

FLOW

Ann Cotten

Fascination: “The painter lives in fascination. The actions most proper to him [...] they seem to emanate from the things themselves, like figures emanating from constellations.”^A

Fascination: There’s something to it, but it’s also annoying. So according to Maurice, the constellations emerge from the things themselves? And those things, are they the stars? Do “les choses” mean a state of affairs? Then why are they different images in different languages? The painter lives—what does it mean to live?—in fascination—what’s fascination? To read French is to read with good will. And this way of reading German where I start to provoke to get the author to insist on what they want to say seems to be leading to a brawl.

As intersectionality captures the idea of fascism, the term “fascination” also points to a bundling. If fascination is invoked in an inflationary way by who or whatever feels like it, then it’s no surprise, since the expression tells us more about the terminological intrigue, if you will, than about its victim, the object of fascination. Art consists of analyzing and breaking down an observed phenomenon into individual parts, then marveling at the fact that it appeared as a single thing. The Arcimboldo effect of Aristotelianism, so to speak. Fascism, then, is listed alongside computer games, art production, and sports addiction as an example of the *jouissance* of flow popularized by U.S. psychologists Mihaly and Isabella Selega Csikszentmihalyi. Significantly, it was the observation of a couple of artists that led them to develop their research interest, as stated in the introduction to *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness* (1988):

“I was led to investigate the range of experiences that eventually became known as flow by certain observations I had

Faszination – „Der Maler lebt in der Faszination. Seine eigensten Handlungen [...] scheinen für ihn aus den Dingen selbst hervorzugehen, wie die Umrisse der Sternbilder.“^A

Faszination: Es ist was dran, aber es ärgert auch. Die Sternbilder, weiß Maurice, gehen also aus den Dingen selbst hervor? Die Dinge, sind das die Sterne? Ist mit „les choses“ eine Sachlage gemeint? Warum sind es dann in verschiedenen Sprachen verschiedene Bilder? Die Malerni^B lebt – was heißt leben? – in der Faszination – was ist Faszination? Französisch lesen heißt, mit gutem Willen lesen. Diese Lesarten aus dem Deutschen, wo ich anfangs zu provozieren und warte, bis mir die Autornin darauf beharrt, was sie sagen will, sind entlarvt als das, was sie sind: Schlägereien.

Wie es die Intersektionalität mit dem Faschismus ja auch erfasst, weist der Ausdruck „Faszination“ auf eine Bündelung hin. Wenn dann inflationär die Faszination von dies und jenem beschworen wird, ist das kein Wunder, erzählt der Ausdruck doch mehr von der, wenn man so will, terminologischen Intrige als über sein Opfer, das Faszinosum. Die Kunst besteht darin, ein beobachtetes Phänomen analysierend in Einzelteile zu zerlegen und sich dann darüber zu wundern, dass es wie ein einziges auftritt. Arcimboldo-Effekt des Aristotelismus, quasi. Faschismus wird denn auch neben Computerspielen, Kunstproduktion und Sportsüchten als ein Beispiel für die *Jouissance* des Flow angeführt, den die US-amerikanischen Psychologinnen Mihaly und Isabella Selega Csikszentmihalyi populär gemacht haben. Bezeichnenderweise waren es ein paar Künstlerinnen, von deren Beobachtungen das Forschungsinteresse seinen Ausgang nahm, wie in der Einleitung zu „Optimal experience. Psychological studies of flow in consciousness“ (1988) ausgeführt wird:

„I was led to investigate the range of experiences that eventually became known as flow by certain observations I had

made in the course of my doctoral research with a group of male artists (Csikszentmihalyi 1965; Getzels & Csikszentmihalyi 1976). The artists I studied spent hour after hour each day painting or sculpting with great concentration. They obviously enjoyed their work immensely, and thought it was the most important thing in the world. Yet it was quite typical for an artist to lose all interest in the painting he had spent so much time and effort working on as soon as it was finished. As long as he was at work on a canvas, the artist was completely immersed in the painting. It filled his thoughts for twenty-four hours a day. Yet as soon as the paint was dry, he usually stacked the canvas in a distant corner of the studio against a wall and promptly forgot it.”^B

This beautiful ethnomethodological description actually doesn't fit with the logic of functionalist psychology that thinks humans always seek to optimize their chances of their survival, or any thing derived from that premise. Marxist cultural theories could certainly provide an explanation using the philosophy of work, but in the U.S. context Csikszentmihalyi preferred to throw in a passive-aggressive jab at Karl Popper: the deterministic metaphysics underlying modern science suggested that there must be an answer (Popper 1965, p. 61).^C

In the following, the author rejects the supposedly common explanation that sees art creation as a kind of sublimation, as a substitute for Oedipal desires. Of course, it remains to be shown how this opinion exudes the overwhelmingly sweet scent of a straw man argument—Freud never meant it quite

made in the course of my doctoral research with a group of male artists (Csikszentmihalyi 1965; Getzels & Csikszentmihalyi 1976). The artists I studied spent hour after hour each day painting or sculpting with great concentration. They obviously enjoyed their work immensely, and thought it was the most important thing in the world. Yet it was quite typical for an artist to lose all interest in the painting he had spent so much time and effort working on as soon as it was finished. As long as he was at work on a canvas, the artist was completely immersed in the painting. It filled his thoughts for twenty-four hours a day. Yet as soon as the paint was dry, he usually stacked the canvas in a distant corner of the studio against a wall and promptly forgot it.”^C

Diese schöne ethnomethodologische Beschreibung passt tatsächlich nicht in die zweckrationale Logik einer Psychologie, die denkt, dass der Mensch das Optimum für sein Überleben sucht oder etwas davon Abgeleitetes. Marxistische Kulturtheorien könnten sicher eine Erklärung aus der Philosophie der Arbeit liefern, aber Csikszentmihalyi ziehen es im US-Kontext vor, hier einen passiv-aggressiven Seitenhieb auf Karl Popper einzustreuen: „The deterministic metaphysics underlying modern science suggested that there must be an answer (Popper 1965, S. 61).“^D

Die Autorennie weisen im Folgenden die als üblich charakterisierte Erklärung ab, die Kunstschaffen als Triebableitung, als Ersatz für ödipale Begehren darstelle. Es bliebe freilich zu erläutern, dass diese Meinung den erschlagend-süßen Duft eines Strohmann-Arguments verströmt – ganz so bierernst hat das Freud nie gemeint. Dennoch kann man mit Fug eine lacanianische Abstraction als Terra communis bevorzugen, in der die Gemeinsamkeiten – etwa eben

so seriously. Nevertheless, one can justifiably prefer a Lacanian abstraction as *terra communis*, where commonalities shape our relations to all kinds of activities and areas of life—especially when it comes to flow. Anything you like could possibly be used as a substitute for something else that you also like but isn't there at the moment. But as far as I can see, these substitutions remain relatively mobile—and the shunting between their relativistic functions, as preparations for one another, echoes of one another, parodies of one another, oppositions and contrasts to one another, approaches to one another, mourning for one another. These various relations that constantly follow one another yield the combinatorics, the grammar of formal languages.

Since liquid formal languages, waves, and the like frequently feature in Christian Schwarzwald's work, and process plays a central role for him in the sense of flow, I would like to explore the metaphor of fluidity a little further. It's unclear whether we'll get to a wellspring or a watershed, but the path there is still the place where most of the water accumulates—springs are important, but also overrated. Purity is but one quality among many.

Water quality is determined by sampling and chemical analysis. The interpretation of "quality" presupposes an understanding of what people need from water. Water carries a lot of things, not only ducks, snails, and fish, but also cows, gravel tankers, bacteria, and toxins. This would already be a point where the metaphor of liquid also offers a first harvest in relation to art. The hope that art could help to preserve and promote the good—whatever that may be—has long been abandoned. Since the dogma of the "autonomy" of art came around at the very latest, this has become an attitude for grandparents and elementary school teachers. But to me, this "autonomy" represents a position that seems im Punkt des Flows – unsere Beziehungen zu allen möglichen Tätigkeiten und Lebensbereichen prägen. Alles, was man mag, könnte man unter Umständen als Ersatz für etwas anderes benutzen, das man auch mag, das aber gerade nicht da ist. Diese Ersetzungen bleiben aber, soweit ich alles überblicke, relativ mobil – und das shunting zwischen ihnen, in ihren relativistischen Funktionen, als Vorbereitungen auf einander, Echos voneinander, Parodien voneinander, Oppositionen und Kontraste voneinander, Annäherungen an einander, Trauern um einander – aus diesen verschiedenen Verhältnissen, die ständig auf einander folgen, ergibt sich eben die Kombinatorik, die Grammatik von Formensprachen.

Nachdem nun liquide Formensprachen, Wellen und dergleichen bei Christian Schwarzwald massiv als Motive vorkommen, andererseits der Arbeitsprozess eben durchaus im Sinn von Flow eine zentrale Rolle spielt, möchte ich der Metapher des Flüssigen noch ein wenig nachgehen. Ob wir bis zu einer Quelle oder einer Wasserscheide kommen, ist unklar, aber der Weg dahin ist immerhin der Ort, wo sich das Gros des Wassers ansammelt – Quellen sind wichtig, aber auch überschätzt, Reinheit ist nur eine Qualität von vielen.

Wasserqualität wird durch Probenentnahme und chemische Analyse bestimmt. Die Interpretation – der „Qualität“ eben – setzt aber Wissen über das voraus, was Menschen vom Wasser brauchen. Wasser transportiert viel, nebst Enten, Schnecken und Fischen auch Kühe, Schottertanker, Bakterien, Giftstoffe. Das wäre schon ein Punkt, wo die Metapher der Flüssigkeit auch in Bezug auf Kunst einen ersten Obstkorb anbietet. Längst ist ja die Hoffnung aufgegeben, Kunst könnte helfen, Gutes zu Bewahren und zu fördern – was immer das sei. Das ist spätestens seit dem Dogma der „Autonomie der Kunst“ eine Haltung für Omas und Opas und Volksschullehrernnie. Jedoch stellt diese „Autonomie“ eine Position dar, die mir nach Kurzhand für etwas Schwierige-

like shorthand for something trickier. At the very least, it is a strategic position within a social context, one that can be occupied almost arbitrarily, since the term “autonomy” cannot describe anything that actually exists. How are we to even conceive of autonomy? Not even Carlfriedrich Claus was autonomous!

It could be conceded that autonomy only designates one direction, the attempt to think that one isn't obliged to anyone or anything, that one doesn't derive one's own value from serving an—“alien” or “external”—purpose. Everything is pure self-will, self-interest, idiosyncrasy! Intrinsic, internalized, expressive. The more I think about it, the more suspicious these models start to seem—misleading. It seems to me that even the attempt to posit “autonomy” as conceivable denies the dependencies that still exist. Perhaps in the way you can feel autonomous and independent, maybe even lonely, when you go to the supermarket to buy groceries and cook your own food at home, though in reality you're in the middle of a thousand supply chains and communication lines.

Positing autonomy leads to positing all sorts of other fictional quantities, such as the possible reception of something autonomous. What is one to do with all the references and dependencies that also take place in autonomous art? An autonomous understanding indeed seems a to be an impossible thing. Polite, unblinking stares would be the only conceivable reception in the face of seriously autonomous art. And of course buying and selling it like gold coins. Paper money. Flow.

In some sense, the skill necessary for flow actually neutralizes the sensation of obstacles, of *alienness*, of work as something in your way. One can read “skill” as something like the identity positions of the activity's subject, object, focus, and background temporarily disappearing or merging in a *res aussieht*. Zumindest ist sie eine strategische Position im gesellschaftlichen Zusammenhang, eine, die fast beliebig besetzbar ist, denn mit „Autonomie“ wird nichts bezeichnet, was es geben kann. Wie soll man sich Autonomie überhaupt vorstellen? Nicht einmal Carlfriedrich Claus war autonom!

Es könnte eingeräumt werden, Autonomie bezeichne nur eine Richtung, man versuche eben zu denken, man sei niemandem und nichts verpflichtet, man beziehe den eigenen Wert nicht aus dem Dienen eines – „fremden“, „äußerliche“ wird da oft gesagt – Zwecks. Alles sei reiner Eigensinn, Eigennutz, Eigenheit! Intrinsic, verinnerlicht, expressiv; je mehr ich darüber nachdenke, sind mir diese Modelle im höchsten Grade verdächtig, irreführend. Es scheint mir, als würde die Setzung der „Autonomie“ als überhaupt denkbar die noch bestehenden Abhängigkeiten einfach verleugnen. So wie man fühlen kann, man wäre autonom und unabhängig, und vielleicht sogar einsam, wenn man in den Supermarkt einkaufen geht und zuhause selbst kocht, während man in Wirklichkeit in tausend Lieferketten und Kommunikationswegen steckt.

Die eine Setzung der Autonomie führt zur Setzung allerhand weiterer fiktionaler Größen, wie etwa einer möglichen Rezeption von etwas Autonomem. Was soll man mit den vielen Bezügen und deren Abhängigkeiten tun, die auch in autonomer Kunst stattfinden? Ein autonomes Verstehen scheint tatsächlich ein Ding der Unmöglichkeit. Höfliches, unverwandtes Anstarren wäre alles, was angesichts einer ernsthaft autonomen Kunst an Rezeption denkbar wäre. Und natürlich kaufen, verkaufen, wie Goldmünzen. Papiergeld. Flow.

Der für Flow nötige Skill neutralisiert in einem gewissen Sinn tatsächlich die Empfindung von Hindernissen, von „Fremdheit“, von Arbeit als einem Gegenüber. „Skill“ kann man so lesen, als würden temporär Identitätspositionen wie Subjekt, Objekt, Fokus und Hintergrund der Tätigkeit verschwinden oder verschmelzen, in einem Prozess. Auch das ist natürlich nur eine begriff-

process. This too, of course, is just a conceptual illusion, a sleight of hand, the way a magician shifts the audience's attention to a McGuffin in order to work their miracles without notice. This isn't entirely unrelated to the illusionism of drawing—no coincidence that Escher chose the medium to depict his famous steps rising in a circle next to the small canal flowing down in a circle. Today this can easily be done with digital photo editing, but the editor always knows where the “nips” and “tucks” happen, and how many of them, while the person drawing is their own first observer, and it's not uncommon for them to fall prey to the illusion themselves, despite knowing better. While drawing, they might live in a world where flowing in a circle like Escher's is entirely possible. And, in my opinion, that experience of oneself as both naïve and knowing better, competent and childlike at the same time, is such an important moment in artistic work that it should never be eclipsed by forced narratives of competence.

Here, an approach from theoretical physics that exceeds my explanatory ambitions could be applied and, as a beautiful consequence, design worlds whose basic laws correspond to this phenomenon. Franz Josef Czernin's “Heaven of Poetry”^D was perhaps one such an attempt, as he sought to provide analytic philosophy with a mental space in which it would be easier to negotiate the artistic use of language, or any use of language beyond purely pragmatic everyday functionalism, since there would be a “poetic truth.” Of course there isn't, at least not one separate from the truth we all know, even if we only know it secretly and aren't allowed to admit it all the time. Otherwise art wouldn't be as exciting as it is.

I think that the flawedness of the mythology of depiction—what might also be heroized as the subjectivity or expressiveness of the gesture—relates liche Illusion, a sleight-of-hand trick, der Art, wie eien Zaubernire die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein McGuffin lenkt, um unbemerkt Wunder zu wirken. Nicht komplett unverwandt ist der Illusionismus der Zeichnung – kein Zufall, dass Escher dieses Medium wählte, um die berühmten, im Kreis aufsteigenden Stufen neben dem im Kreis herabfließenden kleinen Kanal darzustellen. Heute geht das problemlos mit digitaler Photobearbeitung, jedoch weiß dier Bearbeiterni dann notwendigerweise, wo die „nips“ und „tucks“ passieren und wieviele von ihnen, während dier Zeichnerni selbst, als seihrn erste Betrachtarni, nicht selten trotz besseren Wissens selbst beim Zeichnen der Illusion verfällt. Sier lebt während dem Zeichnen unter Umständen in einer Welt, in der dieses Fließen im Kreis möglich ist. Und dieses Erlebnis von sich selbst als zugleich naiv und besserwissend, fachkompetent und kindlich ist – meine ich – als Moment beim künstlerischen Arbeiten immerhin so wichtig, dass es nicht in forcierten Kompetenznarrativen verschwinden sollte.

Hier könnte eine Betrachtungsweise aus der theoretischen Physik, die meine Erklärambitionen übersteigt, sich anheften und in schöner Konsequenz Welten entwerfen, deren Grundgesetzen dieses Phänomen entspricht. Franz Josef Czernin's „Himmel der Poesie“^E war vielleicht so ein Versuch, als er der analytischen Philosophie so einen Denkraum zu verschaffen suchte, in dem es ihr leichter fallen würde, über künstlerischen Sprachgebrauch oder überhaupt Sprachgebrauch jenseits des rein pragmatisch-alltäglichen Funktionalismus zu verhandeln, weil es eine „poetische Wahrheit“ gäbe. Natürlich gibt es die nicht, nicht gesondert von der Wahrheit, die wir alle kennen, wenn wir sie auch nur heimlich kennen und es nicht ständig zugeben dürfen. Sonst wäre die Kunst nicht so aufregend, wie sie ist.

Ich denke, dass die flawedness der Abbildungsmythologie – was man auch als Subjektivität oder Ausdrucksstärke des Strichs heroisieren könnte – den

to the unwitting world, ignorant of speculative physics but still in need of it. Navigating such fallible but ultimately naturalistic references with expressive secondary function generally reinforces a sense of the patterns and ordinariness of this multistable understanding. Such realism or naturalism resembles the regular bridges laid across the ditches in the Lainzer Tiergarten, where one would otherwise have to jump over a depression of dubious nature each time to get from the path to the field. They indicate that it is possible and desired to get across, even if it is not a continuity. The fallibility of the stroke is sometimes the expression of a will that misses the mark, sometimes of a suddenly slackening vision, of doubt or impatience—but not of a subject. If one nevertheless wants to hold on to this bundling concept, then it is important to note that what is subjective about the subject is a kind of mental fingerprint of weaknesses and foci. One can assume that since this fallibility is seen in a more or less analogous way by viewers and artist-self-viewers, and thus understood on the scale of one's own mistakes, one can at least negotiate it in a catchy way. Imperfection, acknowledged as such, known, accounted for, only marks the possibility that not everything that is the case can be sweepingly declared to be perfection, that we still have something to talk about, to deal with. It opens up the abyss of criticism, nagging, indeed the topos of criticism and improvement of nature, most of which is, of course, at the same time a degradation of nature. This profoundly human behavior, as clear a pattern as a plastinated vein, paints supra-individual portraits of us as idiots—and in every brushstroke.

What delights a moiré-loving view is the way one can shift perspectives, as in the Gestalt psychologists' cubes or in the tilting pictures of Polish devotional objects, where Jesus becomes Mary when one changes the angle of vision.

Bezug herstellt zur unfreiwilligen, in der spekulativen Physik ignoranten, ihrer jedoch nach wie vor bedürftigen Welt. Das Navigieren solcher fehlbaren, aber unterm Strich gelingenden naturalistischen Bezüge mit expressiver Nebenfunktion stärkt generell das Gefühl für die Patterns und die Alltäglichkeit dieses multistabilen Verstehens. Solcher Realismus oder Naturalismus ähnelt den regelmäßigen Brücken, die im Lainzer Tiergarten über die Gräben gelegt sind, wo man sonst jedes Mal über eine Vertiefung von dubioser Beschaffenheit springen müsste, um vom Weg ins Feld zu gelangen. Sie zeigen an, dass es möglich und gedacht ist, hinüberzukommen, auch wenn es keine Kontinuität ist. Die Fehlbarkeit des Strichs ist mal Ausdruck des überschießenden Willens, mal der plötzlich erschlaffenden Vision, der Zweifel oder der Ungeduld – nicht aber eines „Subjekts“. Wenn man doch an diesem bündelnden Begriff festhalten will, dann gilt es festzuhalten, dass das Subjektive am Subjekt eine Art geistiger Fingerabdruck von Schwächen und Foci ist. Indem diese Fehlbarkeit, wie man annehmen kann, von Betrachtern und Künstlern-Selbstbetrachtern mehr oder weniger analog gesehen wird, mithin verstanden im Maßstab eigener Fehler, kann man darüber immerhin griffig verhandeln. Imperfektion, als solche anerkannt, gekannt, in Kauf genommen, markiert erst die Möglichkeit, dass nicht einfach alles, was der Fall ist, pauschal zur Perfektion erklärt wird, dass wir etwas zu bereden, zu behandeln haben. Es macht den abgründigen Spalt der Kritik auf, die Nörgelei, ja den Topos der Kritik und Verbesserung der Natur, die zumeist natürlich zugleich eine Verschlechterung der Natur ist. Dieses zutiefst menschliche Verhalten, als Muster herausgestellt wie ein plastiniertes Aderngestell, zeichnet supraindividuelle Porträts von uns als Depperte – und zwar in jedem Pinselstrich.

Was daran nun eine moiréverliebte Sichtweise entzückt, ist die Art, wie man den Blick eben kippen lassen kann, wie bei dem Kubus der Gestaltpsycho-

Of course, in a spiritual, meditative or philosophical view, everything that is the case continues to and will always be perfect. A glass of wine or a cigarette after a good walk is also enough. One sets aside the critical relationship to the world, the desire to conform to the ideals of the era of industrialization, or those of idealism, or those of a fashionable new movement, and from this resignation one can see how elegant things are as they are.

But at the same time, and touchingly, the very craft of desire is still visible: the sweaty art of realism, the coolness of functioning, the flow of naturalism, when you can see chunk upon chunk of flat white material in ink as something else.

- A Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in Ted Toadvine & Leonard Lawlor (eds.), *The Merleau-Ponty Reader*, Evanston: Northwestern University Press 2007, pp. 351–378, here p. 358.
- B Mihaly Csikszentmihalyi, "Introduction," In: Mihaly Csikszentmihalyi and Isabelle Selega Csikszentmihalyi (eds.), *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*, Cambridge: Cambridge University Press 1988, pp. 3–14, here p. 3 f.
- C Ibid, p. 4.
- D F.J. Czernin, "Legende von der poetischen Bedeutung," in F.J. Czernin and Th. Eder (eds.), *Zur Metaphor. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, Munich: Fink 2007, pp. 15–19. See also F.J. Czernin, "Metaphern und die Ersetzbarkeit von Ausdrücken in literarischen Texten" in the same anthology, pp. 75–91.

logennni oder bei den Kippbildern polnischer Devotionalien, wo Jesus zu Maria wird, wenn man den Blickwinkel verändert.

Selbstverständlich ist in einer spirituellen, meditativen oder philosophischen Sichtweise weiterhin und immer alles, was der Fall ist, perfekt. Es reicht auch ein Glas Wein oder eine Zigarette nach einem guten Spaziergang. Man legt das bekrittelnde Verhältnis zur Welt ab, das Begehren, den Idealen der Ära der Industrialisation entsprechen zu wollen, oder denen des Idealismus, oder denen einer neuen modischen Strömung, und aus dieser Resignation heraus kann man sehen, wie elegant es so ist, wie es ist.

Zugleich aber – rührend – ist noch genau das Handwerk des Begehrens sichtbar: die Schweißkunst des Realismus, die Geilheit des Funktionierens, des Flows des Naturalismus, wenn man Chunk über Chunk von flachem weißem Material mit Tinte als etwas anderes sehen kann.

- A Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984 (Original *L'oeuil et l'esprit*, Paris 1964), S. 21, zit. n. Yamaguchi Ichiro, *Ki als leibhaftige Vernunft*, München 1997, S. 232.
- B Polnisches Gendern: Alle für alle Gender benötigten Buchstaben werden in gefälliger Reihenfolge ans Wortende angehängt.
- C Mihaly Csikszentmihalyi, „Introduction“, in: Mihaly Csikszentmihalyi und Isabelle Selega Csikszentmihalyi (Hg.), *Optimal experience. Psychological studies of flow in consciousness*, Cambridge 1988, S. 3–14, hier S. 3 f.
- D Ebd., S. 4.
- E F. J. Czernin, „Legende von der poetischen Bedeutung“, in: Ders. und Th. Eder (Hg.), *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, München 2007, Fink 2007, S. 15–19. Und im selben Sammelband, auf den Seiten 75–91: F. J. Czernin, „Metaphern und die Ersetzbarkeit von Ausdrücken in literarischen Texten“.