

Übersetzt von Anja Büchele

»Der Mensch« schrieb Sigmund Freud, »ist [...] eine Art Prothesengott geworden. Recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt.«¹ Das Unbehagen in der Kultur wurde 1930 zwischen zwei Weltkriegen veröffentlicht, ein Jahrzehnt nachdem Freud den immer noch umstrittenen Todestrieb in die Psychoanalyse eingeführt hatte. Das Buch ist unter anderem auch eine Anklageschrift gegen den Fortschritt. All das Angenehme, all die Bequemlichkeiten der modernen Kultur – Heizung, fließendes Wasser, die Möglichkeit mit lieben Menschen über undenkbar große Entfernungen hinweg zu kommunizieren – ließ die Menschen offenbar immer unglücklicher werden. Trotz all der Fähigkeiten, die diese Vorrichtungen verleihen können, bleibt doch eine erschreckend große Kluft zwischen ihrem zweckmäßigen Potenzial zur Erregungsbewältigung und dem Geisteszustand ihrer*s Nutzerin*s bestehen. Die Prothesen passen nicht recht, »sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.«²

Der Kapitalismus als ökonomisches System ist bei Freud kein Thema, aber Symptome verweisen zwangsläufig auf die Krankheit und die von Freud untersuchte Kultur war kapitalistisch. Besonders beunruhigend war für Freud (und aufschlussreich in Bezug auf die psychischen Auswirkungen des Kapitalismus), dass die Symptome anscheinend auf die Heilung verwiesen. Mit jedem kulturellen Vorstoß in die Richtung, wo Freud lange das Organisationsprinzip der menschlichen Psyche vermutet hatte – Lust oder zumindest die Abwesenheit von Schmerz – schien sich die Krankheit nur zu verschlimmern.

Im Zentrum von Marge Monkos jüngster Installation *I Don't Know You, So I Can't Love You* (2018) sind zwei Google Home Assistants. Sie stehen auf Sockeln, wie kleine, aber kostbare Objekte in einem kunstvoll gestalteten Warenhausauslage, umgeben von sinnlichen Stoffdrapierungen und weiblichen Körperteilen. Die Bots sprechen miteinander über Liebe, hinter ihnen zielt eine fotografische Reproduktion von Michelangelos Händen von Gott und Adam die bedruckten Stoffbahnen. Spiegel auf dem Boden verweisen auf die Wichtigkeit von Kopie, Reflexion oder Reproduktion selbst für den ursprünglichsten aller Schöpfungsakte. Google Home Assistants, die miteinander über Liebe sprechen, sind nicht nur Beispiele für den bisher fortgeschrittensten Mechanismus zur sofortigen Befriedigung von Verbraucherbedürfnissen; sie geben uns auch eine komprimierte Abhandlung über die Mechanismen spätkapitalistischer Begierde. Aus einigen der von ihrer menschlicher Nutzerin (Monko) eingespeisten Worte entwickeln sie einen beinahe verständlichen, aber verzerrten Diskurs über Intimität, in dem abwechselnd Eigennamen oder Worte, die in anderen Kontexten für menschliche Subjekte stehen könnten, und Objekte unbekanntem Nutzens benannt werden. Begierde bleibt definitionsgemäß unerfüllt und ist nicht zwingend mit Konsum synonym. Der stete Strom an Produkten aber, die auf ein Sprachkommando hin fast zeitgleich verfügbar werden, verändert das Wesen der Begierde selbst auf grundlegende Art.

Reproduktion, insbesondere die fotografische, spielte eine wichtige Rolle bei der Erschaffung der Hysterie des neunzehnten Jahrhunderts. Diese Konstellation von Symptomen ließ Freud die

„Man,“ observed Sigmund Freud, “has . . . become a kind of prosthetic God. When he puts on all his auxiliary organs, he is truly magnificent.”¹ *Civilization and Its Discontents* was published in 1930, between two world wars and a decade after Freud had introduced the still controversial death drive into psychoanalysis. The book is, among other things, an indictment of progress. All of the comforts and conveniences of modern civilization—heat, running water, the ability to communicate with loved ones over impossible distances—seemed to be producing increasingly miserable people. For all of the power bestowed by these apparatuses, there remains a distressing gap between their functional potential to “master excitations” and their user’s psychic state. The prostheses do not quite fit: having “not grown on to him . . . they still give him much trouble at times.”²

Freud is unconcerned with capitalism as an economic system, but symptoms cannot help but point toward the disease and the civilization that he was observing was capitalist. What was particularly distressing to Freud (and revelatory in terms of the psychic effects of capitalism) was that the symptoms seemed to be pointing toward the cure. With every civilizational advance toward what Freud had long thought to be the organizing principle of the human psyche—pleasure or at least a lack of pain—the disease seemed to be progressing.

The centerpiece of Marge Monko’s recent installation *I Don't Know You, So I Can't Love You* (2018) is a pair of Google Home Assistants. Like small but precious objects in an elaborate department store display, they sit atop pedestals surrounded by sensuous drapery and female body parts. The bots talk to each other about love, while a photographic reproduction of Michelangelo’s hands of God and Adam adorn the printed fabric panels behind them. Mirrors on the floor suggest the role of the copy, reflection, or reproduction in even the most original act of creation. Google Home Assistants chatting to another about love are not only examples of the most advanced mechanism for the instant satisfaction of consumer desire to date; they offer us a condensed disquisition on the very mechanics of late capitalist desire. Fed a few words by their human user (Monko), they generate an almost recognizable but distorted discourse on intimacy that alternates between proper nouns, words that would in other contexts signify human subjects, and objects of unknown use. Desire is, by definition, unfulfilled and not necessarily synonymous with consumption. But the steady stream of products made almost instantly available through a spoken command changes the nature of desire in fundamental ways.

Reproduction, specifically photographic reproduction, played a central role in the creation of nineteenth-century hysteria—the constellation of symptoms through which Freud encountered the human psyche as a historical rather than strictly physiological phenomenon. Rather than lesions or other neurological abnormalities causing insanity, as Freud came to realize, psychic disturbances with no identifiable, organic origin could cause physical symptoms. Hysteria, its theatrically physical symptoms (contortions, convulsions, contractions of the face and body) obsessively documented by the newly available photographic technology, was historical in the sense that it was the manifestation of an earlier trauma, but it was also historical in the sense that it was of its time. Hysteria patients, almost all female, were both the subject and the product of culturally specific anxieties, desires, and projections.

These desires and projections were reproductive in the biological sense, as well as in the mechanical and visual ones. By the nineteenth



← I Don't Know You, So I Can't Love You, 2018/2020. Pigment prints, printed Air Mesh, Amazon Echo smart assistant, fluorescent lights, mirror dibond, rocks. Dimensions variable. Installation view at Museum für Neue Kunst, Freiburg, 2020. Photo: Bernhard Strauss.

Flawless Seamless II, 2019. Print on vinyl adhesive, 242 × 490 cm. A site-specific project commissioned by Kunsthalle Amsterdam for the exhibition Shelf Life at Boven't Y Winkelcentrum, Amsterdam, 2019. Photo: Charlott Markus.



Paris. Library of Charcot III.

Vienna. Freud Museum I.

→ Paris. Hospital of Salpêtrière II.

All from the series: Studies of Bourgeoisie, 2004–06. C-print, 73 × 85 cm or 85 × 73 cm.

century, the ancient theory that the uterus might wander through the body had been abandoned, but the biological origins of hysteria were female. And these forms of reproduction—photographic, biological—cannot be separated from one another. Monko's work, taken as a whole, insists above all on the dialectical life of images; and a key part of this argument about the social life of images, their roles in constructing reality, and the reality or "reality" that they, in turn, depict is the centrality of female bodies in her work.

The recurrence of manicured hands culled from advertising images is striking. They are the central subject of the public installations *Flawless Seamless I & II* (2017 and 2019); they form the environment for the chatbots in *I Don't Know You, so I Can't Love You*; they hold cigarettes in front of handsome faces and advertise birth control in outline. The significance of this repetition would be negligible if this body of work were not also and always about work: factory work, reproductive labor, psychoanalytic work (there is a photograph called *Work* [2006] lest we forget what the analysis consists of), emotional work, the work of consumption, the grueling work behind consumption in diamond mines (*WoW [Women of the World, Raise Your Right Hand]*, 2017), textile mills (*Fall of the Manufacture*, 2009–12, and *8 Hours*, 2013). When we think of the objectification of women, hands are not the first body part that comes to mind, but in contemplating this body of work one realizes how central they are to the mystification of production and reproduction. They are everywhere, these hands that have never worked. And if we were to define "feminine," this is precisely what it would come down to—our most functional appendage removed from the realm of function, posed in improbable ways, for display first and foremost. These hands tell us other things about the ideal of womanhood: it is white, it is wealthy, it stays inside, and it is dysfunctional. The hands don't seem to have bones in them.

The photographic project *Studies of the Bourgeoisie* (2004–06) examines the early spaces of psychoanalysis. The images captured in the Sigmund Freud Museum in Vienna, the Hospital of Salpêtrière in Paris, and the Library of Charcot (also in Paris), are archival in nature: like the spaces themselves, they index past activities but do not reenact them. Accompanying these records of records are several images that do recreate the bodies and reenact the treatments that would have occurred in these spaces that have now been repurposed for preservation and study. These images of women undergoing various treatments bear a strange relationship to history, recordkeeping, and—via the medium of photography itself—to psychoanalysis. Photographs, despite claiming a capacity for representation superior to language, lack the temporal component necessary for analysis, history, narrative, or even a production process. But while Charcot's camera transformed potential narrators into sites of narration, Monko's reenactments—particularly the depiction of the *douche Charcot* (cold shower administered as a treatment for hysteria)—redirect our gaze toward the sadism inherent in these gendered, institutional relationships. They differ, subtly but significantly, from the women in Jean-Martin Charcot's own photographic archive.

Many of Monko's works resemble historical documents and reenactments. *Studies of the Bourgeoisie*, *Fall of the Manufacture*, and *8 Hours* are relatively straightforward documents of places and practices that no longer exist outside of archives. No one administers a *douche Charcot* anymore, and the factories and grids of time cards depicted in *8 Hours* record specific working conditions that are increasingly irrelevant. Like the Freud Museum and the Charcot Library, the slogans recorded on the images mark them as part of a preservation project. The slogan "We want bread and roses too!"—most commonly associated with the 1912 textile strike in Lawrence, Massachusetts—is of a particular time and place. "Eight hours for work, eight hours for rest, eight hours for what we will" is also a historical, rather than a living, slogan. But by appending them to the images of work in *8 Hours*, Monko suggests that their historical status may be misleading and their demands still alive and relevant.

Indeed, *Fall of the Manufacture*, a photographic record of the ruins of the largest textile factory in the Soviet Union, functions as both a document and a commentary on sites of industrial manufac-

menschliche Psyche als historisches, statt als rein physiologisches Phänomen begreifen. Er erkannte, dass weniger Läsionen oder andere neurologische Abnormalitäten Geisteskrankheiten verursachen, sondern vielmehr psychische Störungen ohne erkennbare, organische Ursache physische Symptome erzeugen konnten. Die Hysterie, deren theatralische physische Symptome (Verrenkungen, Zuckungen, Verkrampfungen von Gesicht und Körper) mithilfe der neu verfügbaren fotografischen Technik unablässig dokumentiert wurden, war insofern historisch, als sie ein früheres Trauma manifestierte, aber auch insofern, als sie ein Kind ihrer Zeit war. Hysterische Patient*innen, fast immer weiblich, waren sowohl das Subjekt als auch das Produkt kulturspezifischer Ängste, Begierden und Projektionen.

Diese Begierden und Projektionen waren sowohl in biologischer wie auch in mechanischer und visueller Hinsicht reproduktiv. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte man die uralte Theorie des Umherschweifens der Gebärmutter im Körper endgültig verworfen, die biologischen Ursprünge der Hysterie aber waren weiblich. Und diese Formen der Reproduktion – fotografisch, biologisch – lassen sich nicht voneinander trennen. Als Ganzes betrachtet insistiert Monkos Werk vor allem auf das dialektische Leben von Bildern; und ein wesentliches Element dieser These über das gesellschaftliche Leben von Bildern – ihre Rolle in der Konstruktion von Realität und die Realität oder »Realität«, die sie wiederum abbilden – ist die zentrale Stellung von weiblichen Körpern in ihrem Werk.

Es ist auffallend, wie oft in Monkos Arbeiten manikürte Hände aus Werbefildern auftauchen. Sie sind zentraler Gegenstand der öffentlichen Installationen *Flawless Seamless I & II* (2017 und 2019); sie bilden den Rahmen für die Chatbots in *I Don't Know You, So I Can't Love You*; sie halten Zigaretten vor gut aussehenden Gesichtern und sind hinweisend in der Werbung für Geburtenkontrolle. Man könnte über diese Wiederholungen hinwegsehen, wenn es bei Monkos Arbeiten nicht auch und immer um Arbeit ginge: Fabrikarbeit, reproduktive Arbeit, psychoanalytische Arbeit (ein Foto etwa trägt den Titel *Work*, 2006, denn daraus besteht ja die Analyse), emotionale Arbeit, Konsumarbeit, die dem Konsum unterliegende erschöpfende Arbeit in den Diamantenminen (*WoW [Women of the World, Raise Your Right Hand]*, 2017), Textilfabriken (*Fall of the Manufacture*, 2009–12 und *8 Hours*, 2013). Wenn man über die Objektifizierung von Frauen nachdenkt, kommen einem bestimmt als erster Körperteil nicht die Hände in den Sinn, aber in der Auseinandersetzung mit Monkos Arbeiten begreift man, welche Schlüsselrolle die Hände bei der Mystifizierung von Produktion und Reproduktion spielen. Überall sind sie, diese Hände, die nie gearbeitet haben. Und müssten wir »feminin« definieren, so wäre es genau das – unser nützlichstes Anhängsel, dem Bereich des Nützlichen entnommen, in abwegigen Posen, vor allem zur Schau gestellt. Diese Hände sagen uns noch etwas über das Weiblichkeitsideal: Es ist weiß, es ist reich, es bleibt drinnen und es ist unnütz. Die Hände sind, so scheint es, ohne Knochen.

Das Fotoprojekt *Studies of the Bourgeoisie* (2004–06) untersucht die frühen Schauplätze der Psychoanalyse. Die Bilder aus dem Sigmund Freud Museum in Wien, dem Salpêtrière Krankenhaus in Paris, und aus Charcots Bibliothek (ebenfalls in Paris) haben archivischen Charakter: Wie die Orte selbst indizieren sie vergangene Vorgänge, ohne sie nachzuvollziehen. Mehrere Bilder begleiten diese Aufnahmen: auf ihnen sieht man Nachstellungen von Körpern und Behandlungen, die sich an diesen heute nur noch der Aufbewahrung und des Studienzwecks dienenden Stätten wohl abgespielt haben. Diese Bilder von Frauen, die sich verschiedenen Behandlungen unterziehen, stehen in einem seltsamen Verhältnis zu Geschichte, Dokumentation und – durch das Vehikel der Fotografie selbst – zu Psychoanalyse. Auch wenn behauptet wird, Fotografien könnten »besser« repräsentieren als Sprache, so fehlt ihnen doch die temporale Komponente, die für Analyse, Geschichte, Narrativ oder auch für einen Produktionsprozess unerlässlich ist. Aber wo Charcots Kamera aus potenziellen Erzähler*innen Schauplätze der Erzählung machte, lenken Monkos Nachstellungen – insbesondere das Bild der *douche Charcot* (kalte Duschen als Behandlung gegen



8 HOURS LABOUR
8 HOURS RECREATION
8 HOURS REST



AND ROSES TOO

WE WANT BREAD.



Kreenholm #3, from the series: Fall of the Manufacture, 2009–12. Pigment print, 75 × 75 cm.



Kreenholm #3, from the series: Fall of the Manufacture, 2009–12. Pigment print, 75 × 75 cm.

turing in twenty-first-century economies. More than actual, productive operations, the ruins show us aestheticized decay and a potent reminder of several endings. The buildings' position on the border of Estonia and Russia reminds us of the end of the USSR and actually existing communism. The crumbling brick overtaken by flora suggests both imminent disappearance and dramatic "discovery" of some long-forgotten civilization. The traces of its vastly reduced scope of operations (such as the piles of cardboard bolts recorded in *Kreenholm #8*) indicate the double erasure entailed by privatization (erasure of previous modes of production and the naturalization of the political, military, and market forces that fostered the change). It is also, arguably, about psychoanalysis. Freud, unsurprisingly, was interested in ruins, and *Civilization and Its Discontents* offers ruins as a heuristic for the study of the subconscious.

The death drive, whatever it may be, is not simply aggression and destruction. It is somehow always linked to pleasure. Jacques Derrida has suggested, in his book *Archive Fever*, that the archive is the institution that most closely mirrors the death drive. The copying, preserving, and gathering together of records are all apparently libidinal impulses aimed at the prevention of loss and death, but the death drive, he suggests, is bound up with eros. These activities, rather than countering the effects of Thanatos, advance the death drive's destructive tendencies. As archival copies begin to overtake originals, the death drive begins to outpace the libido. A world of copies is, in other words, fundamentally self-destructive. The ubiquity of the infinite archive that is the Internet certainly makes things worse, but traditional production set this dynamic in motion long ago. The endless copies of objects generated by mass production techniques to satisfy the consumer desire for visual and sensual pleasure have been smashing the hands of mill workers, blowing the tops off of mountains, encouraging imperial genocide, and poisoning the oceans for centuries now.

The crumbling remains of the Kreenholm textile factory in Estonia are iconic. The same images of decay might have been captured in Detroit, Michigan, or some other Rust Belt city abandoned by capital. But it is the chatbots talking to each other about love that provides the most disturbing conclusion to Monko's analysis of cap-

Hysterie) – unseren Blick auf den Sadismus, der diesen gegenderten institutionellen Verhältnissen innewohnt. Sie unterscheiden sich, fast unmerklich aber doch wesentlich, von den Frauen in Jean-Martin Charcots eigenem fotografischen Archiv.

Viele von Monkos Arbeiten ähneln historischen Dokumenten und Nachstellungen. Auf relativ direkte Art dokumentieren *Studies of the Bourgeoisie*, *Fall of the Manufacture* und *8 Hours* Orte und Methoden, die außerhalb der Archive nicht mehr existieren. Niemand verabreicht mehr eine douche Charcot und die Fabriken und Stechkartenraster aus *8 Hours* zeigen spezifische Arbeitsbedingungen, die zunehmend an Bedeutung verlieren. Die Bilder sind durch die auf ihnen gedruckten Slogans als Teil eines Konservierungsprojekts gekennzeichnet, gleich dem Freud Museum und Charcots Bibliothek. Der Slogan »We want bread and roses too!« (Wir wollen auch Brot und Rosen!), den man vor allem mit dem Textilstreik in Lawrence, Massachusetts von 1912 in Verbindung bringt, gehört zu einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort. »Eight hours for work, eight hours for rest, eight hours for what we will« (Acht Stunden Arbeit, acht Stunden Erholung und acht Stunden was immer wir wollen) ist ebenfalls eher ein historischer als ein aktueller Slogan. Dadurch aber, dass Monko diese Slogans in *8 Hours* an die Bilder von Arbeit anbringt, impliziert sie, dass deren historischer Status täuschen könnte und die Forderungen immer noch aktuell und relevant sind.

Demnach ist auch *Fall of the Manufacture*, eine Fotodokumentation über die Ruinen der größten Textilfabrik der Sowjetunion, sowohl ein Dokument als auch ein Kommentar über industrielle Herstellungsstätten in den Volkswirtschaften des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Statt laufender, produktiver Betriebe zeigen die Ruinen einen ästhetisierten Verfall und sind deutliches Indiz mehrerer Endpunkte. Die Lage des Gebäudes an der Grenze zwischen Estland und Russland erinnert an das Ende der UdSSR und des real existierenden Kommunismus. Die zerbröckelnden, überwachsenen Ziegel kündigen von einem baldigen Verschwinden wie auch von einer dramatischen »Entdeckung« einer längst vergessenen Kultur. Die Spuren eines stark reduzierten Betriebs (wie etwa die angehäuferten Kartonrollen in *Kreenholm #8*) verweisen auf die mit der Privati-

tisierung einhergehende doppelte Löschung (die Abschaffung früherer Produktionsverfahren und die Etablierung, also »Naturalisierung« der politischen, militärischen und ökonomischen Kräfte, die die Veränderung herbeiführten). Man könnte auch sagen, dass es um Psychoanalyse geht. Es überrascht nicht, dass Freud sich für Ruinen interessierte, und in *Das Unbehagen in der Kultur* benutzt er Ruinen als eine Heuristik bei der Erforschung des Unterbewusstseins.

Was immer der Todestrieb auch sein mag, er ist nicht einfach nur Aggression und Zerstörung. Er ist immer auch mit Lustempfinden verbunden. Jacques Derrida behauptet in seinem Buch *Mal d'Archive* (Archiv-Fieber), dass das Archiv die Institution ist, die dem Todestrieb am stärksten ähnelt. Das Kopieren, Aufbewahren und Sammeln von Dokumenten ist offenbar von der Libido angetrieben und dient der Vermeidung von Verlust und Tod; laut Derrida ist der Todestrieb aber mit Eros verknüpft. Statt also die Wirkung von Thanatos zu vermindern, verstärken diese Aktivitäten nur die zerstörerischen Tendenzen des Todestriebs. Wo die Anzahl von Archivkopien die Originale übersteigt, beginnt der Todestrieb die Libido zu überholen. Eine Welt aus Kopien ist also im Grunde selbstzerstörerisch. Die Allgegenwart des unendlichen Archivs namens Internet macht es in jedem Falle schlimmer, aber die Dynamik wurde schon vor langer Zeit durch die herkömmliche Produktion angestoßen. Die endlosen Kopien von Objekten, die in Massenproduktion hergestellt werden, um den Wunsch der Konsument*innen nach visuellem und sinnlichem Genuss zu befriedigen, zerstören Fabrikarbeiter*innenhände, sprengen die Spitzen von den Bergen, führen zu imperialistischem Völkermord und vergiften die Meere – und das schon seit Jahrhunderten.

Die zerfallenden Ruinen der Textilfabrik Kreenholm in Estland sind emblematisch. Die gleichen Bilder des Verfalls könnten in Detroit, Michigan oder irgendeiner anderen vom Kapital verlassenen Stadt des Rust Belt aufgenommen werden. Aber die Chatbots, die miteinander über Liebe sprechen, bieten die beunruhigendste Schlussfolgerung zu Monkos Kapitalismusanalyse. Sie sind auch die unmittelbarste Darstellung davon, wie sich der Todestrieb auf kultureller Ebene ausdrückt: ein erotischer Diskurs, der nicht einfach nur von Isolierung und direkt bevorstehender Zerstörung ab-

italism. It is also the most direct representation of the death drive's cultural operation: an erotic discourse that does not simply mask or distract from isolation and imminent destruction but actually produces a violent state of estrangement from the world.

Self-reinforcing and cannibalistic, the death drive manifests itself most clearly in obsessive repetition. One doesn't need to be a psychoanalyst to recognize the wisdom of such an observation in relation to the Internet. We click and refresh and purchase future garbage because we are, at the end of the day, lonely and terrified. Lonely, in large part because of the very limited forms of intimacy and connection that capitalism allows. Monogamous romantic love is at the very center of this complex of productive and reproductive relationships. This is why diamonds are so important to Monko: nothing crystallizes the human and environmental exploitation required to achieve "happiness" under capitalism so effectively. Diamond rings go on hands. As it turns out, the many hands of the market are visible and aggressively heterosexual.

All of this is far from cynical observation and representation of the "facts" of history. The teleological Cold War narrative that I, as an American, was raised on—that capitalism will win because it is a superior and natural system—is absent even from the crumbling, privatized Kreenholm. All of these projects bear a complex relation to the images' original intent that indicates alternative social relations—of female solidarity ("We want bread and roses too!") in place of romantic love, experiments in collective production and communal housing (Kreenholm), and the challenges to feminine containment represented by the hysterical body. Monko refuses to privilege a single cause, but her work, through the application of visual clarity to intellectual complexity, reveals an unending web of possible connections and invites us to actively engage in the narration of our collective histories and individual desires.

1 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, trans. James Strachey (New York: W. W. Norton, 2010), p. 66.

2 Ibid.



Kreenholm #3, from the series: Fall of the Manufacture, 2009–12. Pigment print, 75 × 75 cm.

ism. Her work has appeared in *New Left Review* (GB), *Salvage*, *The Nation*, *Boston Review*, *Jacobin*, *Art Agenda*, *The Brooklyn Rail*, *Journal for the Study of Radicalism*, and the *New York Review* (all US). She holds a PhD in communications from Columbia University.

Marge Monko lives and works in Tallinn (EE). She has studied at the Estonian Academy of Arts, University of Applied Arts in Vienna (AT), and HISK (Higher Institute for Contemporary Art) in Ghent (BE). She works with photography, video, and installation. Her works are often inspired by historical images and influenced by psychoanalysis, feminism, and visual culture theories. Monko has had solo exhibitions at venues such as the Folkwang Museum, Essen (DE, 2019), and mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna (2013). She has shown her work in group shows at, amongst others, MUAC University Museum of Contemporary Art, Mexico City (MX), RIBOCA – Riga International Biennial of Contemporary Art (LV), Para Site, Hong Kong (HK), Lenbachhaus, Munich (DE), FOMU – Fotomuseum Antwerpen (BE), Museum Sztuki, Łódź (PL), and Manifesta 9, Genk (BE).

lenkt oder sie verdeckt, sondern in Wirklichkeit einen brutalen Zustand der Entfremdung von der Welt produziert.

Der Todestrieb ist selbstverstärkend und kannibalistisch und zeigt sich am deutlichsten in zwanghafter Wiederholung. Man muss keine Psychoanalytiker*in sein, um zu sehen, wie sehr dies in Bezug auf das Internet zutrifft. Wir klicken und aktualisieren und kaufen künftigen Müll, weil wir letztlich einsam und voller Angst sind. Einsam vor allem wegen der begrenzten möglichen Formen von Intimität und Bindung, die der Kapitalismus erlaubt. Monogame romantische Liebe steht im Zentrum dieses Komplexes aus produktiven und reproduktiven Beziehungen. Deswegen sind Diamanten auch so wichtig für Monko: Nichts kristallisiert die Ausbeutung von Mensch und Umwelt, die für das Erlangen von »Glück« im Kapitalismus notwendig ist, so wirkungsvoll. Diamantenringe werden an Hände gesteckt. Wie sich zeigt sind die vielen Hände des Marktes sichtbar und aggressiv heterosexuell.

All das ist in keinsten Weise zynische Feststellung und Wiedergabe geschichtlicher »Tatsachen«. Das teleologische Narrativ vom Kalten Krieg, das mir als Amerikanerin von Kind auf mitgegeben wurde – dass der Kapitalismus gewinnen wird, weil er das überlegene und natürlichere System ist – lässt sich selbst beim zerfallenden, privatisierten Kreenholm nicht finden. Diese Projekte stehen alle in komplexer Beziehung zu der eigentlichen Absicht der Bilder, alternative gesellschaftliche Verhältnisse aufzuzeigen – weibliche Solidarität (»We want bread and roses too!«) statt romantischer Liebe, Experimente in kollektiver Produktion und kommunalem Wohnen (Kreenholm) und die Kampfansage gegen die Beherrschung des Weiblichen, die der hysterische Körper darstellt. Monko weigert sich, ein einzelnes Anliegen hervorzuheben, aber durch die visuelle Klarheit, mit der sie intellektuelle Komplexität ausdrücken, zeigen ihre Arbeiten ein unerschöpfliches Netz möglicher Verbindungen. Sie fordern uns dazu auf, aktiv an der Erzählung unserer kollektiven Geschichten und individuellen Begierden teilzuhaben.

1 Sigmund Freud, *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1965, S. 87.

2 Ebd.