

(1) „Altermodern“ war der Titel einer Ausstellung von Nicolas Bourriaud in der Tate Britain, welche im Frühjahr 2009 postkoloniale Themen aufgriff und die Möglichkeit von nicht westlich geprägten Modernitäten erforschte.

Im Unterschied zu den komplexen Elaborationen alternativer Modernen (1), postkolonialer Hybrididentitäten und minoritärer Politiken, welche die zeitgenössische Kunst in den letzten Jahrzehnten geprägt haben, können wir aktuell eine überraschende Rückkehr zu einer Ästhetik gesellschaftlicher Totalität verfolgen. War die Kunst der 1990er Jahre vor allem am Partikularen und Aleatorischen interessiert (2), versuchen viele zeitgenössische Künstler sich heute wieder in einer Abbildung gesellschaftlicher Gesamtzusammenhänge, die man längst aus dem Blickfeld verschwunden glaubte. So erlebten die letzten Jahre, einem kürzlich erschienenen Artikel Alberto Toscanos zufolge, „a veritable efflorescence in efforts to provide models, diagrams or narratives that might allow us to orient ourselves around the world-system“ (3). Verfolgt man diese totalisierende Ästhetik in zeitgenössischen Galerien und in der Popkultur, dann wird es schnell deutlich, dass sich die geografischen Technologien des Mappings als besonders fruchtbar für dieses Anliegen erwiesen haben. Betrachtet man Allan Sekulas fotografische Dokumentationen des globalen Containerhandels (4) und die Kartografien Mark Bradfords, liest

(3) Alberto Toscano, „Seeing it whole: staging totality in social theory and art“, in: Sociological Review 60 (2012), Heft 1, S. 64–83, hier: S. 64.

(4) In der Arbeit Fish Story dokumentiert Allan Sekula die internationale Containerschiffahrt als modernen Schauplatz des Kapitalismus. Siehe Allan Sekula, Fish Story, Düsseldorf 2002.

(2) Als paradigmatisch für das Interesse am Partikularen können wohl die Britischen YBAs, vor allem aber Tracey Emin mit ihrem Fokus auf dem Biografischen gelten. Ähnliche Themen wurden in den frühen 2000er Jahren von Nicolas Bourriauds ‚Relationaler Ästhetik‘ aufgegriffen, welche Kunst in der ephemeren Produktion spezifischer sozialer Situationen verortet. Vielmehr als im Totalen operiert Kunst für Bourriaud hyperspezifisch „at the hub of social infra-thinness“ oder in „that minute space of daily gestures“. Jeglicher Anspruch von Kunst, jenseits ihres aktuellen Austragungsortes Aussagen zu treffen, wird hier aufgegeben. Dazu Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Paris 2002, S. 17.

(5) Iain Sinclair ist maßgeblicher Auslöser des aktuellen Interesses an Psychogeographies. In seinem Buch Hackney The Rose-Red Empire erprobt er seine Methode des mentalen Kartografierens von Landschaft durch Wanderungen an verschiedenen Orten Londons. Siehe Iain Sinclair, Hackney The Rose-Red Empire, London 2012.

(6) Toscano, „Seeing it whole“, a.a.O., S. 65. Wanderungen an verschiedenen Orten Londons. Siehe Iain Sinclair, Hackney The Rose-Red Empire, London 2012.

man die Psychogeographies Iain Sinclairs (5) und verfolgt die netzwerkhaften Verstrickungen zwischen Politik und organisiertem Verbrechen in der Fernsehserie The Wire, so scheint es unabweisbar, dass „critical representations of society increasingly appear as mediated by cartography“ (6).

Die zeitgenössische ästhetische Theorie hat den ‚cartographic turn‘ enthusiastisch begrüßt, scheint er doch wichtige Orientierungspunkte in global verwirrten Zeiten zu setzen. (7) Zwei Thesen begründen die kritische Begeisterung für künstlerische Kartografien, welche beide auf Fredric Jamesons Beobachtungen zum Spätkapitalismus fußen. Erstens die Ansicht, dass unsere aktuelle geopolitische Situation durch ihren hohen Abstraktionsgrad zunehmend schwer zu erfassen ist. (8) Zweitens die Behauptung, dass unser weltpolitischer Überblick außerdem durch die wachsende Konzentration von Macht in sich zunehmend verzweigenden Netzwerken von Politik, Wirtschaft und Technik verdunkelt wird. Offen kritisch und aufwieglerisch schreibt man künstlerischen Kartografien das Vermögen zu, das verborgene Geflecht zwischen einzelnen, lokalen

(7) Sowohl an der Londoner Queen Mary University als auch an der University of North Carolina gibt es demnach inzwischen Counter-Cartographies-Kollektive, welche in Seminaren durch das Erstellen von Kartografien politischen Aktivismus betreiben.

(8) Dieser Verlust an Orientierung ist die Kernaussage von Jamesons Theorien zur Postmoderne. Die Entwicklung des Finanzkapitals hat, Jameson zufolge, „the capacities of the individual human body to locate itself, to organise its immediate surroundings perceptually, and to cognitively map its position in a mappable external world“ maßgeblich unterwandert. Siehe Fredric Jameson, „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“, in: New Left Review 146 (1984), S. 53–92, hier: S. 83.

Machteinheiten und deren globalen Verbindungen zu demaskieren. In diesem Kontext wurden sie als Kernrepräsentanten von Jamesons Ästhetik des cognitive mapping verstanden, welche laut Jameson die Aufgabe hat, die verstrickten sozioökonomischen Fäden zu entknoten, um Künstler und Betrachter produktiv in der zerbrochenen Totalität eines postindustriellen und neoliberalen Weltsystems zu verorten. (9)

Der vorliegende Artikel fragt, ob der ›cartographic turn‹ wirklich in der Lage ist, eine funktionale cognitive map geopolitischer Problemsituationen zu liefern. Er argumentiert, dass die Informationsdesign-Ästhetik der künstlerischen Kartografien aus dreierlei Gründen hinter den epistemischen Zielen des cognitive mapping zurückbleibt. Erstens nehmen die meisten Kartografien einen direkten Transfer von quantitativen Daten in qualitativ verfügbare Informationen an. Sie verwechseln damit gesammelte Daten mit bereits konstituiertem Wissen und ignorieren den Übersetzungsprozess, der notwendig ist, um epistemisches Wissen aus Datensätzen zu extrahieren. Zweitens soll gezeigt werden, dass dieser Fokus auf abstraktem Wissen die affektive Dimension von Kunst vernach-

(9) Sowohl Alberto Toscano als auch Brian Holmes und Alexander Galloway beziehen sich in ihren Besprechungen zeitgenössischer kartografischer Praktiken wesentlich auf Fredric Jameson als theoretischer Schlüsselreferenz. Siehe Brian Holmes, „Network Maps, Energy Diagrams“, in: Deriva Continental, <http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/network-maps-energy-diagrams/> (aufgerufen am 15.8.2014); Alexander Galloway, „Are Some Things Unrepresentable?“, in: Theory, Culture & Society 28 (2011), Heft 7-8, S. 85-102, hier: S. 99; Toscano, „Seeing it whole“, a.a.O., S. 69.

lässigt, welche die kognitive Ladung eines Kunstwerks wirkmächtig ergänzt oder sogar erst hervorbringt. Drittens wird argumentiert, dass die investigative Dramaturgie kartografischer Praktiken auf der Annahme beruht, dass Macht immer im Geheimen und verdeckt operiert, was heute nicht unbedingt der Fall ist. Diesen drei Behauptungen wird im Folgenden mit Bezug auf zwei einschlägige künstlerische Positionen auf den Grund gegangen. Zusammenfassend schlägt der Artikel abschließend vor, das cognitive mapping poetisch und nicht kartografisch anzugehen.

1. Cognitive Mapping

Anfangs lässt sich fragen, was der Impuls hinter der aktuellen Ästhetik gesellschaftlicher Totalität ist und woraus das Begehren eines neuen sozioökonomischen Realismus seine Kraft zieht. Da Fredric Jameson eine Schlüsselfigur in der kritischen Debatte um künstlerische Kartografien ist, bietet er einen wichtigen Ausgangspunkt, um das verstärkte Interesse an ästhetischen Mappingverfahren zu verstehen. Für Jameson, der entlang einer marxistischen Stoßrichtung

argumentiert, erwächst die Notwendigkeit eines wiederbelebten repräsentativen Realismus aus der sich weitenden Kluft zwischen der phänomenalen Alltagserfahrung und ihren strukturierenden ökonomischen Bedingungen. Diese führe, laut Jameson, zu einer gesteigerten Schwierigkeit, globale ökonomische Prozesse zu verstehen. In einem Aufsatz von 1988 reflektierte Jameson über das „desire called cognitive mapping“, einer noch unausgearbeiteten Darstellungsform, die in der Lage wäre, ein zunehmend komplexes soziopolitisches Milieu nachzuzeichnen. Aufbauend sowohl auf Ernest Mandels dreiteiliger Kapitalismustheorie als auch auf der Psychoanalyse Jacques Lacans konstruiert Jameson eine Zeitachse, welche die zunehmende räumliche Abstraktion der Produktionsweise von ihrer materiellen Basis darstellt. So argumentiert Jameson, der klassische Kapitalismus sei noch tief im Lokalen verankert gewesen. Seine räumliche Entsprechung wäre das stadtplanerische Raster, welches Menschen, Waren und Interaktionen feste und naheliegende Schauplätze zugeordnet. Für Jameson sind sowohl der Taylorismus als das rigorose, wissenschaftliche Management der Arbeit als auch die Diszipli-

nartechnologien, welche Foucault in Fabriken, Kasernen und Gefängnissen analysiert hat, wesentliche Elemente in der von Mandel beschriebenen ersten Phase der kapitalistischen Entwicklung. Jameson argumentiert, dass der klassische Kapitalismus „probably not involved problems of figuration so acute as those we will confront in the later stages of capitalism, since here, for the moment, we witness that familiar process long generally associated with the Enlightenment, namely, the desacralization of the world [...] the slow colonization of use value by exchange value, the ‚realistic‘ demystification of the older kinds of transcendent narratives [...] the standardization of both subject and object“.(10)

Der klassische Marktkapitalismus ist demnach eine Phase, in der Prozesse neu gesellschaftlich verankert und ökonomisch eingebettet werden. Im Unterschied zu einer Periode des gesellschaftlichen Umbruchs, werden hier produktive Orte festgelegt und Arbeiterkörper diszipliniert und räumlich zugewiesen. Für Jameson tritt erst in der nächsten Phase in Mandels Dreistufenmodell das Mappingproblem erstmalig auf. Mit der europäischen Kolonialerweiterung

(10) Fredric Jameson, „Cognitive Mapping“, in: C. Nelson u. L. Grossberg (Hg.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign 1988, S. 347-360, hier: S. 348.

wird die ökonomische Realität von Städten wie Paris und London nämlich plötzlich nicht mehr vor Ort, sondern durch Ereignisse in weiter Ferne bestimmt. Jameson beschreibt eine wachsende Kluft zwischen den dominanten Kunstformen des europäischen Realismus, etwa dem Lokalismus Balzacs oder Flauberts, und der Realität des Lebens im Frankreich und England des 19. Jahrhunderts, welches, zunehmend global, durch das Spannungsfeld zwischen Hauptstadt und Kolonien determiniert wird. Während das individuelle Leben weiter so gelebt wird, als wäre es örtlich beschränkt, nimmt eine Weltwirtschaft Gestalt an, welche diese lokale Erfahrung an die ferne koloniale Ausbeutung bindet, die selber, zu Hause, unsichtbar bleibt. Im künstlerischen Unvermögen, diese Kluft darzustellen, erkennt Jameson das wesentliche Problem einer mangelnden epistemischen Verbindung zwischen lokaler und globaler Ebene: „At this point the phenomenological experience of the individual subject, traditionally, the supreme raw materials of the work of art becomes limited to a tiny corner of the social world, a fixed camera view of a certain section of London or the countryside or whatever. But the truth of that ex-

perience no longer coincides with the place in which it takes place. The truth of that limited daily experience of London lies, rather, in India or Jamaica or Hong Kong; it is bound up with the whole colonial system of the British Empire that determines the very quality of the individual's subjective life. Yet those structural coordinates are no longer accessible to immediate lived experience and are often not even conceptualizable for most people.”(11) _____ (11) Ebd.

Jameson entdeckt in diesem Abgrund zwischen phänomenaler Erfahrung und determinierender Struktur eine materielle Analogie zu Lacans Theorie des Realen als abwesender, jedoch strukturierender Totalität. Für Lacan repräsentiert das Reale eine präindividuelle Erfahrungsstufe, welche der Symbolisierung durch die Sprache widersteht. Tritt das Subjekt einmal ins Sprachlich-Symbolische ein, wird das Reale auf ewig unzugänglich. Es übt jedoch weiterhin den größten Einfluss aus und wird sogar der Spiegel, an dem all unsere Wünsche und Fantasien notwendigerweise zerbrechen müssen. Jameson bezieht sich auf das Reale Lacans, um die Weltwirtschaft als abwesende Totalität zu beschreiben, die das individuelle mit dem kollektiven Leben verbindet, dabei jedoch unsichtbar bleibt. In diesem

Sinne betont Jameson wiederholt den undarstellbaren, unvorstellbaren und undenkbaren Charakter des globalen Kapitals. Im Finanzkapitalismus – Mandels dritter kapitalistischer Phase – wird das Problem der Undarstellbarkeit lediglich größer und gewinnt eine neue Qualität, wenn Geld, einmal von seinem materiellen Standard losgelöst, „to a second degree abstract“ (12) wird.

Auch wenn Jameson auf der strukturellen Unrepräsentierbarkeit der Totalität insistiert, umreißt er dennoch einen positiven Begriff des cognitive mapping, um die lokale Erfahrungsebene wenigstens minimal – zum Zwecke politischer Orientierung – mit ihren globalen Determinanten zu verbinden. In einem weiteren Verweis auf Lacan beschreibt Jameson das Objekt dieses cognitive mapping als „the thing itself, namely, how the local items of the present and the here-and-now can be made to express and to designate the absent, unrepresentable totality; how individuals can add up to more than their sum; what a global or world system might look like after the end of cosmology“. (13) _____

Mit marxistisch-paternalistischem Glauben an die Bildungsaufgabe der Kunst entwirft Jameson seine Ästhetik des cognitive mapping

(12) Fredric Jameson, The Cultural Turn: Selected Writings on the Post-modern 1983-1998, London 1998, S. 142.

(13) Fredric Jameson, The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System, Bloomington 1992, S. 10.

(14) Fredric Jameson, Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham 1984, S. 92.

(15) Brian Ott u. Gordana Lazić, „The Pedagogy and Politics of Art in Postmodernity: Cognitive Mapping and The Bothersome Man“, in: Quarterly Journal of Speech 99 (2013), Heft 3, S. 259-282, hier: S. 263.

als neue künstlerische Pädagogik mit dem globalen Raum des transnationalen Kapitals als ihren Mittelpunkt. Da ‚most people‘ die zunehmende Komplexität unserer geopolitischen Lage nicht verstehen, wird das cognitive mapping, laut Jameson, eine absolut notwendige „pedagogical political culture, which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system“. (14) Brian Ott und Gordana Lazić haben das den Orientierungsimpuls des cognitive mapping genannt, (15) welcher „both maps and critiques the various flows that constitute our world situation“. (16) Wenn das Raster des klassischen Kapitalismus und das Territorium des Kolonialismus den beiden Autoren zufolge heute durch das Netzwerk ersetzt werden, so ist es die Aufgabe eines zeitgenössischen cognitive mapping, die Komplexität des Netzwerks verständlich zu reduzieren. Zielsetzung muss es sein, ein dezentriertes Subjekt zu zentrieren und die Frage nach „the view from above, and of the invention of new forms of representation for what it is properly impossible to think or represent“ (17) zu stellen.

Wir können nun nachvollziehen, warum Jamesons Begriff des cognitive mapping in

(16) Ian Buchanan, Fredric Jameson: Live Theory, New York 2006, S. 73

(17) Jameson, Geopolitical Aesthetic, a.a.O., S. 2.

der zeitgenössischen Kunst auf so viel Resonanz stößt. Er verleiht Künstlern nicht nur die Aufgabe formaler Innovation, sondern erlegt ihnen auch die Mission politischer Bildung auf. Anschließend an eine marxistische Argumentationslinie, die von Brecht über Lukács bis zu Gramsci reicht, definiert Jameson die Aufgabe der Kunst mit Cicero als „to each, to delight and to move“. (18) Während Jameson nicht annimmt, die gesellschaftliche Totalität sei jemals vollständig ransparent gewesen, so argumentiert er doch, dass heute mehr als je zuvor ein Problem „of mapping the totality of social relations within the disorienting spatial displacements of late capitalism“ (19) bestünde. Jedoch bleibt Jameson sehr vage bei der Beschreibung dessen, wie solch ein neuer kapitalistischer Realismus aussehen soll. Darüber hinaus bleibt es unklar, ob die Schwierigkeit eines adäquaten repräsentativen Formats ahistorisch und essenziell oder vielmehr das Resultat einer spezifischen historischen Konfiguration im Kapitalismus ist. Die Verweise auf Lacan deuten hier auf eine wesentliche und strukturelle Unmöglichkeit der Darstellung der ‚realen‘ Weltwirtschaft hin, während die Bezüge zu Mandels Periodisie-

(18) Jameson, „Cognitive Mapping“, a.a.O., S. 347.

(19) Tyson Lewis, „Too Little, Too Late: Reflections on Fredric Jameson’s Pedagogy of Form“, in: Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society 21 (2009), Heft 3, S. 438-452, hier: S. 444.

zung des Kapitalismus auf ein weniger fundamentales, historisch kontingentes Argument schließen lassen.

Vielleicht ist es dieser Vagheit geschuldet, dass der Diskurs des cognitive mapping so schnell von kartografischen Praktiken vereinnahmt wurde. Es scheint tatsächlich so, als wäre die Kartografie mit ihrer Darstellung von sowohl partikularen Entitäten als auch deren Umgebung ein exzellentes Werkzeug für die Verknüpfung von lokalen und globalen Ebenen und deren Kontextualisierung in geopolitische Schauplätze. Bruno Bosteels hat jüngst im Bezug auf den ‚cartographic turn‘ in den Sozialwissenschaften die Landkarte als produktive Verkörperung von Naturlandschaft und Kulturlandschaft und als „interface between nature and culture, earth and territory“ (20) beschrieben.

2. Informationsdesign I: Bureau d'Études

Diese Verbindungen sind genau das, was das Pariser Künstlerduo Bureau d'Études mit seiner Arbeit aufzeigen will. Das Bureau d'Études ist für seine großflächigen Wandkartografien bekannt, die in den Worten der Künstler „con-

(20) Bruno Bosteels, „Misreading of Maps: The Politics of Cartography in Marxism and Poststructuralism“, in: Stephen Barker (Hg.), Signs of Change: Premodern, Modern, Postmodern, Albany 1996, S. 109-138, hier: S. 117.

(21) www.bureaudetudes.org/about (aufgerufen am 30.06.2014).

temporary political, social and economic systems“ (21) zeigen. Die Karten des Bureau d'Études, welche in Galerien weltweit ausgestellt werden, inszenieren die verästelten Verbindungen zwischen lokaler Politik, globalen Unternehmen, der Business-Elite und einer Vielzahl an Institutionen. Die Arbeiten tragen Titel wie Gouvernement des Medias, Gouvernement Financier oder Gouverner les Ressources, basieren auf intensiver Forschung und stellen häufig eine beeindruckende Bandbreite historischen Wissens dar. Petropol zum Beispiel, eine Karte von 2007, präsentiert eine Zeitleiste des weltweiten Ölhandels von 1901 bis 2006. Ihre zwei Hauptachsen stellen britische und amerikanische Ölinteressen dar und detaillieren die allmähliche Vorherrschaft der Letzteren über die Ersteren im Verlauf des 20. Jahrhunderts.

Abzweigend von der Hauptzeitachse informieren Textkästchen den Betrachter über die Hinterzimmer-Deals der westlichen Öltycoons. Sowohl das Achnacarry Meeting von 1928, bei dem die Vorstände von BP, Royal Dutch/Shell und Exxon die weltweiten Kartellpreise festlegten, als auch das Red-Line-Agreement vom gleichen Jahr, das die

vereinte westliche Einflussnahme im Nahen Osten koordinierte, sind vermerkt. So dokumentiert die Karte sehr informativ die graduelle westliche Vereinnahmung des ölfreien Nahen Ostens durch Handelsvereinbarungen, politische Unterstützung (zum Beispiel des Ayatollah Khomeini) sowie durch die Golfkriege und stellt detailliert die Dynamiken der Ölpreisschwankungen dar.

Parallele Ereignisse wie die Festlegung auf das Kyoto-Protokoll und die sowjetische Glasnost sind ebenfalls vermerkt und mittels verschieden großer Pfeile mit der Hauptzeitleiste verbunden. Je größer der Pfeil ist, als desto wichtiger gilt das Ereignis in Hinsicht auf den weltweiten Ölhandel. Die Absicht des Bureaus ist investigativ und demaskierend. „Revealing what normally remains invisible and contextualising apparently separate elements within a bigger whole, these visualizations of interests and cooperations re-symbolize the unseen and hidden“ (22), wie das Duo auf seiner Website schreibt. Aufgrund dieses Bildungsschwerpunktes dient seine Arbeit oft als Referenzbeispiel in der aktuellen kunsttheoretischen Zuwendung zu Jamesons Ästhetik des cognitive mapping. Brian Holmes, der über

(22) Ebd. (aufgerufen am 30.06.2014).

(23) Brian Holmes, „Maps for the Outside: Bureau d'Études, or the Revenge of the Concept“, in: Ursula Biemann (Hg.), Geography and the Politics of Mobility, Köln 2003, S. 155-170, hier: S. 167.

den Nutzen der Kartografie für den politischen Widerstand in den neuen sozialen Bewegungen schreibt, hat in diesem Kontext das pädagogische Potenzial des Bureau d'Études gelobt, das ihm zufolge einen didaktischen Schwerpunkt der Vermittlung technischen Wissens über die Verbindungen politischer Machtzentren mit einem aktivistischen Impuls kombiniert und so effektiv antikapitalistischen Widerstand ermöglicht: „These maps aspire to be cognitive tools, distributing as broadly as possible the kind of specialized information that was formerly confined to technical publications. Yet on another level they are meant to act as subjective shocks, energy potentials, informing the protest-performances as they are passed from hand to hand, deepening the resolve to resist as they are utilized in common or alone.“ (23)

In ähnlicher Weise hat Alexander Galloway das visuelle Vokabular des Bureau d'Études als „complex and variegated“ (24) gepriesen und argumentiert, dessen Arbeiten „denude the apparatuses of power by showing the deep interconnectedness of business, government and the elite“. (25) (25) Ebd.

(24) Galloway, „Are Some Things Unrepresentable?“, a.a.O., S. 96.

Das Bureau d'Etudes ist augenscheinlich erfolgreich darin, die akademische Kunstkritik vom kritisch-subversiven Potenzial seiner Arbeiten zu überzeugen. Sie erzeugen diesen Glaubwürdigkeitseffekt dabei maßgeblich dadurch, dass sie die Informationsästhetik der Unternehmerwelt inklusive Flowcharts, Timelines und Business Schedules nachahmen. Dabei verlassen die Künstler sich auf die Verbindung von Datenvisualisierungsverfahren und kognitivem Wissen, die Alon Friedman folgendermaßen elaboriert hat: „The communication paradigm of visualisation is often associated with capturing complex data structures found in computer systems, but the term is also affiliated with the domain of human cognition process that gives us accessibility and tracking of information and knowledge.“ (26)

Es gibt jedoch keinen zwingenden Grund dafür, dass versammelte Daten über den weltweiten Ölhandel in dieser Form dargestellt werden sollten. Auch ist das Format der Zeitachse nicht besser als andere Darstellungsformen geeignet, um Wissen über vernetzte politische Aktivitäten zu vermitteln. Das Paradigma der Informationsästhetik nimmt fälschlicherweise eine direkte

(26) Alon Friedman, „Mark Lombardi's visualisation discovery“, in: Michael Hohl (Hg.), *Making visible the invisible: art, design and science in data visualisation*, Huddersfield 2012, S. 12-16, hier: S. 12.

(27) Galloway, „Are Some Things Unrepresentable?“, a.a.O., S. 88.

Verbindung zwischen gesammelten Daten und der vorherrschenden Repräsentationsweise dieser Daten an. Was dadurch dem Blick entgeht, ist der Übersetzungsprozess, der notwendig ist, um numerische Werte in jegliches visuelle Format zu übertragen. Dieser Punkt kann durch Alexander Galloways Unterscheidung zwischen Daten und Information weiter illustriert werden. Galloway behauptet, dass ‚data‘ „no necessary visual form“ (27) hätten, weil sie zuallererst quantitativ und nicht-visuell und nicht qualitativ und visuell wären. Daten sind mathematische Werte und haben damit keine wesentliche anschauliche Form, was jegliche vermeintliche Eindeutigkeit der Datenvisualisierung verkompliziert. Um überhaupt optisch darstellbar zu sein, so Galloway, müssen Daten erst in Informationen, als kontextualisiertes und greifbares Wissen, übersetzt werden. In der Datenvisualisierung passiert dies in der Regel durch Illustrationen, Tabellen oder Diagramme. Der konstante Strom von Datenvisualisierungen, der uns umgibt, zeigt weniger ‚reine Daten‘, sondern entspricht bloßen Ästhetisierungen, welche die Übersetzung roher Daten in optische Formen jenseits mathematischer Werte darstellen. Galloways Schluss-

folgerung ist zuzustimmen: „Any data visualisation is first and foremost a visualisation of the conversion rules themselves, and only secondarily a visualisation of raw data.“ (28) _____ (28) Ebd.

Heben wir den konstruierten Charakter der Datenvisualisierung, jenseits ihres akzeptierten Status als neutrale Informationsträger, hervor, so kommt ihr starkes affektives Potenzial in den Blick. Wo auch immer Diagramme, Karten oder Tabellen auftauchen, symbolisieren sie wissenschaftliche Autorität, tief greifende Forschung und quantitative Genauigkeit. Begreifen wir die Datenvisualisierung nun als Übersetzungsmaschine, welche numerische Werte anhand einer genau festgelegten Umwandlungsregel optisch darstellbar macht, so sehen wir ihren Glaubwürdigkeits-Affekt als einen performativen Effekt des gesamten Visualisierungsverfahrens. Während das Informationsdesign so seine ganz eigene affektive Kraft im Herstellen von Objektivität, Neutralität und Wissenschaftlichkeit besitzt, wird diese Eigenschaft nur selten künstlerisch aufgegriffen. Noch seltener gelangt sie in den Fokus der kunsttheoretischen Debatte. So werden künstlerische Kartografien meist als kognitive und

(29) Fredric Jameson, „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film“, in: College English 38 (1977), Heft 8, S. 843-859, hier: S. 845.

nicht als ästhetische Objekte wahrgenommen. Als solche werden sie auf der Grundlage ihrer Vermittlung faktischen Wissens beurteilt, während ihre ästhetischen Eigenschaften – die wahren Träger ihres Informationseffektes – ignoriert oder unterdrückt werden.

In der Vernachlässigung der affektiven Dimension künstlerischer Kartografien können wir eindeutig ein Verlassen von Jamesons Bestehen auf cognitive mapping als ästhetischer und damit sinnlicher Form festmachen. Wie Jamesons Besprechung des Europäischen Realismus, im Besonderen des epischen Theaters Bertolt Brechts, zeigt, muss Ästhetik ein Kampf um Wissen wie auch um Fühlen sein, da ästhetische Medien zuallererst über Affekte kommunizieren. Jameson ist sich dessen in seinen Schriften über cognitive mapping sehr wohl bewusst, wie sein theoretischer Parcours von einer Diskussion um Repräsentation als rationale Darstellung einer verborgenen Wahrheit zur Besprechung der Figuration als Möglichkeit der Kombination kognitiven Wissens mit „the tangible medium of daily life in vivid and experiential ways“ (29) zeigt. Der zeitgenössische ‚cartographic turn‘ scheint das Ziel der figurativen Innovation dabei auf-

gegeben zu haben, indem er sich dem prä-existent Bilderkatalog der Datenvisualisierung zuwendet, um einen wohlfeilen didaktisch-autoritären Effekt zu erzeugen.

3. Informationsdesign II: Mark Lombardi

Neben der pädagogischen Möglichkeit, politische Orientierung in einer verwirrenden Welt zu ermöglichen, ist ein weiterer Grund für den kritischen Enthusiasmus um künstlerische Kartografien ihr dramatisches Enthüllungspathos. Die Rezeptionsgeschichte von Mark Lombardis Diagrammen internationaler Machtnetzwerke ist hier ein Paradebeispiel. Ähnlich forschungsintensiv wie die Arbeiten des Bureau d'Etudes, vereinen die Zeichnungen Mark Lombardis verschiedene Stile des Informationsdesigns in komplexen und filigranen Darstellungen der Verbindungen zwischen Politikern, Banken und Unternehmern. Die Zeichnung Oliver North, Lake Resources of Panama and Iran-Contra Operation zum Beispiel spürt den illegalen amerikanischen Waffenlieferungen an den Iran während der Regierungszeit Ronald Reagans nach und verfolgt, wie Gewinne aus diesen Operationen antikommunistische Milizen in Nicaragua finanzierten.

Die einzelnen Akteure, Individuen wie Oliver North, dem vorgeblichen Inhaber des Bankkontos, über welches die Geldgeschäfte liefen, Konzerne, wie die amerikanischen Waffenhersteller, sowie Nationalstaaten wie Iran, Costa Rica und Nicaragua, dienen als Knotenpunkte, welche durch ein Netzwerk von Linien und Pfeilen unterschiedlicher Richtung und Dicke verbunden sind. Lombardi arbeitet dabei mit einem dreistufigen System, bei dem er zuerst Fakten in den Medien sammelte, die zusammengetragenen Informationen auf Karteikarten ordnete und schließlich übereinen langen Zeitraum das Diagramm selbst zeichnete. In seiner Darstellung bediente Lombardi sich dabei einer weiten stilistischen Bandbreite, von „business charts, panorama painting and Conceptualism“ (30). Im Unterschied zu der fast ausschließlich wohlwollenden kritischen Reaktion dem Bureau d'Etudes gegenüber hat Lombardi die Kritiker polarisiert. Interessanterweise drehte sich die Debatte um Lombardis Diagramme dabei fast ausschließlich um die angenommene Genauigkeit oder Ungenauigkeit seiner Anwendung von Datenvisualisierungsverfahren auf die Politik.

(30) Ryan Bigge, „Making the Invisible Visible: The Neo-Conceptual Tentacles of Mark Lombardi“, in: Left History 10 (2005), Heft 2, S. 127-134, hier: S. 127

(31) Toscano, „Seeing it whole“, a.a.O., S. 75.

Aufseiten der Bewunderer hat Alberto Toscano Lombardis Darstellung von „collusion and covert activity“ (31) gelobt. Ähnlich behauptet Robert Hobbs, der Kurator von Lombardis erster großer Retrospektive, der Künstler mache: „the first art to visualise the new global order that has seemed to be one of the key resources of power in the late twentieth century and thereafter“.

(32) Voll des Lobes ist ebenfalls der Kunsttheoretiker Ryan Bigge, für den „Lombardi’s diagrams make abstract movements of capital concrete and comprehensible“.

Aufseiten der Skeptiker hat der Theoretiker und Künstler Trevor Paglen kritisiert, Lombardi würde „beautiful images“ produzieren, „whose cognitive consistency is as tenuous as the pencil-drawn lines between the named nodes of collusion“. (34) Alon Friedman, der über das Verhältnis der Kunst zu neuen Paradigmen der Datenvisualisierung schreibt, äußert sich ähnlich enttäuscht über das Fehlen kognitiver Tiefe in Lombardis Diagrammen: „The majority of his (Lombardi’s) concepts did not share any common schemes or themes [...] The list did not provide us with any information about personal job positions at that time, geogra-

(34) Trevor Paglen, zitiert von Toscano in „Seeing it whole“, a.a.O., S. 76.

(32) Robert Hobbs, Mark Lombardi *Global Networks*, New York 2003, S. 20.

(33) Bigge, „Making the Invisible Visible“, a.a.O., S. 128.

(35) Friedman, „Lombardi’s visualisation discovery“, a.a.O., S. 12; S. 15.

phical locations, or the personal involvement in the frauds or background ideology.“

(36) Das Fehlen detaillierter Informationen über die Akteure der dargestellten Handlungen hat sogar Bewunderer wie Bigge dazu bewogen, sich über die verschleierte Tendenz in Lombardis Informationsdesigns zu beklagen, die permanent Gefahr laufen, in eine Art Datenvisualisierungsfetischismus abzuweichen: „Clusters of activity, like meteorological disturbances, emanate from dozens of nodes [...] Chronological progression is expressed [...] through long horizontal lines that bisect twirls of intrigue.“

Die Interpretation von Lombardis Diagrammen als tatsächliche investigative Detektivarbeit fand ihren Höhepunkt, als nach dem 11. September 2001 zwei FBI-Agenten im New Yorker Metropolitan Museum verlangten, Lombardis Zeichnungen genauer zu betrachten. Sie erhofften dadurch einen besseren Einblick in die versteckten Dynamiken von Al Qaida zu erlangen.

Ganz im Sinne von Jamesons These der zunehmenden Undurchsichtigkeit lokal-globaler Verbindungen besteht die Aufgabe des Künst-

(36) Bigge, „Making the Invisible Visible“, a.a.O., S. 128; S. 130.

(37) Alberto Toscano schildert diese Episode in Toscano, „Seeing it whole“, a.a.O., S. 75.

(38) Jameson, „Cognitive Mapping“, a.a.O., S. 357.

lers sowohl für Lombardis Befürworter als auch für seine Kritiker in dem Verfolgen der Bindeglieder zwischen lokalen Strukturen und Großunternehmungen auf internationaler Ebene. Lombardis Rezeptionsgeschichte verrät einen weitverbreiteten politischen Topos, der unzähligen Verschwörungsnarrativen, Spionagegeschichten und auch der Faszination durch Whistleblower wie Julian Assange und Edward Snowden zugrunde liegt. Dieser Topos sieht Macht stets als ein hinter verschlossenen Türen agierendes Wesen, welches seine Tentakel im Verborgenen ausstreckt. Während Jameson selbst Verschwörungstheorien relativ großzügig entgegnet, ja sie sogar humorvoll als „poor person's cognitive mapping“ (38) und als „unconscious collective effort at trying to figure out where we are and what landscapes and forces confront us in the late twentieth century“ (39) bezeichnet, schlage ich vor, härter mit den guten Absichten kartografierender Künstler ins Gericht zu gehen. Während Hinterzimmer-Deals zwischen Medienmagnaten, der Wirtschaftselite sowie korrupten Politikern zweifellos existieren, muss die These, dass politische Macht ein dunkles Geheimnis hütet, welches es zu lüf-

(39) Jameson, Geopolitical Aesthetic, a.a.O., S. 3.

(40) Jodi Dean, Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy, Ithaca 2002, S. 173-174.

ten gilt, energisch zurückgewiesen werden. Die Medientheoretikerin Jodi Dean hat jüngst ein überzeugendes Argument in diese Richtung präsentiert: „The politics of the public sphere has been based on the idea that power is always hidden and secret. But clearly this is not the case today. We know full well that corporations are destroying the environment, employing slaves, holding populations hostage to their threats and move their operations to locales with cheap labour. All sorts of horrible political processes are perfectly transparent today.“ (40)

Während es natürlich löblich ist, jene politischen Aktivitäten aufzuzeigen, die gezielt verschleiert werden, so zeichnen die künstlerischen Enthüllungspraktiken, die sensationslüstern ›geheime‹ Informationen preisgeben, doch ein zu vereinfachtes Bild globaler Macht. In einem Gespräch mit dem WikiLeaks-Gründer Julian Assange betont Slavoj Žižek die unzureichende Wirksamkeit dieser Enthüllungsdramaturgie: „What did we really learn? Isn't it clear that every power in order to function, (needs) to have a certain digression between what you say and what you don't say?“ (41) Während das Kalte-Kriegs-Szenario der Macht in der Figur des Geheimagenten das späte

(41) Jodi Dean, Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy, Ithaca 2002, S. 173-174.

20. Jahrhundert dominiert hat, operiert die politische Macht im 21. Jahrhundert häufig offen und weitgehend transparent, beispielsweise im Internet, wo die Benutzer sozialer Mediendienste kostenlos Konzernen ihre privaten Daten überlassen und Stunden um Stunden unbezahlter Mikro-Arbeit für Medienunternehmen leisten.

Den radikalen Absichten der Whistleblower-Künstler zum Trotz ist hinter den künstlerischen Kartografien die klischierte Figur des paranoiden Verschwörungstheoretikers zu erkennen. Mit dem Verdacht, dass verborgene Drahtzieher hinter der Oberfläche sichtbarer Tagespolitik lauern, machen sich die Kartografen ans Werk, diese Verstrickungen zu offenbaren und einer entrüsteten Kritik auszusetzen. Der intendierte Effekt ist es, den Betrachter durch das Aufdecken skandalträchtiger Machenschaften zu mobilisieren und zu radikalem Protest anzustiften. So löblich dieses Vorhaben auch ist, geht es nach Alexander Galloway in die Leere: „This would be a noble pursuit if it were not demonstrably false: the photos from the Abu Ghraib prison were released, or they were not (and nothing changed); we grieved and we

(42) Galloway, „Are Some Things Unrepresentable?“, a.a.O., S. 95.

protested in the proper channels, or we did not (and still nothing changed).“ (42)

4. Ein einziges Bild

Anstatt Mark Lombardis oder des Bureau d'Etudes' Erfolg oder ihr Versagen bei der adäquaten Darstellung der lokal-globalen Verstrickungen politischer Macht zu bewerten, möchte ich die Frage nach der Einförmigkeit von Datenvisualisierungen im ästhetischen Feld stellen. Betrachtet man die zeitgenössischen künstlerischen Darstellungen der Verbindungen zwischen Politik und Wirtschaft, so stellt man fest, dass sie alle die generische Netzwerkform unhinterfragt annehmen. Warum reproduziert Kunst, die sich politisch verstehen will, so leichtfertig das Informationsdesign, welches von Machthabern weltweit entworfen und verwendet wird? Ist der Versuch, politische Machenschaften durch Informationen zu enthüllen, wirklich die effektivste Art für Künstler kritisch zu sein? Wichtiger noch: Enthüllt eine ‚counter-map‘ überhaupt irgendetwas? Alexander Galloway hat kürzlich die Uniformität des Informationsdesigns kritisiert und behauptet: „There is but one

image, from beginning to end, across the decades, a massive repetition of the same and nothing more: only one visualisation has ever been made of an information network.“(43) Es lohnt sich an dieser Stelle, _____ (43) Ebd., S. 90. Galloway ausführlich zu zitieren: „The hub-and-spoke aesthetic predominates. Minuscule branching structures cluster together forming intricate three-dimensional spaces. Nodes are connected by links. Small capillaries merge into even greater arteries fabricating massive hierarchies governing flows and prohibitions on flows. Yet through it all, the legibility of the map remains one-sided, even ideologically motivated. The viewer is able to intuit certain vague cosmological ‚facts‘ about the digital firmament, while gleaning little about ‚the facts on the ground‘ [...] No poetics is possible in this uniform aesthetic space.“(44) _____ (44) Ebd.

Während Galloway eine nützliche Kritik der Gleichförmigkeit zeitgenössischer Netzwerkkunst formuliert, bleibt er jedoch hinter der Ankündigung einer poetischeren Umsetzung des cognitive mapping zurück. Halten wir an der Möglichkeit und am Wert eines epistemischen Mappings fest, so können wir heute zwischen wenigstens zwei Versionen

des cognitive mapping unterscheiden. Erstens ist da die dominante Informationsästhetik künstlerischer Kartografien, welche in den Dienst des Aufdeckens verborgener Handlungen gestellt wird, um politische Kritik zu ermöglichen. Unsere Untersuchung hat dabei die relative Armut dieses Verfahrens gezeigt, welches seiner eigenen Medialität (als Regel für die Umwandlung gesammelter Daten in qualitatives Wissen) gegenüber blind bleibt. In Ermangelung dieser selbstreflexiven Ebene bleibt die affektive Kraft des Informationsdesigns den Künstlern und Kritikern verborgen, die Kunst so auf den Wissensgehalt investigativen Journalismus reduzieren. Anstatt nach ausdrucksstarken Alternativen zu suchen oder zumindest den Wissensanspruch aktueller Darstellungsmodelle zu hinterfragen, versperren die Kartografen die Möglichkeit einer poetischeren Vorstellungskraft, indem sie sich an eine dominante Form der Wissensdarstellung binden.

Zweitens ist da Jamesons eigene Darstellung des cognitive mapping, welches er als „matter of form“ (45) bezeichnet. Außerhalb dieser Charakterisierung bleibt Jameson jedoch ebenso vage bei der Ausformulierung konkre-

(45) Jameson, „Cognitive Mapping“, a.a.O., S. 357.

ter Vorschläge, wie das visuelle Regime des cognitive mapping auszusehen hat. Er unterstreicht sogar wiederholt, er sei „not even sure how to imagine the kind of art“, (46) welche diese Epistemologie verkörpern soll. _____ (46) Ebd., S. 347.

Darüber hinaus muss jede Unternehmung eines cognitive mapping notwendigerweise radikalen Maßstabsproblemen begegnen, da seine Aufgabe, Jameson zufolge, darin besteht „to think a system so vast that it cannot be encompassed by the natural and historically developed categories of perception with which human beings normally orient themselves“. (47) Hier klingt das klassische marxistische Argument einer unüberbrückbaren Kluft zwischen der Unmittelbarkeit der Phänomene und der Undurchschaubarkeit ihrer bestimmenden Ursachen an. Während es unklar bleibt, wer in der Lage sein soll, diese Ebenen zusammenzuführen, bestätigt Jameson sein Vertrauen in das Vermögen der Kunst, Zusammenhänge zu erhehlen, die anderen ewig verschlossen bleiben. Am nächsten kommt Jameson der Ausformulierung eines vollendeten cognitive mapping, wenn er postuliert, das Zeitalter des Symbolismus, welches seit der Romantik vorherrsche, komme zu seinem Ende und werde

(47) Jameson, Geopolitical Aesthetic, a.a.O., S. 2.

(48) Jameson schreibt in diesem Zusammenhang: „On the global scale, allegory allows the most random, minute, or isolated landscapes to function as a figurative machinery in which questions about the system and its control over the local ceaselessly rise and fall, with a fluidity that has no equivalent in those older national allegories“, ebd., S. 5.

von einem neuen Interesse für die Allegorie ersetzt. Diese definiert er als Möglichkeit, dass ein Teilelement einer Geschichte für ein anderes, größeres Narrativ stehen kann. (48)

Ich möchte nun vorschlagen, den Impuls hinter dem Begriff des cognitive mapping zu historisieren, um von seiner Anwendung im Spätkapitalismus zu abstrahieren und ihn in den breiteren ästhetischen Zusammenhang des Problems der Unrepräsentierbarkeit einzubetten. Seit dem Burke'schen und Kant'schen Erhabenen ist die moderne Ästhetik von der Möglichkeit ihres eigenen Zusammenbruchs verfolgt, der traditionell als ein zu viel an sinnlicher Erfahrung gedacht wird, das unsere Wahrnehmungsfähigkeit überfordert und uns vorstellungs- und orientierungslos zurücklässt. Die ästhetische Theorie hat dies oft als Frage der Undarstellbarkeit unsagbaren Leidens formuliert, welche in der Debatte um die Repräsentierbarkeit des Holocausts, die jüngst von Georges Didi-Huberman wiederbelebt wurde, ihren Höhepunkt findet. (49) In Gegensatz hierzu hat die marxistische Ästhetik von Lukács über Brecht zu Jameson das Undarstellbare als Frage nicht von momenthafter, eruptiver Gewalt, sondern viel-

(49) Siehe hierzu Georges Didi-Hubermans Besprechung von vier Fotografien, welche jüdische Gefangene in Auschwitz aufnahmen. Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem, Paderborn 2007

(50) Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, Winchester 2010, S. 2.

mehr als Problem der Darstellung struktureller Gewalt innerhalb der Produktionsweise verstanden.

Während zeitgenössische kartografische Praktiken diese zweite Tradition für sich beanspruchen und die Darstellungsfrage durch Karten, Diagramme und Mindmaps beantworten, können wir aktuell den Beginn einer Alternative beobachten, die besser geeignet ist zu zeigen „what it feels like to live in the early twenty-first century“. (50) Werfen wir einen Blick auf die umfassenden Produktionen der (Post)-Internet-Kunstszene, so finden wir Installationen, Simulationen und digitale Bilder, die das Internet als unsere zeitgenössische Produktionsweise aus Netzwerken, Algorithmen, sozialen Medien und Big Data reflektieren. (51) Anstatt bereits existierende Wirtschaftsästhetik zu imitieren, experimentieren diese Künstler gekonnt mit neuen Technologien und kommentieren dadurch die Handlungsspielräume unserer vernetzten Welt.

5. Warten auf eine angemessene Darstellung

Zusammenfassend folgt die Kunstwelt Fredric Jamesons Forderung nach neuen ästhetischen

(51) Hier ist vor allem die aktuelle Ausstellung des Künstlerkollektivs GCC im New Yorker PS.1 interessant. Bestehend aus Künstlern aus der Golfregion, reflektiert das Kollektiv in CGI-Bildern, Videoarbeiten und Objekten die besondere Ästhetik, mit der die ölreichen Staaten des Golfs sich im Internet und auf Kunstmessen präsentieren. Siehe <http://momaps1.org/exhibitions/view/379> (aufgerufen am 27.7.2014). Auch die Berliner Transmediale beschäftigt sich jährlich mit neuen Methoden politischer Kontrolle durch das Internet. Zuletzt wurden unter dem Titel „Afterglow“ Computerkünstler aus verschiedenen Ländern zu einer gemeinsamen Hackeraktion eingeladen. Siehe <http://www.transmediale.de/de/content/art-hack-day-berlin-afterglow> (aufgerufen am 30.7.2014).

(52) Zitiert nach Toscano, „Seeing it whole“, a.a.O., S. 65.

Formaten für den Spätkapitalismus, gehört doch das Mapping aktueller politischer und finanzieller Netzwerke zu einer der Hauptbeschäftigungen der aktuellen Galerienlandschaft. Dies geschieht meist in Form der künstlerischen Aneignung von visuellen Formaten aus dem Informationsdesign, mit einem Schwerpunkt auf Diagrammen, Tabellen und Kartografien. Auch wenn diese Formate theoretisch umjubelt werden, so hat eine Analyse ihrer Rezeptionsgeschichte gezeigt, dass es hier zu einer Verwechslung zwischen den ästhetischen Eigenschaften eines Kunstwerks und dessen Interpretation als tatsächlicher investigativer Wissensproduktion kommt. Die große Begeisterung für diesen neuen kapitalistischen Realismus hat zu solch übertriebenen Behauptungen geführt wie „The TV series *The Wire* provides the best ethnography of contemporary US society“, (52) was aus vielerlei Gründen problematisch ist. Vor allem verrät diese Ansicht eine selbstverliebte Attitüde politischer Kritik, die Macht stets als versteckt und hinter verschlossenen Türen agitierend sieht. Die Rolle der Kritik wird so auf das Enthüllen vermeintlich verborgener, in Wirklichkeit aber durchaus sichtbarer und somit nicht über-

(53) Ott u. Lazić, „The Pedagogy and Politics of Art“, a.a.O., S. 263.

raschender Fakten reduziert, während der künstlerische Kritiker im schmeichelhaften Licht des Whistleblowers erscheint.

Eine genaue Auslegung von Jamesons Thesen zum cognitive mapping hat gezeigt, dass Jamesons Forderung nach einer neuen Ästhetik für unsere Zeit mehr beinhaltet als eine simple Applikation der Kartografie für die Ziele einer Kunst, die Wissen vermittelt. Jameson unterstreicht wiederholt die poetische Qualität vollendeten cognitive mapping, auch wenn er dessen genaue Ausarbeitung für seine Interpreten offenlässt. Ott und Lazić haben in diesem Kontext eine produktive Verbindung zwischen Jamesons Begriff der figuration als einer Kombination von kognitivem und affektivem Wissen und Lyotards Begriff des Figuralen hergestellt, in der sie „art’s material, expressive, and non-signifying dimensions and their capacity to evoke sensory experiences“ (53) verkörpert sehen.

Der Artikel hat anschließend die Suche nach neuen Figurationsmodi skizzenhaft in den breiteren ästhetischen Kontext der Undarstellbarkeit und der marxistischen Suche nach

adäquaten Darstellungsformen der Produktionsweise gerückt. Schlussendlich schlägt er noch unbestimmt vor, die zeitgenössische (Post)-Internet-Kunst sei am besten geeignet, um es mit einer Produktionsweise aufzunehmen, die aus Algorithmen, Social-Media-Netzwerken und Datenmining besteht. Anstatt das Informationsdesign zu übernehmen, mit dem Machthaber weltweit ihre Eindrücke von Objektivität, Wissenschaftlichkeit und Neutralität vermitteln, kommentieren die interessantesten Arbeiten der neuen Medienkunst, wie politische Kontrolle durch das Internet neu konfiguriert wird. Innovationen im Feld der Mikro-Arbeit, das Programmieren von Affekten online und offline und die Homogenisierung von gescripteten Verhaltensweisen durch Onlineprotokolle sind alles Elemente unserer Welt, die noch auf eine angemessene Darstellung warten. Hier muss heute die Aufgabe eines erfolgreichen cognitive mapping liegen.