprüngliche Idee, mittels der Biopsie einem lebenden Tier (in diesem Fall war es ein Frosch) stammzellenartige Skelettmuskelzellen (auch bekannt als Satellitenzellen – sie sind keine ›richtigen‹ Stammzellen) zu entnehmen. Wir fanden jedoch eine andere Quelle, die Zellen bereit stellte, welche es nicht erforderlich machten einem Tier Schmerzen zuzufügen.

Wir benutzten schließlich eine unsterbliche (immortalisierte) Zelllinie (Zelllinien sind entweder modifiziert oder Krebszellen, die wachsen und sich unendlich teilen können – und im Kontext unserer Arbeit als erneuerbare Ressource betrachtet werden können), die nicht mittels mutagener Techniken entwickelt wurde. Ihr Gebrauch wurde als unbedenklich ausgewiesen. Diese Zellen wurden in den späten 80er Jahren in einem japanischen Labor aus den Skelettmuskelzellen einer Kaulquappe des im Wasser lebenden Krallenfroschs, *Xenopus laevis*, generiert. Die Herstellung des ›Steaks‹ war jedoch nicht völlig opferlos – wir verwendeten immer noch tierische Bestandteile für die Nährstoffe, mit denen wir das Gewebe versorgten. Bitte bedenkt, dass unser Verweis auf das ›Opferlose‹ ironisch gemeint ist und eine Kritik an technologisch vermittelte Versprechen einer ›Utopie‹.

Für die Installation im Rahmen von *L'art Biotech* bauten wir zwei Terrarien auf. In einem befanden sich vier *Xenopus laevis* (also jene Froschart, der die ›Steak‹-Zellen entnommen wurden) und im anderen vier essbare Frösche, die wir aus den Händen eines lokalen Froschhändlers gerettet hatten. Am Schluss der Ausstellung, nach dem Essen im Stil der Nouvelle Cuisine, setzten wir die Frösche in den Teichen des wunderschönen Botanischen Garten von Nantes aus. Diese Geschehnisse sind auf dem Video festgehalten, das Teil von *Remains of Disembodied Cuisine* ist.

Zu Deiner Frage: Zunächst einmal stimme ich Euch zu, dass dies ein künstlerisches und kein naturwissenschaftliches Forschungsprojekt war. Es beinhaltet Elemente dessen, was Ihr unter einer soziologischen Untersuchung versteht, ebenso wie viele andere Engagements und Bedeutungen. Die Installation lässt sich im weiteren Kontext der Arbeit des Tissue Culture & Art Projekts besser erfassen. Seit 1996 haben wir die Entwicklung eines neuen Diskurses, der sich um die menschliche Beziehung zu lebenden Systemen und dem Kontinuum des Lebens dreht, erforscht; dies taten wir durch die Bekanntgabe einer neuen Klasse von Daseinsformen/Wesen – der des Halb-Lebendigen. Diese provozierenden Objekte werden aus lebendem Gewebe komplexer Organismen hergestellt, das dazu gezwungen wird, außerhalb seines Ursprungskörpers zu wachsen und zu funktionieren.

Wie ich später noch veranschaulichen werde, stellt das Halb-Lebendige einen Verstoß gegen viele der von uns angenommenen Besonderheiten des Lebens und des Körpers dar. Im Verlauf unserer Arbeit haben wir dem Halb-Lebendigen symbolische und ritualistische Bedeutungen verliehen (so bei unseren Halb-Lebendigen *Worry Dolls*), oder ihm als dysfunktionale mythologische Objekte (*Pig Wings*), als Organe ohne Körper (*Extra Ear 1/4 Scale Project*) und als ironische Gesten gegenüber einer technologisch vermittelten opferlosen Utopie (*Disembodied Cuisine* und *Victimless Leather*) zum Dasein verholfen. Entgegen Eurer Annahme sind wir nicht daran interessiert, die »Akzeptanz von bald auf dem Markt erscheinenden Produkten wie »opferlosem Fleisch« zu testen und zu erhöhen«, zeigt doch die Installation *The Remains of Disembodied Cuisine* die Steakstückchen, die von den Teilnehmern des Abendessens wieder ausgespuckt wurden. Vielmehr wollten wir zeigen, dass diese neuen Entwicklungen auch ausgespuckt und abgelehnt werden können. In gewissem Sinne kritisiert diese Arbeit einen technologischen Determinismus.

HVT: Vor einigen Jahren habt Ihr einen Kongress unter dem Titel *Die Ästhetik der Sorge* veranstaltet. Dort sollte sich mit ethischen Positionen zu neu erzeugtem Leben oder zu Halb-Lebewesen, wie sie vom Tissue & Art Culture Projekt auf verschiedenen Kunstaustellungen präsentiert wurden, auseinandergesetzt werden. Die Sorge um solche Wesen wurde auch von der bekanntesten Arbeit innerhalb des Genres der Biotech-Kunst thematisiert: dem *GFP Bunny* von Eduardo Kac. Die Arbeit handelt vom Kampf des Künstlers, jenen phosphoreszierenden Hasen, für dessen Erzeugung er ein Laboratorium beauftragt hatte, nach Hause zu holen, um ihn wie ein normales Haustier zu behandeln. Es ist bemerkenswert, dass Biotech-Künstler intensiv mit der Definition einer angemessenen Beziehung zu solchen im Labor hergestellten Wesen beschäftigt sind, aber eine Reflektion der Frage vermissen lassen, ob jene, die die Mittel und Fähigkeiten dazu besitzen, diese Wesen zu erzeugen, dies auch wirklich tun sollten. Dabei sollte die Frage aber nicht so gestellt werden, als ob es nur die Wahl gäbe, die Herstellung von Halb-Lebewesen entweder als »gut« oder »böse« zu bezeichnen. Gilt es nicht vielmehr zu ermitteln, wer am ehesten welche Arten von Lebewesen herstellt, und welche (mikro-)politische Auswirkung dies auf wen haben wird, wenn beispielsweise die meisten neu erzeugten Bakterien aus staatlich finanzierten Militärprogrammen stammen?

Oron Catts: Ein sehr guter Einwand. Aber ich glaube, dass Ihr ziemlich generalisiert, indem Ihr ein eher problematisches und technologisch deterministisches Beispiel (*GFP Bunny*) benutzt, um zu behaupten, dass Biotech-Künstler »eine Reflektion der Frage vermissen lassen, ob jene, die die Mittel und Fähigkeiten dazu besitzen, diese Wesen zu erzeugen, dies auch wirklich tun sollten«. Meiner Erfahrung nach fragen gegenwärtig viele Künstler, die sich mit der Biotechnologie befassen, nach den Machtstrukturen (wie beispielsweise den militärisch-industriellen Komplex), die die Richtung, in der Wissen über das Leben zur Anwendung kommt, kontrollieren und lenken. Künstler wie das Critical Art Ensemble, Sub Rosa, Paul Vanouse und andere beschäftigen sich intensiv mit diesem Problem. Mit unserer eigenen Arbeit wenden wir unterschiedliche Strategien an, um der Frage, die Ihr gestellt habt, zu begegnen.

Das Tissue Culture & Art Projekt hat immer gefragt: »Sollen wir diesen Pfad wirklich beschreiten?« Der Rahmen unserer Arbeit ist es, die Gültigkeit des technologisch vermittelten und manipulierten

Wesens (in unserem Falle das des Halb-Lebendigen) und schließlich die Kräfte, die es zum Leben erwecken, zu hinterfragen. Als wichtigen Aspekt unserer Arbeit erachten wir es, ein Licht auf die Paradoxie zu werfen, die dem Wachstum und der Konstruktion solch einer neuen Klasse von Objekten/Wesen als einer der Ausbeutung (wie auch als provozierende Objekte der kulturellen Reflektion) innewohnt.

Eine andere Form, in der wir uns mit der Kontrolle des Wissens über die Manipulation lebender Systeme beschäftigen, ist unsere Arbeit bei SymbioticA. Eines der Ziele von SymbioticA ist, dieses Wissen durch Workshops, Kurse und Stipendienaufenthalte zu demokratisieren. Durch die Weitergabe des biotechnologischen Wissens an Künstler, Philosophen, Ethiker und andere interessierte Menschen, assistieren wir bei der Herstellung einer neuen Plattform, die sich aktiv dafür engagiert, andere Richtungen des Einsatzes dieser Technologie vorzuschlagen, und die Bastion des Herrschaftswissens zu schwächen.

HVT: Seit den 70er Jahren hat die Debatte über die Grenzen der Ausbeutung natürlicher Ressourcen und über die Tierrechte an zuvor nicht gekannter Dynamik gewonnen. Seit den 80er Jahren ist eine Diskussion im Gange, die die zunehmende Nutzung der genetischen Modifizierung, die Transplantation selbst von tierischen Organen in den menschlichen Körper oder den Gebrauch von Stammzellen von menschlichen und tierischen Embryos für die medizinische Forschung zum Thema hat. Viele verschiedene Stimmen nehmen an ihr teil, unter extensiver Berichterstattung durch die Medien: politische Parteien, die Umweltbewegung, Wissenschaftler, Philosophen, die Kirchen usw. Welche neuen Aspekte können Eurer Meinung nach Eure Arbeit oder generell die Aktivitäten von Biotech-Künstlern zu dieser Diskussion beitragen?

Oron Catts: Das Einzigartige der Biotech-Kunst liegt darin, dass sie konkrete Erscheinungsformen anfechtbarer Ideen zeigt. In gewisser Hinsicht ist diese Kunst ›Philosophie in Aktion‹. In einer Gesellschaft, die, vermittelt durch alle Arten von Medien, so von visuellen Repräsentationen durchdrungen ist und sich ihnen gegenüber zugleich als unempfindlich erweist, befasst sich diese Form von Kunst mit der direkten und manchmal intuitiven Präsentation von Prozessen und Resultaten der Manipulation von Leben. Die phänomenologische Erfahrung beider, sowohl der Künstler, die die Arbeit entwickeln, als auch des Publikums, das dieser Arbeit ausgesetzt ist, rufen eine Reaktion und einen Diskurs hervor, die durch traditionelle repräsentative Medien nicht hätten herbeigeführt werden können. Mit unserer eigenen Arbeit, zum Beispiel, sind wir sehr an dem, was wir als Ästhetik der Enttäuschung bezeichnen, interessiert: das Bloßstellen und Durchdringen einer Atmosphäre des BioTech-Hypes, die in vielen Fällen die Realität der biotechnologischen Resultate verschleiert.

HVT: Eure Absicht ist es, die Biotechnologie aus der Heimlichtuerei der wissenschaftlichen Labore herauszuholen. Aber scheint es nicht so, dass der überraschende und abschreckende Effekt Eurer Projekte eher begrenzt ist, da Eure Arbeit im exklusiven Raum von Galerien und Museen verbleibt und daher nur ein Publikum erreicht, das sich an Provokationen durch Kunst ziemlich gewöhnt hat?

Oron Catts: Ich finde es interessant, dass innerhalb der Kunstwelt die Auswirkungen von Kunst auf die Gesellschaft heruntergespielt und dabei die ziemlich elitären und abgehobenen Allüren des Kunst-Bunkers aufrecht erhalten werden. Wir glauben zwar, dass es gut ist, hinsichtlich der Effekte des eigenen Schaffens bescheiden zu sein. Unsere Arbeit ist jedoch mit Erfolg in andere Bereiche der Kultur und Gesellschaft vorgedrungen: von den Massenmedien über wissenschaftliche Publikationen und Veranstaltungen bis hin zu Philosophen und Ethikern. Unsere Arbeit im Kontext von Kunst zu präsentieren, ist das, was (so glauben wir) gerade die weitere Verbreitung unserer Ideen ermöglicht.

HVT: Mit der Präsentation von ›Halb-Lebendigem‹ und ›partiellem Leben‹ proklamiert Ihr, die Grenzen der Repräsentation zu durchbrechen; interveniert Ihr doch in das Leben selbst und manipuliert es. Zugleich spürt Ihr die Notwendigkeit, die Motive und Ziele, auf denen Eure Projekte gründen, dem Publikum zu erklären, indem Ihr es mit umfangreichem Textmaterial über Euer Werk versorgt. Darin erklärt Ihr, dass Ihr – um die Falle eines diskriminierenden Speziesmus zu vermeiden – alles Gewebe, das Ihr für Eure Kunstwerke benutzt, sei es das eines Fisches oder das eines Menschen, als Teile ein und desselben Metakörpers bezeichnet, den Ihr THE BODY nennt. Ihr seht ihn als Symbolik, die das Band, das die Menschen mit allen anderen Lebewesen teilen, verstärkt, während Ihr andere ethische Grundlagen als anthropozentrisch erachtet und deshalb als unfähig, den expandierenden naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des Lebens begegnen zu können.

Wie aber würdet Ihr den Vorwurf entkräften, dass Ihr das präsentierte Gewebe in die Repräsentation einer Ideologie verwandelt, die zwar holistischer und stärker mit dem ›Kontinuum des Lebens‹ befasst ist als die gegenwärtig dominanten ethischen Grundlagen, die aber dennoch offensichtlich von Menschen gemacht und daher anfechtbar ist?

Oron Catts: Zunächst würde ich gerne erneut einige Behauptungen, die Ihr im Hinblick auf unsere Vorgehensweise aufgestellt habt, modifizieren. Wir halten unsere Kunst und unsere Schriften für zwei völlig unterschiedliche Dinge. Wir denken, dass beide wichtig und offenkundig miteinander verbunden sind, glauben jedoch nicht, dass es für die Menschen wichtig ist, unsere Texte zu lesen, um unsere Kunst kennen zu lernen. In den Texten nehmen wir unsere Kunst zum Ausgangspunkt, um Fragen zu diskutieren, die uns interessieren. Aber wir hoffen, dass sowohl die Kunst als auch unsere Schriften jeweils für sich selbst stehen können.

Was Eure Frage betrifft: Die Paradoxie, auf die Ihr anspielt, befindet sich tatsächlich im Kern jeder bewussten Auseinandersetzung mit den Problemen des Anthropozentrismus. Was wir vorschlagen ist natürlich anfechtbar. Wir erwarten nicht, dass man uns zustimmt. Meistens neigen wir dazu, zu provozieren und zu kritischen Ansichten ermutigen zu wollen.

Eine der grundlegendsten Beobachtungen, die im Zentrum unseres Interesses an diesem Bereich (wie ich schon zuvor erwähnt habe) steht, ist, dass es offensichtlich eine sich weitende Kluft gibt: zwischen unseren kulturellen Vorstellungen vom Leben und dem, was wir wissen und wie wir mit dem Leben wissenschaftlich und technologisch verfahren können.

Das zeigt sich besonders am Kollaps unserer traditionellen Taxonomie, die sich in der jüdisch-christlichen Superiorität des Menschen und der botanischen und zoologischen Spezifizierung manifestiert. Das jüngste Gesuch von Professor Weissman in Kalifornien für eine ethische

Unbedenklichkeitsbescheinigung für die Entwicklung einer Maus, deren Gehirn aus hundert Prozent menschlichen Nervenzellen bestehen soll, ist nur ein Beispiel für eine Form von Lebewesen, die uns dazu nötigt, unsere lange gehegten Gewissheiten neu zu überdenken. So verhält es sich auch mit dem Halb-Lebendigen und den partiellen Lebensgebilden, mit denen wir uns beschäftigen. Diese Wesen entsprechen offensichtlich weder spezifischen Arten, noch einem Geschlecht, einem Alter oder einer Rasse. Auf der Ebene, auf der wir arbeiten, zählt allein der Gewebetyp (z. B. Muskeln, Nerven, Haut, Stammzellen etc.) und nicht der Typ des Körpers, dem dieses Gewebe entstammt. Das lässt uns über einen Ausgangspunkt verfügen, von dem aus wir eine ethische Diskussion hervorrufen können, die nicht menschlich zentriert und – worauf Ihr schon hingewiesen habt – zudem anfechtbar ist.

HVT: Mit Eurer ethischen Sichtweise scheint Ihr dem Werk von Peter Singer sehr nahe zu kommen. Während möglicherweise einige Argumente dafür sprechen, alle dominanten ethischen Konzepte als anthropozentrisch zu kritisieren, besteht allerdings bei der Aufgabe einer anthropozentrischen Ethik die Gefahr, dass man nicht dabei endet, alles Leben auf die hohe Stufe der menschlichen Existenz zu stellen. Eher droht, dass man den Menschen auf das gegenwärtige Niveau anderer Lebensformen herabstuft und damit den Weg dafür ebnet, den Wert menschlichen Lebens in technokratischen und ökonomischen Kategorien zu bemessen, so wie dies mit tierischem und pflanzlichem Leben geschieht. Wie wollt Ihr solchen Gefahren begegnen?

Oron Catts: Deine Frage enthält eine Art logisches Paradox. Dein Ausgangspunkt könnte unter Anthropozentrismus leiden, weil er auf einem Wertesystem fußt, in dem menschliches Leben im Wesentlichen höher eingeschätzt wird als alle anderen Lebensformen. Singer weist darauf hin, dass wir den Wert des Lebens, wenn nötig, auf der Basis des Einzelfalls einschätzen müssen, in dem wir Dinge wie Leiden oder Lebenspotentiale gegeneinander abwägen. Mit unserer Arbeit versuchen wir etwas anderes zu tun. Weder geht es uns darum, den Wert allen Lebens auf die Ebene des Menschen ›anzuheben‹, noch wollen wir den Wert menschlichen Lebens ›mindern‹ – solche Überlegungen spielen bei der Anwendung eines nicht-anthropozentrischen Ansatzes keine Rolle. Was wir zu zeigen versuchen, ist, dass uns das anthropozentrische Wertesystem nicht mit den Mitteln ausstattet, um mit einigen Aspekten der modernen Biologie und ihrem Einsatz zurechtzukommen, wie zum Beispiel mit dem Fall des Halb-Lebendigen. Wir sind uns der Gefahr eines erstarkenden kapitalistisch-instrumentalistischen Ansatzes bewusst, wie er durch das, was Ihr als die technokratischen und ökonomischen Kategorien des Lebens bezeichnet, zum Ausdruck kommt. Wir glauben, dass die Kombination dieser beiden Wertesysteme – des anthropozentrischen und des kapitalistisch-instrumentalistischen – nicht der beste Ansatz sein dürfte, den es zu verfolgen gilt, angesichts der Richtung, die die Anwendung unseres Wissens über die Manipulation des Lebens nehmen wird. Mittels unserer Arbeit versuchen wir auch die Grenzen der Sorge um lebende Systeme weiter zu verschieben, um Halb-Lebendige und partielle Lebensgebilde mit einzuschließen.

HVT: Ihr wollt Eure Arbeit mehrdeutig erscheinen lassen, das Publikum fragend zurücklassen, dessen ethische Position erschüttern, es aber vermeiden, eine ›vorgefertigte‹ Alternative anzubieten.

Mehrdeutigkeit und das Ziel, an Gewissheiten zu rütteln, waren stets die Charakteristika des Avantgardismus. Was wir aber aus den letzten dreißig Jahren gelernt haben, ist, dass diese Eigenschaften durch eine ständig expandierende Kulturindustrie völlig ihrer ursprünglichen emanzipatorischen oder subversiven Bedeutung beraubt worden sind; einer Industrie, die nun dazu dient, den herrschenden Modus der kapitalistischen Produktion zu konsolidieren und immer mehr Arbeitskräfte in neue Formen der Ausbeutung und des prekären Lebens zu drängen. Angesichts der Tatsache, dass diese Entwicklung so unabänderlich zu sein scheint: Wie könnt Ihr Euer Kunstkonzept davor bewahren, irgendwann in ein hilfreiches Werkzeug für utilitaristische, Profit machende Absichten umgewandelt zu werden? Die Frage verdient es umso mehr gestellt zu werden, da Ihr das Verschwimmen der Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft propagiert und vorantreibt, wobei die Reputation Letzterer noch immer von eher eindeutigen Resultaten abhängt, die für alle möglichen Formen der Ausbeutung vorgesehen sind.

Oron Catts: Das ist ein sehr wichtiger Punkt, mit dem wir zu kämpfen haben. Zunächst: Wir sind uns bewusst, dass wir sehr wenig Kontrolle darüber besitzen, wie unsere Arbeit interpretiert und repräsentiert bzw. kontextualisiert wird, ist sie erst einmal an die Öffentlichkeit gelangt. Der Grund, weshalb wir unsere Arbeit eher auf eine mehrdeutige Art und Weise präsentieren, ist, dass in diesem Rahmen – in der ›freien Wildbahn‹ der Kunstöffentlichkeit – unsere Ziele ziemlich bescheiden sind. Uns liegt eher daran, Vorstellungen vom Leben zu hinterfragen, als einen Standpunkt im Hinblick darauf, wie das Leben betrachtet werden sollte, zu bieten. Dieser Ansatz bringt uns in eine interessante Lage, in der miteinander streitende Ideologien sich jeweils unserer Arbeit bedienen – von den Posthumanisten bis zu den Technoklastikern, von den Tierschützern und Anti-Biotechnologie-Aktivisten bis hin zur Biotechnologie-Industrie. Wir glauben, solange dieses Gleichgewicht anhält, haben wir etwas richtig gemacht.

Den bisher einzigen wirklich großen Disput hatten wir interessanterweise mit einem der größten Geldgeber für die biomedizinische Forschung, der auch eine Schlüsselrolle bei der Unterstützung künstlerisch-wissenschaftlicher Projekte spielt. Lasst mich diese Geschichte ein bisschen vertiefen, da ich glaube, dass sie die sich widersprechenden Ansichten über die Rolle des Künstlers, der sich mit technologischen Entwicklungen beschäftigt, ziemlich gut repräsentiert.

Im November 2000 erhielten wir von der *Two10Gallery* in London, die vom *Wellcome Trust* finanziert und betrieben wird, eine Einladung zu einer Auftragsarbeit. Ihr beigefügt war eine kurze Zusammenfassung des Ausstellungsthemas. Wir verstanden diese als Aufforderung zur Kritik an der privatwirtschaftlichen Seite des Human Genom Projekts (HGP); im Sinne der Philosophie der Galerie, die bestrebt ist, »landläufige Ideen anzuzweifeln« und »einen kritischen Dialog über wichtige kulturelle Fragen (zum Beispiel über das HGP) zu ermutigen«. Dies könnte, so mutmaßten wir, bewerkstelligt werden, indem man Fragen rund um die Genpatentierung aufwirft.

Wir dachten, eine dem Auftrag gerecht werdende Aufgabe für Künstler könne sein, den bislang ungleich verteilten Zugang zu Ressourcen zu öffnen (in diesem Fall aufgrund ihrer Nutzung durch Künstler), um eine Zukunft, wie sie sich der *Wellcome Trust* vorstellt, gegenüber den im HGP involvierten privatwirtschaftlichen Interessen zu stärken.

Wir waren ziemlich überrascht über die Einladung an uns, da sich unsere Arbeit zuvor nie direkt mit Genetik befasst hatte. Es scheint, dass die Kuratoren der *Two10Gallery* ein Opfer jenes Genohypes geworden waren, für den ihr Betreiber teilweise selbst verantwortlich zeichnete. Es wurde wohl davon ausgegangen, unsere Arbeit habe etwas mit Genetik zu tun, weil sie sich um biologisches Wissen und seine Anwendungen dreht. Deshalb entschieden wir uns dann dafür, eher jenen Genohype anzugehen, der durch das HPG hervorgerufen wurde, als uns direkt auf die Fragen zu beziehen, die das Patentieren von Leben betreffen, oder die sich mit den direkten Auswirkungen des HGP auf Medizin und Pharmazie auseinandersetzen.

Wir entschieden, das *Pig Wings*-Projekt vorzuschlagen, das sich auf das englische Sprichwort »When pigs would fly – everything is possible« zurückführen lässt. Bei diesem Projekt züchteten wir drei Flügelpaare, die aus Mesenchymzellen des Schweins (Stammzellen aus dem Knochenmark) hergestellt wurden. Die Zellen wuchsen über kleine biologisch abbaubare Polymergerüste in Gestalt der drei evolutionären Lösungen für Flügelformen bei Wirbeltieren. Die Flügelpaare standen zudem für eine Ikonographie der westlichen Kultur, in der die Flügel des Vogels den Engeln zugeordnet werden, die der Fledermaus aber Teufeln und Dämonen.

Im Rückblick überrascht es nicht, dass unsere Arbeit abgelehnt wurde, da dieses ironische Kunstwerk direkt auf die verborgene Absicht, die beauftragten Künstler in den Dienst des Genohypes zu stellen, abzielte. Wir haben jedoch niemals damit gerechnet, dass das Ablehnungsschreiben der *Two10Gallery* und die ihm nachfolgenden Ereignisse diesen Sachverhalt so gut illustrieren würden, dass wir dieses Schreiben schließlich zu einem Bestandteil des *Pig Wings*-Projekts machten.

Aufgrund des Urheberrechts ist es uns nicht möglich, die Ablehnung der Galerie wörtlich zu zitieren, aber es genügt zu sagen, dass es sich dabei um ein sehr aufschlussreiches Dokument handelt.

Sowohl das künstlerische als auch das wissenschaftliche Niveau unseres Vorschlags wurden in Frage gestellt. Aber vor allem ein Satz offenbarte einen interessanten Einblick in die Art und Weise, wie die Galerie die Rolle des Künstlers versteht. Es war der Verweis darauf, dass der Beratungsausschuss glaubte, unser Projekt stelle eine unrealistische Reflektion der öffentlichen Meinung über das Genom dar. Dies ist eine ziemlich unkonventionelle Sicht auf die Rolle von Künstlern in der Gesellschaft. An anderer Stelle werden Künstler oft als jene beschrieben, die eine einzigartige Perspektive auf die Welt besitzen. Sie werden geradezu dafür gepriesen, dass sie subjektive, vielfältige und einmalige Sichtweisen präsentieren. Ein anderer Einwand, der in dem Brief erhoben wurde, war der, dass die Galerie glaubte, unsere Arbeit würde nicht zu den anderen Ausstellungsobjekten passen.

Obwohl wir die Ablehnung respektierten, glaubten wir, auf diese außergewöhnlichen Behauptungen antworten zu müssen, indem wir uns in einem Brief an die *Two10gallery* und deren Beratungsausschuss wie folgt entschuldigten: »Wir bedauern, dass unsere Arbeit nicht Ihre Auffassung darüber, wie die öffentliche Meinung zu sein habe, wiedergibt.«

Sie antworteten auf diese Entschuldigung, dass sie sich einer anderen Wortwahl hätten bedienen können, blieben aber bei Ihrem hauptsächlichen Einwand, dass sie unserer Vorstellung von dem, was das Genom repräsentiert, nicht zustimmten. Dabei konnten wir es nicht bewenden lassen. Wir stellten die Korrespondenz mit der *Two10Gallery* auf die für *Pig Wings* eingerichtete Webseite, als Bestandteil des Projekts.



In der Zwischenzeit war die Ausstellung der Arbeitsentwürfe über die Bühne gegangen und zu unserer Verwunderung fanden wir folgende Aussage in einem die Ausstellung begleitenden Aufsatz der Kuratoren:

»Aufgrund einer freien Vergabe wurden weder buchstäbliche Übersetzungen des Themas erwartet, noch sollten die Künstler einen spezifischen ›Look‹ oder Vorstellungen, die mit dem Genom assoziiert sind, reflektieren. Nichtsdestotrotz waren die Resultate überraschend. Große wissenschaftliche Entdeckungen sorgen unweigerlich für Kontroversen, und das Human Genom Projekt ist da keine Ausnahme. So erwarteten wir, den Stand der öffentlichen Debatte durch die Arbeiten visuell gefiltert zu sehen. Doch stattdessen fanden wir, dass die Resultate subtiler und daher potenziell interessanter ausgefallen sind. Und, obwohl die Künstler keine Ahnung davon hatten, wie die anderen Teilnehmer die Fragestellung beantworten würden, besteht faszinierenderweise eine deutliche visuelle Kohärenz aller ausgestellten Arbeiten, die dadurch erreicht wurde, dass die Künstler eine harmonische Farbpalette (inklusive eines vorrangigen Auftretens von Lachsfarbe) mit Transparenz kombiniert haben.«

Einer solch unverblümt falschen Darstellung des Auswahlprozesses der *Two10Gallery* lässt sich wenig hinzufügen. Dass die Entscheidungen seitens der Kuratoren hinsichtlich der Auswahl und Ablehnung von Arbeiten mit keinem Wort erwähnt werden, und das »Erstaunen« über die Resultate lassen den Schluss zu, dass die Kuratoren die teilnehmenden Künstler dazu benutzten, die eigene Absicht zu tarnen. Es überrascht nicht weiter, dass die Autorin der oben genannten Erklärung nicht sehr glücklich darüber war, drei Jahre später herauszufinden, dass wir den Briefverkehr mit ihr auf unsere Webseite gestellt hatten. Aus offensichtlichen Gründen können wir nicht alle Details von dem, was folgte, preisgeben, aber nachdem wir uns an die Rechtsabteilung unserer Universität gewandt hatten und die Gefahr sahen, dass die Finanzierung anderer Forschung an unserer Universität durch die die Galerie kontrollierende Organisation in Mitleidenschaft hätte gezogen werden können, nahmen wir die Korrespondenz von unserer Webseite.

Dieser Vorfall demonstriert tatsächlich die ungleich verteilte Nutzung von Ressourcen im Kampf darum, unsere Zukunftskonstruktionen bestimmen zu können. Es erweist sich für uns als eine Form von Widerstand, passiver Agent im Spiel der ›Genohype-Kräfte‹ zu sein, egal, ob dieses Spiel von Finanziers, den Medien, Kuratoren oder anderen aufrechterhalten wird. In dem wir das *Pig Wings*-Projekt im wörtlichen wie im metaphorischen Sinne zu einem lebendigen Stück machten, konnten wir eine Politik sichtbar machen, die sich im derzeit allgegenwärtigen ›Kunst- und Wissenschafts-Hype‹ erschöpft.

Welche Form von radikaler Kunst kannst du vorführen, wenn es die Medien und Privatunternehmen sind, die die radikalsten Zukunftsszenarien in puncto Ethik und Glaubwürdigkeit anbieten? Mit dem *Pig Wings*-Projekt wollten wir über den Genohype und das rhetorische Drumherum des HGP reden. Wir fragten, ob Schweine fliegen könnten, und im Fall, dass dies so wäre (niemand weiß ja mehr, an was geglaubt werden soll), wollten wir sehen, welchen Typ Flügel sie haben könnten.

Wir sind uns nicht sicher, ob unsere eigene Strategie – mit Schweineflügeln als lebender Kunst (einschließlich ihrer Dokumentation), die den Genohype auf ironische Weise erkundet, in dem sie das Publikum mit Absicht ›enttäuscht‹ (da dieses realisiert, dass Schweine mit den Flügeln, die wir gemacht haben, eben nicht fliegen können) – eine nützliche ist. Wir hoffen, dass wir nicht in

Selbstgerechtigkeit verfallen, und dass wir damit fortfahren, selbst misstrauisch gegenüber unserer Rolle als Künstler, die im Zeitalter des Genohype lebendes Gewebe manipulieren, zu sein.

HVT: Was waren die Gründe, in Zusammenarbeit mit der *School of Anatomy and Human Biology an der University of Western Australia (UWA)*, SymbioticA ins Leben zu rufen? Wie würdest Du Eure Kooperation mit den Wissenschaftlern and der *UWA* beschreiben?

Oron Catts: Ionat und ich waren seit 1996 als Künstler/Wissenschaftler Stipendiaten an der *School of Anatomy and Human Biology* der *UWA* und arbeiteten an dem Tissue Culture & Art Project. Während wir unserer Forschung nachgingen, genossen wir ein hohes Maß an Freiheit. Andere Künstler äußerten den Wunsch, ebenfalls Zugang zu den Ressourcen der Hochschule zu erhalten, und es gab auch den Vorstoß, die Verbindung zwischen unserer eigenen Forschung und der Universität zu formalisieren. Zur gleichen Zeit (um 1999) war einer der Wissenschaftlerinnen, mit der wir zusammen arbeiteten, Prof. Miranda Grounds, sehr daran gelegen, ein Künstleratelier innerhalb der Hochschule zu etablieren. Außerdem wuchs mein Interesse an der Rolle des Künstlers als Wissenschaftler und durch meine Erfahrung als Künstler, der durch naturwissenschaftliche Institute gefördert wurde, wollte ich das Modell eines künstlerischen Forschungslabors in einer naturwissenschaftlichen Umgebung erforschen.

In den meisten Situationen so genannter Kunst-Wissenschafts-Kollaborationen rangiert der Künstler oftmals auf einer niedrigeren Stufe, als Gast in einer naturwissenschaftlich dominierten Umgebung. SymbioticA versucht, eine alternative Struktur zu entwickeln, eine, in der der Künstler den anderen Forschern gegenüber gleichberechtigt ist. Unsere Stipendiaten werden zu research fellows ernannt und sind postgraduierten Wissenschaftlern gleichgestellt. Sie operieren von einem Forschungslaboratorium aus, das, ohne sich dafür entschuldigen zu müssen, als künstlerisches Forschungslabor konzipiert ist. Es ist extrem wichtig für uns, dass der Künstler/Forscher die Kontrolle über seine Arbeit behält, hauptsächlich aus drei Gründen: Erstens: Da die Arbeit den Umgang mit lebenden Systemen beinhaltet, ist es wichtig, dass die Person, die mit diesen Lebensformen arbeitet, auch die Verantwortung für sie übernimmt (der Begriff der Sorge). Zweitens: Wir glauben, dass es unglaublich wichtig für Forscher ist, phänomenologische Erfahrungen und in vielen Fällen auch intuitive Erfahrungen zu machen, wenn sie sich mit dem Leben befassen und es manipulieren. Und drittens: Da wir nicht an Künstlern interessiert sind, die im Dienste von Naturwissenschaftlern stehen, finden wir auch nicht, dass Naturwissenschaftler dies für Künstler tun sollten.

Die Formen der Kollaboration mit Wissenschaftlern variieren von Projekt zu Projekt und von Forscher zu Forscher. Die hauptsächliche Sorge ist, wie ich oben schon erwähnt habe, dass sich die Beziehung zwischen Künstlern und Naturwissenschaftlern nicht hierarchisch gestaltet und dass beide nicht das Gefühl haben, sie würden dem jeweils Anderen unterstehen, sondern dass sie zusammenarbeiten. Oftmals startet die Beziehung als eine Form der Mentorenschaft, in der die Künstler von den Wissenschaftlern jene Techniken erwerben, die sie brauchen, um ihre Projekte verfolgen zu können, und die Wissenschaftler erfahren oftmals etwas über die weiter gefassten Fragen, die mit ihrer Forschung verbunden sind. Die meisten Projekte im Rahmen von SymbioticA sind keine richtigen ›Kunst- und Wissenschafts-Kollaborationen‹. Ich denke sowieso, dass die meisten Projekte, die als

Kunst-Wissenschafts-Kollaborationen ausgewiesen sind, keine solchen sind. Meistens sind sie künstlerische Projekte, die eine bestimmte Form von Technologie als ihr Medium benutzen und manchmal auch zu ihrem Thema machen.

HVT: In welchem Ausmaß hat SymbioticA schließlich die gemeinsamen wissenschaftlichen Ansätze durch neue oder andere Perspektiven angeregt?

Oron Catts: Ab und zu regt SymbioticA Wissenschaftler dazu an, sich ihrer Arbeit anders oder aus einer neuen Perspektive anzunähern. Das ist jedoch nicht unser Hauptanliegen. Es kann als eines von vielen zusätzlichen Ergebnissen der Forschung von SymbioticA im Allgemeinen und der Arbeit des Tissue Culture & Art Project im Besonderen gesehen werden. Es liegt in der Natur der Verknüpfung verschiedener Wissenssysteme und Ansätze, dass sich dabei neue Ansichten und Haltungen gegenüber der Ausrichtung von Forschung beobachten lassen; wir nennen das gelegentlich Überkreuzkontamination. Darüber hinaus erkunden einige der Projekte bei SymbioticA vernachlässigte oder marginalisierte Aspekte der Forschung innerhalb der Lebenswissenschaften, genauso wie sie neue technologische und wissenschaftliche Probleme aufzeigen, die es zu überwinden gilt. Die utilitaristische Forschung ermutigen wir nicht, weil wir glauben, dass die Bedeutung der Forschung bei SymbioticA darin liegt, neue Paradigmen für den kulturellen Diskurs zu entwickeln.

HVT: So, wie wir es verstehen, stimmt Ihr dem Biotech-Künstler George Gessert zu, dessen Sicht es ist, dass so viele Künstler wie möglich die Schwelle der direkten Intervention in den Evolutionsprozess überschreiten sollten, in dem Maße, wie Kunst das Bewusstsein fördert. SymbioticAs Künstlerprogramm scheint an der Spitze derjenigen Einrichtungen zu stehen, die Künstler in biotechnologische Praxen involvieren. Aber Ihr geht noch einen Schritt weiter und organisiert andernorts Workshops, wie Ihr es Ende März in London getan habt, in denen Künstler im Schnelldurchlauf in die Methoden und das Material der Biotechnologie eingeführt werden. Wie könnt Ihr garantieren, dass die Künstler nicht versucht sein werden, die erworbenen Fähigkeiten in einer Weise zu nutzen, die bewusst alle ethischen Sorgen ignoriert und hergestellte Lebewesen mit dem Hinweis auf die Freiheit der Kunst offenkundig ausbeutet?

Oron Catts: Künstler, die mit der Manipulation des Lebens und – präziser noch – mit Biotechnologie arbeiten, sind letztlich Beteiligte. Einerseits können sie den Laborraum und die wissenschaftliche Kultur unterwandern und damit viele Aspekte der Art und Weise, mit der unsere generellen Vorstellungen vom Leben durch Biotechnologien überschritten werden, ans Licht bringen und demokratisieren. Die Frage die jedoch gestellt werden muss, ist die: Welche Strategien sollen Künstler ersinnen, um ihre Integrität und Autonomie zu bewahren, ohne dabei selbstgerecht zu sein und Propaganda anzuwenden, während sie in diesem Feld arbeiten? Im Fall des kritischen Künstlers: Wie löst er das Paradox, dass er Technologien benutzt, die er zugleich kritisiert, oder mit denen er in einem Kontext arbeitet und sich an einer Ökonomie beteiligt, die er ebenso kritisiert? Die zweite Frage ist die nach der Rolle des Kurators oder Herausgebers, der das Kunstwerk schließlich positioniert und

kontextualisiert. Dies reibt sich manchmal mit der ursprünglichen Intention des Kunstwerks oder widerspricht ihr sogar.

Hinsichtlich des Risikos von Künstlern, die im Namen der künstlerischen Freiheit unverantwortlich zu handeln drohen, lehrt mich meine Erfahrung, dass wir über einen anderen gegenwärtigen Forschungstyp besorgter sein sollten: z. B. den im Namen von Sicherheit, Verteidigung oder Profit. Aber niemand schlägt vor, Studenten der Naturwissenschaft an der Aneignung von Techniken der Lebensmanipulation zu hindern, aufgrund des Risikos, dass einige von ihnen für das Militär arbeiten oder arbeiten werden. Kunst ist eine Aktivität, die hauptsächlich in der Öffentlichkeit stattfindet und »Kunst fördert das Bewusstsein«, wie Gessert darlegt. Das Ergebnis ist, dass Künstler viel stärker der Prüfung und der Kritik ausgesetzt sind. Wenn sie sich im Namen der künstlerischen Freiheit dazu entscheiden, ethische Bedenken und Sicherheitsbedenken zu vernachlässigen, werden sie sehen, dass dies seinen Preis hat. Wenn Wissenschaftler dasselbe tun, sind sie aufgrund ihrer Position als »Experten« oft durch Geheimnistuerei oder institutionelle Vertuschung geschützt.

HVT: In einer Eurer Beschreibungen über SymbioticA stellt Ihr fest, dass Ihr »einige der vorherrschenden Rhetoriken und Praxen adaptieren müsst, um in der harten Realität einer kapitalistischen Umgebung überleben zu können«. Obwohl Ihr hauptsächlich von der Universität und der Westaustralischen Lotteriekommission gefördert werdet, habt Ihr eine Beratungsfirma verpflichtet, damit sie Privatunternehmen oder Konzerne der Life Science-Industrie als potenzielle Partner für Eure Projekte in Augenschein nimmt. Welcher Qualität waren Eure Begegnungen mit der »harten Realität der kapitalistischen Umgebung«, dass Ihr solch einen Schritt hin zur Förderung durch die Privatwirtschaft unternommen habt und wie beeinflusst das Eure Arbeit?

Oron Catts: Die Verbindung mit der Beratungsfirma wurde uns von der Universität als Teil ihrer Unterstützung für SymbioticA aufgezwungen. Dies geschah im Rahmen einer umfangreicheren Revision von Aktivitäten der Universität. Dass wir genötigt wurden, mit einer Beratungsfirma zu kooperieren, repräsentiert für uns einen Aspekt der »harten Realität der kapitalistischen Umgebung« und veranlasst mich dazu, den Artikel, den du zitiert hast, darin einzubeziehen. Tatsache ist, dass wir in den fünf Jahren der Existenz von SymbioticA niemals von Life Science-Unternehmen oder Konzernen finanziert worden sind. Bei einigen Gelegenheiten haben uns Unternehmen freundlicherweise mit Laborausstattung für spezielle Ausstellungen versorgt.

Andere Aspekte der »harten Realität der kapitalistischen Umgebung« beinhalten solche Themen wie der misslungene Einbezug so genannter Kreativindustrien in den Bereich der Kunstforschung und -praxis. Ein Beispiel dafür ist die gegenwärtige Umstrukturierung des *Australia Council for the Arts*, das nun Ergebnisse gegenüber Prozessen bevorzugt – über allem steht dabei die Vorstellung, dass die künstlerische Forschung utilitaristische Ergebnisse hervorzubringen hat, die mit Hilfe der Begrifflichkeiten des Monitoring bewertet werden können. Die Arbeit bei SymbioticA versucht dieser Art von Engagement zu widerstehen, funktioniert aber auch (so möchte ich es wenigstens glauben) als subversiver Agent und Grenzüberschreiter, der innerhalb des Systems arbeitet (da wir ja schließlich Teil der öffentlich finanzierten Universität sind). Manchmal müssen wir bei unserer Rhetorik eben Kompromisse machen, um unsere Aktivitäten aufrecht erhalten zu können.

HVT: In Zusammenarbeit mit dem bekannten Performancekünstler Stelarc habt Ihr ein kleines Extra-Ohr aus Stelarc's Zellgewebe hergestellt. Der Künstler wollte dieses Extra-Ohr schließlich als eine weiche Prothese seinem Körper anfügen. Um dieses Projekt zu realisieren, habt Ihr mit *Verigen* kooperiert, einem Privatunternehmen, das sich auf kommerzielle Züchtung menschlichen Gewebes für die Orthopädie spezialisiert hat. Wie funktionierte diese Kooperation?

Oron Catts: Lass mich Euch nochmals korrigieren. Das *Extra Ear 1/4 Scale Project* in Zusammenarbeit mit Stelarc, erreichte niemals den Punkt, an dem wir Stelarc's eigene Zellen benutzt hätten. Wir verwendeten eine Bandbreite von Zellen, von primären Knorpelzellen bis zu menschlichen oder von Mäusen stammenden Zelllinien, für die insgesamt fünf Male, die wir dieses ›Stück‹ präsentierte. Mit *Verigen* kooperierten wir nur bei einer einzigen Gelegenheit.

Die Arbeit mit *Verigen* war kompliziert. Sie begann mit einem Wissenschaftler an unserer Universität, der auch als Chefwissenschaftler von *Verigen* tätig war. Da er einer der führenden Forscher im Feld der Regeneration von Knorpeln ist, haben wir ihn oft konsultiert. Als Angehöriger unserer Universität beriet er uns hinsichtlich der bestmöglichen Realisierung dieses Projekts. Aufgrund der Natur unserer Arbeit und der Probleme, die mit dem Reisen oder dem Verschiffen unserer halb-lebenden Skulpturen verbunden sind, suchen wir stets nach Laboratorien in der Nähe der Ausstellungsorte. Als wir eingeladen waren, unser Projekt in Europa zu präsentieren, fragten wir diesen Wissenschaftler, ob er uns in Kontakt mit einem Labor in Europa bringen könnte. Er schlug vor, dass wir mit dem europäischen Ableger von *Verigen* zusammenarbeiten. Die Wissenschaftler von *Verigen* waren sehr interessiert daran, mit dem experimentellen Polymer zu arbeiten, mit dem wir das Gerüst für das Ohr konstruierten, und erpicht darauf zu kooperieren. Hinsichtlich ihres eigenen Inputs waren Sie jedoch sehr verschlossen und die ganze Erfahrung erwies sich als sehr problematisch für uns.

HVT: Welche Richtung werden die Partnerschaften zwischen Künstlern, Wissenschaftlern und Privatunternehmen, die im Bereich der Biotechnologie operieren, Deiner Meinung nach zukünftig nehmen, besonders in einem Land wie Australien?

Oron Catts: Partnerschaften wie diese sind oft eine Reflektion der Gesellschaft und ihrer Ideologie, obwohl sie immer auch Nischen des Widerstands und des Außergewöhnlichen sind. Folgt man dem jüngsten politischen und ideologischen Trend in Australien, tendiert man dazu, nicht besonders optimistisch zu sein. Wir glauben, dass das Feld der biologischen Kunst wächst. Dies hat zur Folge, dass sich immer mehr Leute daran beteiligen und immer mehr Ideen hervorgebracht werden – viele davon sind gehypt und oberflächlich. Aber hoffentlich werden auch einige interessante Arbeiten entwickelt.

HVT: Das Critical Art Ensemble beispielsweise bezeichnet alle Verkündigungen neuer Erfahrungen mit cyborghaften oder anderen radikalen Körpererweiterungen als gewöhnliche utopistische Rhetorik, die mit einer Anpassung des Körpers an sehr spezifische Aufgaben in der militärischen und ökonomischen Laborwelt korrespondiert.

Das *Extra Ear 1/4 Scale Project* demonstriert die Möglichkeit, neue Körperteile aus weichem Gewebe zu kreieren, und zwar nicht aus ›sozial akzeptierten‹ medizinischen Gründen, sondern aus ästhetischen und modischen Gründen. Aus unserer Sicht scheint das Projekt daher die Akzeptanz radikaler biotechnologischer Interventionen in den Körper zu erweitern.

Oron Catts: Zunächst muss ich Deine Behauptung hinsichtlich des *Extra Ear 1/4 Scale Project* modifizieren. Unser Interesse an diesem Projekt endet mit dem Ohr als einem allein stehenden Objekt des partiellen Lebens. Dennoch können wir den Diskurs von Stelarc nicht ignorieren, der sich auf das Ohr als »eine weiche Prothese, die darauf wartet, an den Körper angebracht zu werden«, bezieht. Das Projekt repräsentiert eine radikale Verschiebung in der Arbeit des Tissue Culture & Art Projekts. Zum ersten Mal haben wir eine halb-lebendige Skulptur mit erkennbar menschlichen Zügen hergestellt, und zum ersten Mal legten wir Wert darauf, menschliche Zellen zu benutzen (obwohl wir, wie weiter oben erwähnt, auch nicht-menschliche Zellen für eine der Darstellungen des Ohres benutzt haben). Uns interessierte, wie sich der Diskurs über unsere Arbeit als Resultat dieser Verschiebung verändern würde. Wir waren nicht überrascht, dass erstmals der Vorwurf der Blasphemie laut wurde. Eine Galerie, die das Projekt ausstellen sollte, zog sich im letzten Moment zurück und behauptete, da wir uns an das Ebenbild Gottes – den menschlichen Körper – heranwagen würden, müssten sie über eine Gegenreaktion der religiösen Rechten besorgt sein. Eure obige Behauptung erinnert mich an diese Geschichte, denn Ihr habt ja zuvor durchscheinen lassen, dass Euer Ansatz zum Anthropozentrismus neigt. So habt Ihr nicht etwa das *Pig Wings*-Projekt als Werbung für radikale biotechnologische Körperinterventionen kritisiert; Schweine haben aber auch Körper. Vielleicht seht Ihr Schweine jedoch als eine reine Konsumware an, zur ästhetischen Belohnung Eurer Geschmacksknospen.

Ihr habt jedoch einen gewichtigen Einwand hinsichtlich der Strategien gemacht, die Künstler ausarbeiten, um ein Bewusstsein für verschiedene relevante Sachprobleme zu schaffen. Interessant ist, dass Ihr dazu das Critical Art Ensemble anführt, sieht es sich wegen seiner Arbeit mit GMO (genetisch modifizierte Organismen), zum Beispiel bei der Arbeit *Gene Terra*, doch ähnlicher Kritik ausgesetzt. Kritiker wie Jeremy Rifkin behaupten, dass jegliche Kunst, die sich mit GMOs befasst (und im Fall von *Gene Terra* GMO in die Umgebung aussetzt), dazu benutzt wird, die öffentliche Akzeptanz der genetischen Technologie zu erhöhen. Ich glaube nicht, dass das Critical Art Ensemble dies tut, genauso wenig wie unsere Arbeit zur Akzeptanz der radikalen Biotechnologie, auf die Du Dich beziehst, veranlasst oder diese erhöht.

Einer der Gründe weshalb uns eine Zusammenarbeit mit Stelarc an diesem Projekt interessierte, war, dass er für uns ein interessantes Phänomen der mit Technologie verstrickten Kunst darstellt. Obwohl Stelarc's Diskurs das Verändern des Körpers und den Gebrauch von Technologie zumeist ziemlich überhöht, repräsentiert seine Arbeit doch als Ganzes den Schmerz und die Unzulänglichkeiten des Zusammenschaltens des Körpers mit Technologie. Für uns verkörpern Stelarc's Arbeiten nicht die Steigerung der Akzeptanz von technologischen Interventionen. Sie erscheinen uns eher als Warnung vor den Problemen, dem Schmerz und den Preis, den wir zahlen müssen, wenn wir versuchen, das Lebendige mit dem Künstlichen zu verschmelzen.